

Правительство Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
Институт философии

Сорокина Алина Олеговна

Визуальный опыт в эпоху технической воспроизводимости искусства
(на примере художественного авангарда)

Выпускная квалификационная работа
по направлению подготовки «Философия искусства»
Основная образовательная программа 47.04.01 «Философия»

Научный руководитель:

Радеев Артём Евгеньевич,
доктор философских наук, доцент,
кафедра культурологии, философии
культуры и эстетики СПбГУ

Рецензент:

Васильева Марина Александровна
кандидат философских наук, ассистент,
кафедра философии Горного университета

Санкт-Петербург

2019

Оглавление

Введение	3
Глава I: Политика восприятия и техническая воспроизводимость	5
§1. Антихудожественный пафос Беньямина и новое чувственное восприятие.....	5
§2. Сериализация зрения.....	10
§3. Оптически-бессознательное.....	15
§4. Восприятие оптическое и тактильное.....	20
Глава II: Техника воспроизведения как искусство	28
1. Фотоавангард.....	28
§1. Картина против фотографии.....	28
§2. Ракурсы.....	34
2. Киноавангард.....	41
§1. Последовательность кадров.....	41
§2. То, что видеть необходимо.....	48
Заключение	55
Список литературы	57

Введение

Широкое распространение медиатеории в 1960-ых годах сделало популярной идею о том, что технологии становятся продолжением наших органов чувств и нашего тела. Однако временем стремительного формирования этой идеи можно считать период 1920-1930-ых годов, когда исследование технических возможностей новых носителей визуальной информации показало их специфическое влияние на зрительное восприятие. 1920-ые годы становятся временем расцвета и господства авангарда (художественно-политического течения, направленного на экспериментальную и радикальную трансформацию форм искусства), в том числе и советского, которому и принадлежит множество заслуг в разработке как идеи связи медиума и восприятия искусства и неискусства, так и протоидеи «кадрового» или «клипового» мышления, чьё распространение началось уже тогда. Поэтому целью данной работы является исследование аналоговых фотографии и кинематографа 1920-1930-ых годов как способа смотреть на мир, как новой формы зрения, открывающего человеку особый визуальный опыт. Меня интересует вопрос: как технические возможности плёночных камер с помощью нового искусства влияли на зрение, и как, в свою очередь, зрение могло влиять на использование этих возможностей в искусстве?

Так как предметом анализа выступает опыт визуального восприятия технических медиумов искусства, моё исследование находится на стыке медиатеории, эстетики и философии искусства. Наибольший вклад в разработку этих трёх направлений в своё время внёс В. Беньямин, чье эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) стало самым влиятельным описанием трансформации произведения искусства в результате изменений технологий его производства. Для концептуализации современного Беньямину состояния искусства, он вводит понятие «эпоха технической воспроизводимости», которое означает

возникновение возможности не только воспроизводить (повторять) какое-либо произведение визуального искусства с помощью фотографии, но и делать способность воспроизведения каких-либо зрительных явлений искусством. Это понятие и сама теория восприятия технических медиа Бенямина являются квинтэссенцией, экстракцией всех идей, связанных с применением фото и кино как инструментов нового зрения.

Таким образом, первой частью моего исследования является общее описание визуального восприятия живущего в техническую эпоху человека, основанное на анализе медиатеории Бенямина. Вторая часть представляет из себя рассмотрение теории восприятия технических медиумов искусства, опирающееся на измышления теоретиков и художественные работы практиков фото- и киноавангарда. Разбору подвергнутся заметки О. Брика, А. Родченко, Л. Мохоя-Надя, Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, а также в большинстве случаев их фотографии и кинофильмы времен 1920-1930-ых годов. Важной частью моей работы представляется фокусировка на политическом значении нового визуального опыта, предоставляемого техническими медиумами искусства. Как Бенямин, так и деятели авангарда не мыслили трансформацию художественной формы без политического влияния его изменённого содержания. По их мнению, появление новой художественной формы должно было быть не только революцией в искусстве, но и революцией форм опыта и сознания человека, его воспринимающего. Однако, несмотря на то, как нам кажется, революции не случилось, сами авангардистские идеи нового восприятия остаются актуальными, так как ещё до появления телевидения и интернета предопределили характер массового распространения информации.

Глава I: Политика восприятия и техническая воспроизводимость

§1. Антихудожественный пафос Бенямина и новое чувственное восприятие

Зачем Бенямину необходимо понятие «аура»? Неоднозначность этой концепции вынуждает исследователей находить более точное определение, чем то, что было дано самим Бенямином, отыскивая первоисточники и влияния, рассматривая весь контекст работ, выстраивая его по фрагментам и крупницам. Предназначение ауры как «уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был»¹ интерпретируется в двух противоположных смыслах: или в рациональном, или в романтическом (и даже мистическом — Брехт определял эту идею как «мистику», вредящую материалистическому взгляду на историю²). Если первый рассматривается как имманентная традиции искусства схожая с религиозной идеологическая форма ощущения, создающая искусственную дистанцию между человеком и изображёнными вещами³, то второй — как ощущение потерянного для истории прошлого, захваченного в материальности эстетического опыта⁴. Несмотря на противоположность этих толкований (и вообще наличие мнения о том, что Бенямин мыслитель противоречивый и двоякий), необходимость существования этой концепции объясняется одним образом: миссия ауры состоит в том, чтобы помочь разработать идею о существовании внехудожественной и внеэстетической функции искусства.

Философия искусства для Бенямина не может быть отделена от политической мысли⁵: разработка тех или иных эстетических идей у него выстраивается в социальный анализ действительности⁶. Политический

¹ Бенямин В. Краткая история фотографии // Бенямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 122.

² См.: Бенямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Бенямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 232.

³ См., например: Арсланов В.Г. Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Бенямина до «новых левых». М.: Искусство, 1983. С. 86-108.

⁴ См. например: Conty A. They Have Eyes That They Might not See: Walter Benjamin's Aura and the Optical Unconscious // Literature and Theology. 2013. №27(4). pp. 472-486. doi:10.1093/litthe/fit035

⁵ И вдохновлена теологической, конечно.

⁶ Арсланов В.Г. Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Бенямина до «новых левых». С. 65.

характер философских очерков, посвящённых теории искусства (в большинстве случаев это литература), определяет исследование кризиса культуры при капиталистическом производстве¹. На критике буржуазного образа жизни основываются как понятия нового революционного взгляда на искусство, так и, например, анализ поэзии Бодлера (кроме того, ранняя работа «Происхождение немецкой барочной драмы» (1928) имеет схожий мотив). Для увлечённого марксизмом Беньямина искусство не обладает автономным от общества существованием; опорный принцип его работ заключается в том, что искусство как часть общественного сознания отражает определённые условия общественного бытия.

Беньямин исследовал искусство эпохи подъёма капиталистического способа производства как место действия отчуждённого буржуазного мировоззрения. Директива социальной теории искусства отдавала предпочтение изучению классового характера его содержания нежели изучению классового характера его формы, и рассматривала искусство только как иллюстрацию к буржуазной картине мира (этим занималось, например, крыло идеологов «вульгарной социологии»²). Однако Беньямин проводит анализ надстройки на другом уровне. Определённый тип изобразительности, характерный для того или иного периода истории искусства, трактуется им как определённый тип мировоззрения³. Таким образом, преобразование форм искусства и способов его восприятия обуславливается преобразованием его социальной функции. Традиционный способ производства сформировал соответствующую систему взглядов, воспроизведённую в особенном типе изобразительных средств — художественном образе. Именно художественное изображение вещей характеризует произведение искусства, существующее в традиционном контексте. Основное качество образа — его рукотворность. Подлинность

¹ Арсланов В.Г. Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Беньямина до «новых левых». С. 47.

² Новоженова А. От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти. 2014. №4. С. 121.

³ Арсланов В.Г. Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Беньямина до «новых левых». С. 68.

материальной основы добавляет ему уникальную ценность: в художественности, как эмблеме традиции, выражается абсолютная неутилитарность и антимобильность способа существования произведения искусства, отражённая в «недоступности» и отдалённости явленного¹. Так становится открытым ритуальное значение как изображения, так и его носителя. Со временем культ секуляризируется, вытесняя религиозное, и превращается в профанный (в частности, культ служения прекрасному в эпоху Возрождения²), но сакральный, обособленный от реальности характер изображаемого сохраняется. В искусстве культа образы создавались не для человека, а для исполнения ритуала, и адресовались совсем другим существам³. Соответственно, ритуальная основа всего художественного создаёт такую дистанцию между людьми и изображёнными вещами, которая не позволяет этими вещами «пользоваться»⁴ (эту мысль вне сферы искусства далее развил Агамбен в «Похвале профанации»⁵). На этом принципе покоится традиция искусства, ведь художественное создаётся для поклонения и почитания, а не для «пользования».

Весь этот контекст повлиял на то, как произведение искусства воспринимается — традиция создала не только тип изобразительности, но и собственный тип чувственного восприятия. Для традиционного искусства, понимаемого «творчески» и художественно, характерно изображение субъективное и иллюзорное; образ — это «прекрасная видимость». Здесь господствует «свободно скользящий созерцающий взгляд»⁶. Он «скользит», потому что рукотворное изображение, будучи целостным, в пределах одной картины наполнено многообразными деталями, требующими своего рассмотрения. Начиная с объема череды фигур, переходя к узорам на ткани одежды, переливу кудрей и тенью под коленной чашечкой, заканчивая

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 199-200.

² Там же. С. 200.

³ В магическом и далее религиозном культах образы изображались для духов, богов и других сверхъестественных существ. Беньямин приводит в пример изображение лося на стене пещеры и статуи античных божеств в храмах. См.: Там же. С. 203.

⁴ Там же. С. 217.

⁵ См.: Агамбен Дж. Похвала профанации // Агамбен Дж. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 78-101.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 205.

чешуей животного: необходимо отдать свой взгляд всему, что присутствует на изображении. Постоянство изображённого и чёткая фиксация предмета — фрески на стене церкви, рамы картины или скульптурной композиции — вызывают на нём концентрироваться. Концентрироваться на изображении, значит, погружаться в него¹ (и оказываться в его власти), и пристальный взгляд действительно схож со взглядом почитающим, потому как «напряжённое всматривание» необходимо только для чего-то отдалённого и обособленного. Главный нюанс традиционного типа восприятия по Беньямину заключается в том, что «всматриваться» и созерцать можно только по-одиночке: концентрация это восприятие не коллективное. Традиция чувственного восприятия наследуется основанной на капиталистическом производстве буржуазной культурой, для которой созерцательность стала «школой асоциального поведения»². В середине XIX в. живопись, до того момента не видевшая масс и требовавшая «рассмотрения одним или только несколькими зрителями»³, оказывается в кризисе. Условия восприятия изображений публикой расходятся с условиями их восприятия в средневековых церквях и в придворной обстановке. Для нового отношения к действительности созерцательность, чьим теологическим прообразом являлось «сознание бытия наедине с богом»⁴, уже не актуальна.

Социальные процессы становятся причиной возникновения нового подхода к действительности: появление массового производства меняет ориентацию «реальности на массы и масс на реальность»⁵. Взгляд на действительность следует за переменной «общего образа жизни человеческой общности»⁶, который теперь полностью основывается на технике. Производственные силы в лице техники перекраивают старое представление об искусстве: средства технической репродукции не только сделали

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 227.

² Там же. С. 224.

³ Там же. С. 219.

⁴ Там же. С. 224-225.

⁵ Там же. С. 199.

⁶ Там же.

произведение искусства ближе к массам, поместив подобие оригинала в несвойственную ему ситуацию, но и «заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности»¹. Возникает такой вид искусства, для которого техническая воспроизводимость является основой производства: его произведения по своей природе уже предназначены для репродукции². Из разряда аппарата технические средства переходят в изобразительный приём, который окончательно убивает художественный образ как форму мимесиса — фотография воспроизводит действительность точнее, чем живопись. Таким образом, суть нового искусства фотографии и кинофильма, являющихся продуктами технических аппаратов, заключается в том, что художественная ценность им «чужеродна с самого начала»³. Технические средства, с одной стороны, лишают традиционное произведение искусства ореола обособленности и «удалённости», репродуцируя его, а с другой, абсолютно без всякой дистанции, которая существует у искусства традиции, воспроизводят действительность. Именно на таком противопоставлении художественности и технического искусства и вырастает антихудожественный пафос Беньямина. Технические средства открывают пространство для политизации искусства, приводя к «зарождению нового типа восприятия»⁴. Камера изменяет социальную функцию восприятия, уводя его от иллюзорного чувствования «царства "прекрасной видимости"»⁵ к критическому представлению действительности. Социальная функция нового восприятия (а также фотографии и кино) по Беньямину становится первостепенной, отказываясь от заштрихованности «эстетическими» признаками идеологии традиционного восприятия⁶.

Соответственно, чувственное восприятие человека, будучи не только физиологичным, но и историчным⁷, изменяется под воздействием

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 193.

² Там же. С. 201.

³ Петровская Е. «Искусство как фотография» (перечитывая «Краткую историю фотографии» В. Беньямина) // Петровская Е. Безымянные сообщества. М.: ООО «Фаланстер», 2012. С. 240.

⁴ Там же. С. 241.

⁵ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 212.

⁶ Там же. С. 205.

⁷ Там же. С. 197.

социальных процессов. Традиционное восприятие как сфера привилегированного и иерархизированного чувствования, где и сформировалась характерная для него форма искусства, в середине XIX в. перестаёт воспроизводить существующий взгляд на действительность. С антихудожественным пафосом Бенъямин объявляет приход технических средств в искусство и возникновение нового чувственного восприятия, чьими посредниками становятся фотография и кино. Далее я рассмотрю характерные для этого восприятия черты, имеющие политическое значение.

§2. Сериализация зрения

Проникновение технических средств в искусство происходит с началом массового применения машин в XIX в. В это время технические аппараты становятся основой средств производства — так преобразуется способ ведения хозяйства, и появляется индустрия. Однако изменяется не только характер труда — он становится машинным, — но и весь повседневный уклад жизни человека. Промышленная революция сделала роль техники ведущей в обеспечении жизнедеятельности города: она является источником света и тепла, предоставляет транспорт и связь, участвует в приготовлении пищи и пошиве одежды, а также становится формой развлечения¹. Теперь технические аппараты распространены повсеместно — жизнь наполнена техникой.

Капиталистическое товарное производство, повышая производительность труда и увеличивая экономический рост, настолько изменяет действительность, что исчезает что-либо сверх и за пределами технологий². В первую очередь потому, что жизнь с машинами трансформирует человеческую чувственность и восприятие³. Взаимодействие с техническими аппаратами, как в процессе работы на фабрике, так и во

¹ М. Хансен упоминает мировые выставки, панорамы и другие смотровые/движущиеся аппараты. См.: *Hansen M. Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012. P. 80.

² *Corrêa G. Adorno, Benjamin, and Kracauer on the Politics of Sensory Perception // Aniki. 2014. №1(4). P. 110. doi:10.14591/aniki.v1n1.38*

³ Ibid.

время, например, поездки на паровозе, характеризуется чрезмерным стимулом чувств. Станки создают громкие звуки и шумы, ходовые валы машин двигаются слишком быстро, а двигатели производят много дыма: раздражители постоянно перегружают чувства и приводят их в шок. Восприятие в такой среде становится диалектичным, сначала усиливаясь, а затем притупляясь¹, тем самым приводя к ещё большему отчуждению чувств². Условия существующего способа производства формируют техноэстетику, из-за которой отношения человека и машины становятся неоднозначными: с одной стороны, по аксиоме Маркса, технологии являются «ключом к счастью», но с другой по причине шокового воздействия на механизмы апперцепции воспринимаются как приносящие страх и увечья³⁴.

Техноэстетика отражается и в новом взгляде на действительность. Для Бенямина индустриальное производство главным образом модифицирует восприятие в случае самого способа смотреть на окружающий мир: капитализм отчуждает человека от его окружения, заставляя работать зрение по-другому. Оно, как и возникшее в таких условиях поточное производство, теперь ориентируется на массовость среды и её однородную структуру. Большой объём стандартизированных товаров вынуждает глаз привыкать к множеству одинаковых явлений, и «сериализация производства постепенно влечёт за собой сериализацию зрения»⁵. В отличие от традиционного, изменённый массовым производством глаз смотрит на что-либо в ином ключе: если первый выделяет уникальные вещи и явления, «величественные виды и так называемые символы»⁶, то у второго развито чувство

¹ С. Бак-Морс называет такое состояние чувств «диалектикой анестезии-эстетизации». См.: *Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. №62. pp. 3-41.*

² *Hansen M. Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. P. 80.*

³ *Ibid. P. 79.*

⁴ Отношение к технике в свою очередь ухудшила ещё и Первая мировая война. Бенямин пишет, что капитал ограничивает естественное использование производительных сил, вынуждая использовать их неестественно: так появляются новые и эффективные виды вооружения для ведения империалистической войны. См.: *Бенямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 230-231.*

⁵ *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 296.*

⁶ *Бенямин В. Краткая история фотографии. С. 122.*

однотипного, которое предпочитает заурядное и обыденное, а иногда даже «забытое и брошенное»¹.

Зрение вместе с другими чувствами перенимает природу изменённой действительности, которая из-за вмешательства техники расчленяется на фрагменты. Причина фрагментарности визуального опыта лежит в утрате связи с новым материальным миром: человек противостоит не только силам природы, о чем говорит кантовское динамически возвышенное, но и, как определил Лукач², он теперь беспомощен перед неконтролируемой яростью мировой экономики, выраженной в отчуждённых смыслах и продуктах труда³. Беньямин связывает потерю целостности картины визуального восприятия с потерей контроля над окружающей средой, произведённой человеком. Техногенная обстановка, состоящая из «наших пивных и городских улиц, наших контор и меблированных комнат, наших вокзалов и фабрик»⁵, является слишком колоссальной и грандиозной для человека, поэтому замыкает и безнадёжно окружает его в своём пространстве, тем самым подчиняя себе. Действительность становится настолько большой и чрезмерной для человеческого взгляда, что он не способен охватить полный неизбежностей и управляемый машинами мир — глаз видит не всю улицу, а лишь одну её сторону, не вглядывается в лица людей в толпе, а замечает только очертания её массы. Визуальный опыт при капиталистическом способе производства становится мозаикой из множества мимолётных и повторяемых⁶ частей потому, что повсеместное распространение машин и чрезмерный характер техногенной обстановки организует иерархию, где человек не является основанием экономической системы⁷, но оказывается зависим от производственного процесса массы одинаковых вещей. Зрение

¹ Беньямин В. Краткая история фотографии. С. 121.

² См.: Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19-78.

³ Земляной С.Н. Философские заметки к проблеме несвободы // Этическая мысль. Вып. 6. М.: ИФ РАН, 2005. С. 121.

⁴ Prouty R. The Optical Unconscious // One-Way Street: Aesthetics & Politics. URL: https://onewaystreet.typepad.com/one_way_street/2009/10/the-optical-unconscious.html (Date accessed: 22.03.2019)

⁵ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 221-222.

⁶ Беньямин В. Краткая история фотографии. С. 122.

⁷ Кракауэр Э. Приложение: Орнамент массы // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 69-77.

гиперстимулируется и фрагментируется, так как масштабы человека, индустриального ландшафта и результатов его труда, на которые он смотрит, друг другу не соответствуют.

Однако не стоит воспринимать этот тезис Бенямина в технопессимистичном ключе¹. Повсеместность машин создаёт условия не только для отчуждения чувств и фрагментации зрения, но и для новой организации визуального опыта, способного чувства освободить². Появление записывающей и воспроизводящей техники позволяет создавать такой тип изображений, который не переиначивает или только лишь подражает действительности, а фиксирует и документально о ней свидетельствует. Камера, становясь творческим инструментом глаза³, переводит роль изображения из художественной репрезентации представлений о реальности в демонстрацию глубокого в неё вторжения. Фото-, а за ней и кинохроника, фиксируя факт, проникает в действительность, а не видоизменяет её⁴.

Беньямин определяет создание аппаратуры с такими возможностями как ответ на индустриальное увеличение массивов жизни⁵. Техногенная обстановка дробит визуальный опыт на части, совершает «сериализацию зрения», и тем самым производит потребность в полноценном восприятии отчуждённого окружения. Фото- и киноаппараты обладают такими способностями, которые невооружённому глазу обыкновенного человека не доступны. Камера выигрывает у зрения, так как она отлично приспособлена для полного и чёткого охвата массовых масштабов новой действительности. Фотографии и кинофильмы, продукты технически аппаратов, становятся помощниками и посредниками для оглушённого городом зрения человека, которое видит плохо и мало⁶. Таким образом, в отчуждённом техникой мире сама же техника становится идеальным способом смотреть на то, как

¹ Hansen M. Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. P. 80.

² Corrêa G. Adorno, Benjamin, and Kracauer on the Politics of Sensory Perception. P. 110.

³ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 193.

⁴ Брик О. Фото-монтаж // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 32.

⁵ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 229.

⁶ Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 9-10.

устроена новая действительность, и тем самым «взглянуть самим себе в лицо»¹.

Получается, что природа действительности, предстающая перед глазом — агрессивная, чрезмерная, однотипная, — оказывается совсем не той, что открывается камере². Живой глаз, будучи напуганным индустриальными стимулами, не в состоянии заметить тот уровень отчуждения, который создало для него его окружение. При взгляде же на техническое изображение человек воспринимает привычную обстановку, вещи, которые он видит каждый день (чайники, улицы с машинами, лица людей), но способ и форма этого восприятия углубляются. Манипуляции с изображением, доступные аппаратуре, удовлетворяют новую потребность людей сделать предметы ближе, охватывая их полный масштаб или увеличивая скрытые от глаз детали, а значит предоставляют шанс взглянуть на ту реальность, которая затерялась для нас в своих привычных ракурсах. Фотография или кинофильм так организуют опыт своего визуального восприятия, что в его процессе становится возможно чувственное распознавание отчуждения, к которому невооружённый глаз пока мало способен³. Соответственно, механизм эмансипационного действия технического искусства для Бенямина заключается в том, что он основывается на актуальном⁴ способе смотреть на окружающий мир, полностью проникнутый техникой, и в то же время конструирует визуальный опыт в непривычном для действительности аспекте. Техническое изображение — это машина «остранения»⁵, делающая скрытое для нас отчуждение явным.

Таким образом, техника производит новый вид стимулов, для которого зрение оказывается ещё не готово. Однако воздействие аппаратуры на глаз двояко: сначала она изменяет конфигурацию визуального опыта, делая его

¹ Бенямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 229.

² Там же. С. 222.

³ *Corrêa G.* Adorno, Benjamin, and Kracauer on the Politics of Sensory Perception. P. 110.

⁴ На время написания эссе «Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости» - для 1930-х гг.

⁵ См.: Шкловский В. Искусство, как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Издательство «Федерация», 1929. С. 7-23.

фрагментарным и рассеянным, а затем создаёт такой тип изображений, который работает с новым способом смотреть на действительность. Искусство, чьей основой становится техническое изображение, учит и воспитывает зрение видеть глубже, занимаясь при этом расшифровкой реальности. В следующем параграфе я расскажу о методах, которые позволяют кинофильму и фотографии в медиатеории Беньямина создать другую точку зрения на знакомую действительность.

§3. Оптически-бессознательное

Представление о том, что человеческий глаз слаб и посредственен, мало способен воспринять «хаос зрительных явлений»¹ распространяется в теории технического искусства 1920-х годов. Она утверждает, что оптическая аппаратура, записывающая и воспроизводящая факты, предоставляет инструмент более совершенного восприятия мира, чем человеческое зрение². Особенность техно-глаза заключается в том, что он имеет возможность увидеть то, что от безоружного взгляда оказывается скрыто: объектив фото- и кинокамеры имеет доступ к таким сторонам оригинального предмета, какие обычный глаз оставляет без внимания. Этими способностями камера обладает благодаря специальным методам работы с изображением, которые особенно значимы в медиатеории Беньямина.

Преимущество техно-глаза над живым органом зрения, в первую очередь, основывается на том, что объектив способен «произвольно менять своё положение в пространстве»³. Из-за характера строения глаз человека, присутствие в поле зрения которых зависит от положения головы, охват его визуального восприятия по сравнению в камерой ограничен. Точка зрения человека чаще всего находится на уровне его роста и меняется в соответствии с теми условиями, в какие может попасть его тело. Мобильность же технических аппаратов гораздо выше, чем у головы: камера

¹ Вертов Д. Киноки. Переворот // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 53.

² Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова. С. 9.

³ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 195.

поднимается и спускается, приближается и отдаляется, стоит и двигается по причине своей конструкции так, как живое тело делать боится или к чему физически не приспособлено (например, к видам массовых движений с высоты птичьего полёта, угловым ракурсами домов и лестниц, близкой съёмке хода опасных механизмов). К значительно большему, чем у глаза органического, количеству занимаемых в пространстве техно-глазом возможных позиций добавляется обработка и организация кадров, получаемых камерой. Если человеческое зрение не предполагает воздействия на воспринимаемое изображение (это затем ограничено делает воображение, или мозг), то техника предстаёт как средство по преобразованию визуальных фактов. Сила объектива позволяет многократно увеличивать и уменьшать изображение, а технология записи на плёнку предоставляет различные способы материалом манипулировать: прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие¹.

Таким образом, камера, заставляя глаз замечать больше и смотреть лучше, показывает те явления действительности, которые видеть теперь необходимо². Фото- и киноаппаратам, открывающим недоступные для обычного взгляда изображения³, в концепции левой эстетики Беньямина⁴ отводится роль орудия «расшифровки жизни, как она есть»⁵, как выразился бы Дзига Вертов. Объектив, становясь инструментом опосредования визуального опыта, «вскрывает совершенно новые структуры организации материи»⁶, которых ввиду природы глаза ранее просто не существовало. Нам в общих чертах знакомо, как ведут себя те или иные предметы в тех или иных ситуациях: наше восприятие их автоматизировалось⁷ и стало привычным. Например, мы приблизительно знаем, какой рука совершает ход, чтобы взять книгу с полки, однако то, что происходит между самими

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 222.

² Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова. С.11.

³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 195.

⁴ Арсланов В.Г. Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Беньямина до «новых левых». С. 87.

⁵ Вертов Д. Киноглаз // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 93.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 222.

⁷ Термин В. Шкловского. См.: Шкловский В. Искусство, как прием. С. 7-23.

пальцами и поверхностью книжной обложки, остаётся вне нашего поля зрения и является предметом тактильного восприятия. Многократное увеличение объектива и крупный план, акцентируя внимание на скрытых деталях, предоставляет виды микроуровней действительности, где и начинается взаимодействие человека с его окружением. То же самое делают вспомогательные средства камеры, когда позволяют находить в знакомых движениях совершенно незнакомые черты¹. Ускоренная или замедленная съёмка так организует визуальное восприятие движения, что природа повседневных двигательных активностей вроде танца раскрывается с её непривычной стороны — плавный вальс может показаться жёстким маршем, а деревенские пляски приобретут изящество. Кроме того, методы фото- и кинофиксация имеют возможность создавать схемы различных движений, разбивая их привычную структуру на ещё более мелкие части. Техническое изображение походки, останавливая движение в тот или иной момент времени, показывает те позы, которые человек принимает в момент ходьбы. В частности, чем-то подобным в конце XIX в. в Пенсильванском университете занимался фотограф Э. Мейбридж, делая покадровые съёмки движения людей и животных при помощи батареи из 24 фотографических объективов². Такая серия технических изображений открывает аналитический взгляд на само явление движения, разбивая его непрерывный ход на несколько фаз.

Соответственно, как пишет Беньямин, «организованные структуры, ячейки и клетки, с которыми обычно имеют дело техника и медицина»³, - всё это, то есть работа с единицами строения материи, изначально гораздо ближе камере, чем художественное изображение. Через опосредование недоступного человеку визуального опыта оптическая аппаратура становится орудием тщательного исследования видимого мира⁴. Фото- и кинотехника, обнаруживая новые для человеческого взгляда уровни и элементы устройства

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 222.

² Агамбен Дж. Заметки о жесте // Агамбен Дж. Средства без цели. М.: Гилея, 2015. С. 57.

³ Беньямин В. Краткая история фотографии. С. 113.

⁴ Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова. С.11.

действительности, производят такой тип изображений, который «поддаётся более точному и гораздо более многоаспектному анализу»¹, чем какие-либо другие его типы. Это становится возможно, так как камера вычленяет из действия отдельные его элементы — из движения фазы, из предметов структуры. Картина, получаемая фотографом или кинооператором, делает доступными для анализа те вещи, которые обычно остаются скрытыми и незамеченными в непрерывном и гомогенном потоке восприятия. Так объектив делает зрительное восприятие глубже², а его картина становится более осознанной: камера превращает «хаос зрительных явлений»³ в поле для исследования. Кинофильм и фотография заставляют зрителя подходить к изображаемой действительности аналитически⁴, работая с визуальным опытом не экстенсивно, а интенсивно. Действие нового технического искусства в таком направлении способствуют «раскрепощению зрения»⁵ человека, чей взгляд оглушила жизнь в большом городе.

Беньямин сравнивает данную работу вспомогательных средств камеры с методами теории Фрейда⁶. То, что записывающая и воспроизводящая аппаратура предъявляет глазу, оказывается схоже с результатами работы психоанализа. Подобно тому, как психоанализ открывает нам область инстинктивно-бессознательного, фото- и кинокамера делает явной область оптически-бессознательного (или визуально-бессознательного⁷)⁸. Метод камеры, таким образом, основывается на том, что «место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство»⁹. Соответственно, оптически-бессознательное —

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 220.

² Там же.

³ Вертов Д. Киноки. Переворот. С. 53.

⁴ Prouty R. The Optical Unconscious // One-Way Street: Aesthetics & Politics. URL: https://onewaystreet.typepad.com/one_way_street/2009/10/the-optical-unconscious.html (Date accessed: 05.04.2019)

⁵ Вертов Д. Кинокам Юга. Письмо к кинокам Юга // Вертов Д. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. С. 94.

⁶ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 220.

⁷ Различие формулировки термина: в русском переводе в «Краткой истории фотографии» используется «оптически-бессознательное», а в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» — «визуально-бессознательное». См. соответственно: С. 112 и С. 222.

⁸ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 222.

⁹ Там же.

это латентная сфера восприятия, которая содержит в себе необходимый для понимания действительности эпохи капиталистического производства визуальный опыт. Беньямин, как и Фрейд, видит решение проблемы в совместной работе по переводу из области непонятого и скрытого в область явного и понятого. И если невротика лечит психоаналитик, выявляя и предъявляя больному его бессознательные желания и влечения, то «лекарством» для живущего в большом городе человека становится фото- и киноизображение: оно показывает понятным то, что ранее было скрыто и неявно. Делая оптически-бессознательное предметом сознания, камера, как и психоанализ, переводит индивидуальную сферу латентного визуального опыта в область коллективного восприятия и, тем самым, создаёт возможность для освобождения человеческого взгляда¹. Вертов, чьей кинотеорией скорее всего вдохновлялся Беньямин², утверждал, заявляя о задачах коммунистического и пролетарского кино, что «только сознание может создать человека с твёрдыми взглядами, с твёрдыми убеждениями», а «бессознательная масса» нам не нужна³. В русле рассуждений Беньямина о пролетарском искусстве его слова можно изменить вот так: «нам нужны массы, знающие своё бессознательное».

Таким образом, основой для нового технического искусства становится тождество художественного и научного использования технического изображения, которые до этого в большинстве случаев существовали раздельно⁴. Фото- и кинокамера становятся первыми оптическими аппаратами, меняющими способности зрения для научных целей и делающими это своей художественной особенностью (подзорная труба,

¹ В ранних версиях эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Беньямин отмечал более содержательную связь между визуальным и инстинктивным бессознательным. Камера так же переводит содержание индивидуального бессознательного в сферу коллективного восприятия. Однако, как говорится во второй версии эссе, она делает индивидуальную природу психических сущностей общей, создавая возможность для изображения коллективной мечты. См.: *Smith S.M., Sliwinski S. Introduction // Photography and The Optical Unconscious. ed. by Smith S.M., Sliwinski S. Durham and London: Duke University Press, 2017. P. 9.*

² Он упоминает его фильм «Три песни о Ленине» (1934). См.: *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 213.*

³ *Вертов Д. Киноглаз. С. 92.*

⁴ *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 221.*

бинокль, микроскоп и телескоп художественными инструментами в своё время не стали). По Бенъямину, главное значение такого взаимного проникновения искусства и науки является как получение искусством более понятного массам вида¹, так и приобретение аналитическим подходом к действительности, который принадлежал ранее только техникам, учёным и медикам, коллективного характера через визуальный опыт.

Искусство в лице фотографии и кино становится новым методом визуального восприятия действительности, наиболее актуальным, по мнению Бенъямина, в эпоху технической рациональности. Использование вспомогательных средства камеры, расширяющих пространство и время², предоставляет для исследования такие структуры организации материи, которые из-за безоружного взгляда не подвергались рефлексии и оставались скрытыми. Камера, сродни психоаналитическому методу, вычленяет латентный визуальный опыт из гомогенного потока восприятия и делает его понятным и осознанным. Именно такой подход, по мнению Бенъямина, способен расшифровать действительность и освободить зрение человека, потому как он основан на взаимодействии искусства и науки, техники и человеческого взгляда. В следующем параграфе я расскажу, как бенъяминовский метод фото и кино соотносится со новой структурой визуального восприятия.

§4. Восприятие оптическое и тактильное

Представления Бенъямина о визуальном восприятии в эпоху технической воспроизводимости являются результатом влияния не только теории советского пролетарского искусства (Вертов, Брик и другие ЛЕФовцы), но и идей Венской школы искусствознания, и в частности А. Ригля³. Бенъямин видит заслуги Ригля и Викгофа, чьи имена упоминаются в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости»

¹ Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 224.

² Там же. С. 222.

³ Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа. М.: Академический проект, 2015. С. 230.

лишь единожды¹, в том, что они стали первыми исследователями, которые попробовали восстановить структуру визуального восприятия человека по характеристикам пластического искусства того или иного исторического периода. Несмотря на то, что, как утверждал Беньямин, Ригль описал только формальные черты исторического типа восприятия позднеримской эпохи, а роль социальных процессов в этом изменении им упомянута не была, его учение об изобразительном искусстве как продукте художественного зрения стало методологической основой для концептуализации соответствия чувственного восприятия и искусства в эпоху технической воспроизводимости.

В работе «Позднеримская художественная промышленность» Ригль, кроме выявления связи формальных признаков восприятия и искусства позднеримской эпохи, описывает общие типы зрения, а также характер представлений, который они формируют². Он начинает с утверждения о том, что наше визуальное восприятие это «зрительное единство», которое объединяется из двух типов ощущений: оптического, предоставляющего данные о высоте и ширине поверхностей, и осязательного, отвечающего за чувство глубины и материальности индивидуальных вещей. Получается, что для работы зрения одних только оптических органов восприятия, или глаз, недостаточно — необходима способность осязания, чьи ощущения вместе с оптическим восприятием комбинируются в целостный зрительный образ в результате мыслительной деятельности человека. Существует три способа комбинации зрительных ощущений, или типа зрения, которые производят представление о предметах в зависимости от их удалённости от органов восприятия. Первое — осязательная плоскость близкого зрения; характеризуется объективностью восприятия, так как оставляет мало места для субъективной мыслительной деятельности человека³. Нормальное зрение — трёхмерное, неплоскостное восприятие предмета, которому соответствует

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 197.

² См.: Riegl A. Leading Characteristics of the Late Roman Kunstswollen // The Art of Art History: A Critical Anthology. ed. by Preziosi D. Oxford and New York: Oxford University Press, 2009. P. 155-161.

³ Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа. С. 140.

единство оптических и осязательных ощущений; здесь разумная деятельность человека в восприятии усиливается¹. И третье — оптическая плоскость далёкого зрения, или «иллюзорное» восприятие; оно совершенно субъективно, потому как обязано своим появлением «фантазии глаза, который творит на этой воображаемой плоскости зрительные образы». Три вида зрения соответствуют ступеням эволюции художественных стилей и отражаются в трёх этапах развития истории изобразительного искусства: древнеегипетское искусство (осязательное зрение), древнегреческое искусство (нормальное зрение) и европейское искусство Нового времени (оптическое зрение). Таким образом, по Риглю, развитие восприятия идёт от самого объективного типа зрения, осязательного, к самому субъективному, оптическому, чьим высшим выражением стала живопись импрессионизма².

Беньямин переворачивает предложенную Риглем ось развития визуального восприятия: для него история искусства становится постепенным переходом от оптического зрения классической художественной традиции к тактильности изображения в кино и фотографии³. Соответственно, этим жестом он оценивает объективность тактильного восприятия гораздо выше, чем проявление самостоятельной мыслительной деятельности в зрении оптическом. Беньямин находит опасность оптического зрения, прежде всего, в том, что оно в изобразительном искусстве создаёт «естественную дистанцию по отношению к реальности»⁴, уже не просто проявляющуюся в недоступности и отдалённости образа, но становящуюся одной из опор буржуазной идеологии и, в крайней степени, фашистской пропаганды⁵. Следовательно, Беньямин видит важность тактильного зрения в том, что оно даёт преимущество самой материи изображения, его прямому воздействию⁶, а не манипулирует

¹ Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа. С. 141.

² Там же. С. 142.

³ Там же. С. 234.

⁴ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 217.

⁵ Там же. С. 191.

⁶ Marks L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000. P. 163.

фактами с его помощью. Необходимость в таком воздействии в последнее (для Бенямина) время стоит особенно остро, и ответом становится появление записывающей и воспроизводящей техники, сокращающей дистанцию между реальностью и массами¹.

Техническое изображение, на котором основывается новое искусство, в такой ситуации имеет особый подход для проявления объективности тактильного зрения. Техническая природа изображения предполагает схватывание движения или предмета в качестве определённых фрагментов, и если фотография является одним фрагментом действительности, то кинофильм состоит уже из массы подобных фрагментов: Бенямин предствляет феномен кино как «динамит десятых долей секунд», который разрывает казематы реальности на груды обломков², а кинооператор, по его мнению, более всего похож на хирурга, надрезающего реальность и запускающего в её нутро свои руки³. Деятельность, которая, как нам кажется, представляет из себя единое и непрерывное целое, кинофильм изображает как соединённую из отдельных эпизодов сцену. В этом заключается суть монтажа⁴, фундаментального принципа кинематографа: кинопроизводство сначала расчленяет действительность на множество фрагментов, а затем объединяет их по новому закону⁵. «Кино-передача видимого мира» является чередой крупных и дальних планов, прямых и угловых ракурсов, медленных и быстрых движений, тёмных и светлых сцен, четких и нескладных действий, пустых и наполненных жизнью кадров.

Таким образом, для Бенямина фрагментарность и монтажная сборка кинофильма становятся посредниками для тактильного зрения, пресекающего работу мысли. В то время, как просмотр живописного оптикоцентричного изображения приглашает зрителя к размышлению, перед кинокадром созерцать уже невозможно⁶. Однако Бенямин видоизменяет

¹ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 225.

² Там же. С. 222.

³ Там же. С. 217.

⁴ Там же. С. 216.

⁵ Там же. С. 218.

⁶ Там же. С. 225.

риглевскую категорию тактильного зрения, когда описывает восприятие кинофильма¹. Если у Ригля осязательность зрения преобладает, когда зритель воспринимает изображение вблизи, переводя взгляд от одной точки рельефа к другой, от одной индивидуальной материальной формы произведения искусства к другой, не смотря на картину в целом², то для Беньямина такое спокойное «скольжение» глаза от фрагмента к фрагменту картины скорее относится к оптике зрительного восприятия, обладающей свободой ассоциаций. Механизм тактильного зрения он представляет несколько иначе: взгляд начинает осязать тогда, когда один фрагмент резко сменяется другим, когда зритель выведен из равновесия, а его глаз не может удержаться на изображении³. Соответственно, для Беньямина осязательный характер кино «основывается на смене места действия и точки съёмки, которые рывками обрушиваются на зрителя»⁴. Постоянное движение образов, основанное на работе аппаратуры, вызывает не благоговение, а раздражение чувств, становясь источником шокового воздействия на зрительные ощущения. Кинофильм, бросая вызов не морали зрителя, а его чувственному восприятию, как пишет Беньямин, приобретает статус массового развлечения, чьи законы апперцепции в XX веке становятся особенно важны.

По Беньямину, изобразительное искусство, чьё восприятие наполнено шоком, раздражением взгляда и возбуждением чувств, при существующем способе производства начинает играть политическую роль. Время 1920-х и 1930-х годов, как и эпоха великого переселения народов⁵, становится одним из тех революционных периодов истории, которые ставят перед человеческим восприятием определённую задачу: как адаптировать его к новым условиям жизни? В мире, где техника и история вынуждают человека

¹ Есть и другое использование этой категории Ригля в отношении кино: исследовательница Л. Маркс трактует тактильное зрение как способность глаза «осязать» поверхность изображённого крупным планом предмета. Кроме того, она выделяет целый жанр тактильного кино, где подобные изображения преобладают. См: *Marks L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* P. 162-182.

² *Riegl A. Leading Characteristics of the Late Roman Kunstwollen.* P. 156.

³ *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.* С. 225.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 197.

подвергаться всё более смертельным опасностям, шоковая тренировка чувств становится потребностью¹. Беньямин следует Марксу, поэтому деструктивное влияние техники, начинающееся со страха рабочего перед станком и его индустриальными стимулами и заканчивающееся смертельно эффективными методами ведения разрушительных войн, должно быть преодолено её же конструктивным влиянием, которое лежит в области нового искусства. Кино наделяется такой миссией, потому что оно, будучи продуктом техники, создаёт миметичный индустриальному опыт шока², и при этом не производит ни разрушения, ни смерти, ни страха, а является формой развлечения. Не поддающееся фиксации изображение производит чрезмерные зрительные стимулы, сходные с быстрыми ритмами и движениями машин, поэтому как восприятие наполненной техникой улицы, так и восприятие киноэкрана оказывается рассеянным, не способным фокусироваться и фиксироваться. Получается, что кинематографическое изображение, обладающее тактильным характером, предстаёт как пространство для тренировки свойственной технической эпохе рассеянного восприятия³. Через просмотр кино человек получает аналогичный восприятию техники, но недеструктивный визуальный опыт, который способствует привыканию к новой жизни. Созерцание не способно сделать массы дееспособными и мобилизовать их в техническом мире, поэтому только в тактильном характере кино Беньямин видит инструмент решения новых проблем восприятия, связанных с отчуждением чувств, рассеянностью и сериализацией зрения. Таким образом, при взгляде на киноэкран человек не только учится воспринимать беспокойную жизнь большого города, тем самым возвращая под свой контроль отчуждённые техникой чувства, но и тем самым удостоверяется в наличии собственных сил для ведения политической борьбы.

¹ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 225-226.

² Corrêa G. Adorno, Benjamin, and Kracauer on the Politics of Sensory Perception. P. 110.

³ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 228.

Беньямин, перерабатывая идею Ригля о типах визуального восприятия и периодах его развития, относит основанное на принципах монтажа киноизображение к разряду тактильных, чей эффект состоит в прямом воздействии на зрительные ощущения, в обход работы мысли. Движущиеся образы кинофильма производят такое влияние на чувства зрителя, что его изображение становится посредником между человеком и техникой и ведёт к объединению человеческого и машинного миров¹. Таким образом, тактильный характер делает кино не только инструментом адаптации к техногенным условиям обитания, но и практикой воспитания «более высокой степени присутствия духа»², которая отдаёт отчуждённые техникой чувства обратно под человеческий контроль.

Изобретение техники, способной записывать и воспроизводить изображение, и последующее проникновение технических медиа в искусство становится главным мотивом для концептуализации Беньямином визуального опыта в техническую эпоху. Техническое искусство, по его мнению, приходит на смену традиционному потому, что оно отражает современный взгляд на действительность, то есть производит наиболее соответствующий окружающему миру визуальный опыт. И если первоначальные отношения техники и глаза Беньямин видит как травматичные и стрессовые, то изобретение камеры изменяет восприятие техники в качестве источника деструктивного влияния на человека. Камера предстаёт как одно из первых технических изделий, чьи исследовательские и познавательные функции³ становятся доступны широкой публике, а результаты её работы, фотографии и кинофильмы, обладают конструктивной эстетикой. Наличие технических возможностей, усиливающих глаз, а не замутняющих его, создаёт представление о фотографии и кино как о «новом

¹ *Corrêa G.* Adorno, Benjamin, and Kracauer on the Politics of Sensory Perception. P. 110.

² *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 225.

³ *Corrêa G.* Adorno, Benjamin, and Kracauer on the Politics of Sensory Perception. P. 110.

зрении»¹, способном в виде произведения искусства стать орудием политической борьбы масс. Политическая повестка сторонников «нового зрения» основывается на том, что трансформация восприятия и взгляда с помощью техники и технического искусства ведёт к всеобщему освобождению и мобилизации масс². И если Беньямин формирует медиатеорию и общую концепцию восприятия технического изображения, то импульсом для создания такой парадигмы становятся рассуждения теоретиков и деятелей искусства, находящихся в его авангарде, о художественных особенностях фотографии и кино, анализу которых и будет посвящена следующая глава.

¹ Или «новом видении». О фотографах, которых приписывают к течению с таким названием, пишет Беньямин (например, К. Блоссфельд, А. Зандер, Э. Атже — принципы их работы стали основой для фотографических экспериментов в 1920 гг.).

² *Левашов В.* Лекция 5. Художественная фотография от пикториализма до сюрреализма // Левашов В. Лекции по истории фотографии. М. : «Тримедиа Контент», 2014. С. 135.

Глава II: Техника воспроизведения как искусство

1. Фотоавангард

§1. Картина против фотографии

В первые годы после своего изобретения фотография не воспринималась как технология создания изображения, обладающая самостоятельными выразительными особенностями. Фотографическое изображение более ассоциировалось с техникой и наукой, нежели чем с искусством, поэтому присвоить художественный статус ему не стремились¹. Механистический характер фотографического процесса и «натурализм» изображения вынуждал воспринимать получаемый снимок как копию реальности; искусство же больше не ставило себе целью миметическое представление действительности, но склонялось к её художественной интерпретации². Если фотография это копия, а не художественное изображение, то тогда эстетическими свойствами должна обладать не она, а её предмет³. Поэтому попытки художественной адаптации фотографии шли по направлению эстетического воздействия на изображаемый предмет.

По причине недоверия к механицизму и «натурализму» фотографии, которые ограничивали бы субъективистскую эстетику самовыражения, ранние фотохудожники старались придать получаемому снимку художественную ценность с помощью живописного оформления находящихся в кадре людей и объектов. Драпировки и занавесы, гобелены и мольберты, гранитные и мраморные колонны, пальмовые ветви и странные костюмы — всё это использовалось для того, чтобы создать снимки в соответствии с представлениями о художественности живописных образцов. Живописное представление действительности ценилось выше, чем технически точное, поэтому для того, чтобы фотографическое искусство

¹ *Фоменко А.Н.* Авангард и критика фотографии // Вестник Томского государственного университета. 2009. №329. С. 73.

² *Блюмбаум А.* Осип Брик и фотография: ещё раз о бергсонизме в «Новом ЛЕФе» // Новое литературное обозрение. 2017. №147(5). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/osip-brik-i-fotografiya-eshe-gaz-o-bergsonianstve-v-novom-lefe.html> (дата обращения: 18.04.2019).

³ *Савчук В.В.* Философия фотографии. 2-е изд., испр. и доп. Спб.: Издательство «Академия исследований культуры», 2015. С. 33.

получило признание, оно было вынуждено имитировать другие стили изображения. Своеобразного мастерства в этом добился пикториализм — течение рубежа XIX и XX вв., воспринимающее фотографию как продолжение живописи и выстраивающее кадры по её изобразительным и техническим канонам.

Какое-то время живописное и постановочное выдавалось за фотографическое, однако развитие фототехники сделало 1920-ые годы периодом столкновения двух способов изображать мир. Условия ранних фотографических процессов приближались к живописно-постановочной манере работы из-за долгой экспозиции и вынужденной центральной композиции, однако появление компактных фотокамер с короткой выдержкой открыло тот самый, фотографический способ смотреть на мир, чья особенность состоит в его механическом происхождении. Именно техническая природа даёт фотографическому взгляду специфичность, поэтому защита его самостоятельности происходит через сравнение, контраст и даже противопоставление с художественностью живописи. Последним в журнальных заметках «Нового ЛЕФа» и «Советского фото» последовательно занимался О. Брик.

Брик утверждал, что «фотография дала человечеству в руки совершенно новые способы фиксации зрительных фактов», чья ценность как раз и заключается в том, что они не имеют ничего общего с живописью¹. По его словам, ни один художник не может сравниться по дешевизне, скорости, а главное, точности с фотоаппаратом, который имеет возможность зафиксировать реальный факт во всей полноте его случайности и незначительности². Преимущество фотографии состоит в том, что она, в отличие от живописи, ещё не приобрела вид консервативной традиции производства изображения. История развития живописного и графического искусства представляет из себя процесс создания штампов и клише, которые

¹ Брик О. От картины к фото // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 8.

² Блюмбаум А. Осип Брик и фотография: ещё раз о бергсонизме в «Новом ЛЕФе» // Новое литературное обозрение. 2017. №147(5). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/osip-brik-i-fotografiya-eshe-gaz-o-bergsonianstve-v-novom-lefe.html> (дата обращения: 18.04.2019).

обязательно используются при создании рукописного изображения. Художник, соответственно, имеет определённый набор стереотипов восприятия, усвоенный им в ходе обучения своему мастерству и применяемый к тому, что он видит. Живописец никогда не смотрит на действительность непосредственным, прямым образом, но всегда производит отбор объектов физической реальности, делая её своим сырьём и очищая её от ненужных и лишних вещей¹. Если, например, А. Ренгер-Патч смотрит на ряды из нескольких марципановых буханок на кондитерской фабрике в Любеке и фиксирует данный ему зрительный факт как он есть (А. Renger-Patzsch, «Marzipanbrote, Lübeck», 1927)², то живописец не станет зарисовывать такую натуру, потому что видит марципан по-другому; его профессиональный взгляд сначала ищет соответствия действительности эстетическим законам, а затем перестраивает её по ним, чтобы изобразить. Он может изъять марципановую буханку из среды, составить с ней натюрморт и заставить лежать на столе вместе с кофейником, чашкой, вазой и двумя лимонами, или представить марципан как-нибудь по-другому. Получается, что живопись и фотография это не только разные способы изображать мир, но и разные способы его воспринимать, смотреть на него. В то время, как живописное видение состоит из консервативных, косных и избитых стандартов восприятия, то фотография, по Брику, носит в себе новый, чистый и честный взгляд на мир.

По этой причине человечеству и необходимо обратиться к фотографии, так как живописное видение не только изжило себя, но и проявляется как идеологический аппарат. Маркс сравнивал идеологию с камерой-обскурой,

¹ Блюмбаум А. Осип Брик и фотография: ещё раз о бергсонизме в «Новом ЛЕФе» // Новое литературное обозрение. 2017. №147(5). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/osip-brik-i-fotografiya-eshe-raz-o-bergsonianstve-v-novom-lefe.html> (дата обращения: 18.04.2019).

² Кстати, Беньямин критикует Ренгер-Патча за то, что тот показывает предметы потребления «изысканным, модным образом». См.: Беньямин В. Автор как производитель // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 144-145. Однако его критическое замечание основывается не на самих изображениях, а на названии книги фотографа, которое как раз и трансформирует представление о снимках — «Мир прекрасен». Изначально сам Ренгер-Патч хотел назвать книгу просто «Вещи», но его издатель настоял на другом имени, улучшающем продажи. См.: Jennings M. Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic // October. 2000. №93. P. 46-47.

которая даёт перевёрнутое изображение исходного предмета¹, поэтому «во всей идеологии люди и их отношения оказываются поставленными на голову»². Для Брика же идеология заставляет воспринимать вещи живописным зрением, чей механизм не переворачивает, а выделяет отдельные объекты³, изолирует и изымает их из «реальных связей в структуре физического мира»⁴. Взгляд живописца не способен полноценно воспринять реальность, которая, по Брику, принявшему в числе других левовцев философию Бергсона⁵, имеет непрерывный, текучий и подвижный характер и состоит из соотносящихся друг с другом объектов и явлений. Живописное зрение не может воспринимать динамически, ему необходимо игнорировать изменения предмета в пространстве и времени и нацеливаться только на статичные его состояния, для того, чтобы произвести зарисовку⁶. Ресурс живописного восприятия ограничен, в результате чего предмет, событие или человек изображаются схематично и абстрактно; показываются те их стороны и черты, которые кажутся главными, наиболее важными или подходящими, остальными живопись пренебрегает. Запечатлевая одни детали и отнимая право быть увиденными у других, картина заставляет так смотреть на явления, что роль одних фигур в нём будет превознесена, а роль других унижена. Брик приводит в пример Наполеона Бонапарта, который считается центральной фигурой истории начала XIX в.⁷, а его портреты за авторством Давида и Энгра, где на первом он отважно восходит на Альпы, а на втором держит скипетр как царь небес Юпитер, лишь подтверждают сложившийся стереотип. Таким образом, живопись у Брика, в противоположность фотографии по Сонтаг⁸, ограничивает «наши

¹ Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. Москва и Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017. С. 186.

² Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Политиздат, 1955. С. 25.

³ Брик О. От картины к фото. С. 13.

⁴ Блюмбаум А. Осип Брик и фотография: ещё раз о бергсонизме в «Новом ЛЕФе». URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/osip-brik-i-fotografiya-eshe-raz-o-bergsonianstve-v-novom-lefe.html> (дата обращения: 19.04.2019).

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Брик О. От картины к фото. С. 13.

⁸ Сонтаг С. В Платоновой пещере // Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 12.

представления о том, на что стоит смотреть и что мы вправе наблюдать»¹. Постоянно перерабатывая реальность, живописное зрение её «деформирует», а живописное искусство становится воплощением этого превратного взгляда на мир и насаждает его своим зрителям.

Ценность фотографии как раз и заключается в том, что она фиксирует факты иначе, нежели чем живопись. Фотографический взгляд это подкреплённый техническим медиумом взгляд, поэтому он способен воспринимать реальность непосредственно. Механизация зрения позволяет напрямую взаимодействовать с реальностью, соответственно, при его возможностях нет необходимости останавливать движение и «строить свою натуру» для фиксации факта. Если живопись автономна, так как путём перестройки реальности производит отличную от неё сущность², то суть фотографического зрения заключается в его гетерономности, или обусловленности внешними по отношению к нему условиями. Фотография способна отказаться от алгебраизации предмета, то есть не подменять изображение реального и изменчивого объекта изображением его символа или математического знака³. Критика современной Брику фотографии основывается на том, что фотографическое видение должно осознать новый метод своей работы и перестать подчиняться живописному взгляду на мир⁴. Фотографическое зрение должно принять механицизм и «натурализм» своей природы и отказаться от живописных эффектов и художественной обработки кадра, так как задачи фотографа и живописца разнятся: первый фиксирует факт, а второй делает картины. Социальная значимость фотографического зрения состоит в том, чтобы показать, что реальность тоже достойна того, чтобы на неё смотрели, что «впечатляет не только перестроенная по эстетическим законам жизнь, но самая живая, реальная жизнь»⁵.

¹ *Сонтаг С.* В Платоновой пещере. С. 12.

² *Фоменко А.Н.* Авангард и критика фотографии. С. 74.

³ *Блюмбаум А.* Осип Брик и фотография: ещё раз о бергсонизме в «Новом ЛЕФе». URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/osip-brik-i-fotografiya-eshe-raz-o-bergsonianstve-v-novom-lefe.html> (дата обращения: 20.04.2019).

⁴ *Брик О.* От картины к фото. С. 15.

⁵ *Брик О.* Фото-кадр против картины // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 22.

Благодаря способностям фотографии, мы узнали, что взгляд на реальный факт в тысячу раз значимей, чем взгляд на любую художественную «выдумку»¹. Открытие фактов для глаза, как утверждал Брик, находясь на общей волне модернистской парадигмы, мобилизует человека и заставляет его действовать: «нам нужны факты, чтобы знать жизнь, чтобы изучить её, чтобы воздействовать на неё»². Главное, это иметь подходящие для этих фактов зрение. И фотоаппарат, благодаря расширению своих технических возможностей, по словам зарубежного соратника левовцев Л. Мохоя-Надя, практически становится физиологической трансформацией наших глаз, а его точность и четкость учит зрению, «стандарт которого соответствует сверхувеличенным, сверх-быстрым мментальным фотоснимкам и микрофотографиям»³. Фотоаппарат, предоставляя улучшенное, или избыточное, зрение⁴, оказывается механическим дополнением глаза, воспитывающим в нём стремление к фактам.

Таким образом, живопись и фотография это два разных способа воспринимать мир, где первый смотрит на него через эстетические штампы и клише, а второй подходит к нему настолько чисто и точно, насколько позволяют технические средства. Как утверждает Брик, фотографический взгляд должен перестать подчиняться живописному, так как его механизм переиначивает и деформирует реальность, становясь основой для идеологии. Фотографическому видению необходимо исследовать собственный метод работы, с помощью которого, как представлял себе фотоавангард, можно «увидеть мир в его индивидуальных различиях, в его непрерывности и длительности»⁵ и представить взгляду то, что ранее было его недостойно. Фотография становится «объективной формой зрения нашей эпохи»⁶.

¹ Брик О. Фото-монтаж. С. 33.

² Там же.

³ Мохой-Надь Л. Фотография, объективная форма зрения нашего времени // Мохой-Надь Л. Telehor. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 43.

⁴ Там же.

⁵ Блюмбаум А. Осип Брик и фотография: ещё раз о бергсонизме в «Новом ЛЕФе». URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/osip-brik-i-fotografiya-eshe-raz-o-bergsonianstve-v-novom-lefe.html> (дата обращения: 20.04.2019).

⁶ Мохой-Надь Л. Фотография, объективная форма зрения нашего времени // Мохой-Надь Л. Telehor. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 47.

§2. Ракурсы

Разработка форм фотографического зрения в 1920-х гг. пошла по пути максимального дистанцирования от законов живописи. Для этого, в первую очередь, необходимо было «уйти от принципов живописного, "картинного" построения фото-кадра»¹ и найти точки зрения, которые могли бы принадлежать только фото-глазу. Отказ от живописной композиции имел политическое значение: новый взгляд на мир не мог ассоциироваться с традиционным устройством видения. Но что не так с точкой, из которой смотрит живописное зрение?

Если изучить историю искусства, как утверждает А. Родченко, то можно подметить, что большинство картин каждого её периода и каждого художественного стиля используют точку зрения «или с пупа или с уровня глаз»². Другими словами, для живописи характерен горизонтальный ракурс, неподвижный взгляд из «середины в середину»³, с привычным для него направлением. С высоты глаз взяты фигуры и в иконописи, которая трансформирует пространство поднятием горизонта и использованием обратной перспективы, и в китайской живописи, изображающей наклоны объекта в движении; в различных интерпретациях роли фигуративного искусства — в реалистической, в романтической, в «искусстве для искусства» — точка зрения остаётся всё той же⁴. Картины королев, лодок, самоубийства Сократа, ваз с подсолнухами создаются по одной схеме расположения объектов перпендикулярно оси взгляда. И всё потому, что живопись стремилась заниматься всеми возможными вопросами — анатомией, теорией линейной перспективы, композицией, цветопередачей, — кроме поиска новых и нестандартных точек зрения и ракурсов. По словам Родченко, использование единственной, привычной для человека точки зрения живописью различных исторических периодов и стилей однобоко исказило зрительное восприятие человека и воспитывало его в ограниченных

¹ Брик О. Фото-кадр против картины. С. 23.

² Родченко А. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31.

³ Записная книжка Лефа // Новый ЛЕФ. 1927. № 6. С. 3.

⁴ Родченко А. Пути современной фотографии. С. 31-32.

и узких рамках¹. Соответственно, определённая конструкция взгляда формируется традиционной визуальной культурой, диктующей единственный способ смотреть на мир и строго охраняющей это установление. Живописная традиция приняла наиболее удобное горизонтальное направление зрения² и превратила его в культурную норму восприятия, воспроизводимую в каждой новой картине: натюрморты с картофелем Ван Гога и Благовещение Боттичелли в точке наблюдения не различаются.

Авторитет горизонтального ракурса оказался настолько силён, что проник и в работу «нового быстрого реального отображателя мира»³ — фотографию, которая продолжила повторять шаблоны зрительного восприятия, установленные живописью. Условия и возможности фотографии таковы, что она может «показывать мир со всех точек и воспитывать умение видеть со всех сторон»⁴. Однако, несмотря на возможности фототехники «снимает-то не аппарат, а человек», это работа не механическая, а творческая⁵, поэтому здесь и вступает в силу рутинным образом обученный глаз. «Психика зрительных восприятий» помнит только один образец — точку наблюдения «масляных картин с изображением богоматерей и графинь»⁶, так как визуальная культура наставляет фотографа следовать живописному методу работы. Подобный метод становится определяющим для нормы восприятия: художник так устраивает свою работу, что не он приходит к натуре, но натура «приходит» к нему сама. Это значит, что он устанавливает объект в позу, то есть располагает его перед собой в удобном для взгляда положении, не забывая и о выразительной стороне. Таким образом, объект оказывается на определённом расстоянии от художника, в центре его внимания, прямо на уровне глаз — в том самом горизонтальном ракурсе. Так рабочий взгляд художника становится взглядом зрителя.

¹ Родченко А. Пути современной фотографии. С. 32.

² Фоменко А.Н. Авангард и критика фотографии. С. 75.

³ Родченко А. Пути современной фотографии. С. 32.

⁴ Там же.

⁵ Брик О. Фото-монтаж. С. 33-34.

⁶ Родченко А. Пути современной фотографии. С. 32.

Художественная фотография и фотоателье повторяют: «не фотограф идёт с аппаратом к объекту, а объект идёт к аппарату, и фотограф устанавливает его в позу по живописным канонам»¹. Так фото-кадр и заполучает картинную композицию, которая не устраивает левовцев. По словам Родченко, «допотопные законы зрительного мышления» и традиционная визуальная культура уже больше не подходят для современной городской жизни с её многоэтажными домами, фабриками, магазинами, наземным, водным и воздушным транспортом, и, в конце концов, электричеством². Необходимо заняться поиском новых точек зрения, которые могли бы соответствовать революционизированной советской реальности.

Советские фотоавангардисты считали, что создание нового видения и перестройка «зрительной мысли», в основе которой лежали бы непривычные ракурсы и положения изображаемых объектов, должны осуществляться через машинную специфику «производственно-утилитарных форм искусства»³. Поэтому в сфере визуального опыта следует положиться на «машину видения»⁴, которой в новой советской действительности становится фоторепортаж. По принципу фоторепортажа, на момент 1920-х годов признававшегося чем-то «низшим» из-за отсутствия художественного эффекта, фотография создаётся в таких условиях, «когда нужно снять во что бы то ни стало, при всяком освещении и точке зрения»⁵. Кроме самого объекта и своего аппарата фоторепортёр ни на что рассчитывать не может, так как он проявляет к объекту научный и документальный интерес. В художественном эффекте момент наблюдения затеряется и останется только воля творца, поэтому фоторепортёр, которым, по Родченко, следует стать каждому фотографу, стремится снять действие не постановочно, а врасплох. Ему «нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную

¹ Родченко А. Пути современной фотографии. С. 36.

² Там же. С. 34.

³ Фоменко А.Н. Авангард и критика фотографии. С. 74.

⁴ Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 328.

⁵ Родченко А. Пути современной фотографии. С. 36.

скважину»¹. Обозрение «издали с серединной точки» мало что даёт для зрительного восприятия предмета, зато подробный осмотр — изнутри, сверху вниз и снизу вверх даёт полное представление, например, о заводе². И именно наличие многообразных точек зрения и взгляд на объект с различных сторон, требуемый для съёмки, делает фоторепортёра ролевой моделью в воспитании нового зрения, способного раскрыть мир видимого.

Таким образом, у Родченко для того, чтобы революционизировать зрительное мышление и отказаться от неактуальных стандартов восприятия, необходимо через фотографию давать новый и непривычный зрительный материал, расширив рамки визуального опыта. При этом наращивание зрительного материала идёт и экстенсивно, то есть за счёт внедрения в поле зрения ранее невидимых объектов, и интенсивно, или за счёт расширения самого поля. Новые объекты нужно снимать со всевозможных точек, тем самым предоставляя полное представление о них, а обычные и хорошо знакомые предметы «с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях»³. В большинстве случаев «мы не видим то, что смотрим»⁴, то есть не заостряем внимание на точках зрения, не вписанных в шаблоны восприятия, поэтому другой взгляд на знакомые объекты Родченко считал одним из главных инструментов по воспитанию умения «видеть со всех сторон».

Наиболее непривычными и нестандартными для традиционной визуальной культуры Родченко считал точки «сверху вниз» и «снизу вверх», а в воспитании «умения видеть со всех сторон» больше всего ценил диагональные и вертикальные ракурсы. С одной стороны, такие точки зрения в последнее для Родченко время стали чаще встречаться и «сдвинули привычную психику зрительных восприятий», однако с другой, они всё ещё остаются незамеченными. Проходя мимо далеко возвышающегося здания или смотря из окна, человек поднимает или опускает взгляд для обзора

¹ Родченко А. Пути современной фотографии. С. 38.

² Там же. С. 35.

³ Там же. С. 38.

⁴ Там же. С. 39.

перспективы, и при этом совсем не видит то, на что смотрит. Снимая снизу вверх балконы (А. Родченко, «Угол дома. Балконы», из серии «Дом на Мясницкой», 1925) и сосны, «длинные, голые, почти телеграфные столбы»¹ (А. Родченко, «Сосны, Пушкино», 1927), Родченко направляет взгляд на те объекты, чья конструкция обычно проходит мимо нашего внимания. Привычные дома и деревья, мосты и даже скопления людей становятся миром абстракций, вписываясь в различные системы координат. Вертикальный и диагональный ракурс открывает устройство и организацию даже там, где, казалось, всё уже давно открыто и изучено: это хорошо заметно на фотографиях лестниц, которые будто состоят из контрастных параллельных линий (А. Родченко, «Лестница. Кропоткинская набережная», 1929, и «Лестница», 1930). Повторяя слова: «мы не видим то, что смотрим»², Родченко утверждает, что человек смотрит на своё окружение и привычные предметы, но не видит их геометрические формы. И если человеческое зрение смягчает ракурс, то фотографическая оптика представляет исходную форму чётко³: пространство здесь складывается из параллельных, сходящихся и расходящихся линий, а лестничная клетка становится пятиугольником (А. Шайхет, «Новые дома на Усачёвке. Лестница сверху», 1928). Некоторые советские работники искусства, кстати, находили такие работы Родченко вторичными и повторяющими кадры иностранных фотографов⁴. Сам Родченко объяснял это тем, что авторство точек «сверху вниз» и «снизу вверх» не может быть приписано ни ему, ни Мохою-Надю, ни Ренгеру-Патчу: это наши точки и дело новой современной фотографии, вводящей необычные ракурсы в новую визуальную культуру, нужно делать сообща⁵.

С другой стороны, взгляд под углом обнаруживает обычные предметы и действия в таком виде, на который никто никогда и не мог взглянуть. Если

¹ Записная книжка Лефа. С. 3.

² Родченко А. Пути современной фотографии. С. 39.

³ Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: «Искусство», 1992. С. 26.

⁴ Иллюстрированное письмо в редакцию // Советское фото. 1928. № 4. С. 176.

⁵ Родченко А. Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Новый ЛЕФ. 1928. № 6. С. 44.

революционному и прогрессивному зрительному восприятию необходимо видеть со всех сторон, то только ресурс фотографии сможет открыть взгляд для такой точки, с которой человеческое зрение смотреть физиологически и биологически не приспособлено. В этом случае «самые интересные точки современной фотографии» становятся источником визуального шока, способного революционизировать зрительное мышление¹. Наиболее знаменитыми и в то же время наиболее необычными фотографиями Родченко являются изображения пионеров и пионерок, взятые, как писали недоумевающие современники, с «пуговичной точки зрения»². Однако суть возмущения заключалась совсем не в том, что нам показывают мир с точки, доступ к которой имеет только пуговица. Новый ракурс представлял объекты так, что всевозможные каноны изображения «красивого» нарушались³, правила изображения «приятного» и «неприятного» смешивались, и пионеры становились обладателями тех черт, которые, как казалось, совсем им не свойственны. Эти фотографии (А. Родченко, «Пионер-трубач», 1930, и «Пионерка», 1930) не столько «не раскрывают сути пионерской организации», как писали критики⁴, сколько не совсем показывают детей детьми. Один из деятелей РАППа, Л. Авербах, даже испугался одной из его фотографий (А. Родченко, «Пионер», 1928), где, по его мнению, «вместо пионера получилось какое-то чудовище с одной громадной рукой, кривое и вообще с нарушением всякой симметрии тела»⁵. Вертикальный ракурс, изменяющий привычные пропорции и формы, кажется особенно радикальным, когда именно форма человеческого тела искажается и из-за этого воспринимается отталкивающе⁶: здесь возникает эффект «зловещей долины», при котором восприятие объекта, приближенного по виду к фигуре человека, вызывает неприязнь. Но для Родченко революционизировать зрение, значит, ощущать все возможные стороны объекта — не только

¹ *Фоменко А.Н.* Авангард и критика фотографии. С. 75.

² *Лаврентьев А.Н.* Ракурсы Родченко. С. 27.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 173.

⁵ Цит. по: Там же. С. 76.

⁶ Там же.

красивые, но и неприятные, не только обычные, но и непривычные. Шкловский вспоминал что-то подобное: «Эйхенбаум говорит, что главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством»¹. И если ради визуальной революции Родченко мог пожертвовать приятностью изображения человеческой фигуры, то для современников такое действие уже считалось искажением факта.

Таким образом, особенность фотографического видения заключается в том, что оно способно смотреть на мир с самых непривычных точек зрения. По Родченко, техника даёт фотографу возможность не строить объект, но подойти к нему с аппаратом самому — это позволяет революционизировать зрительное восприятие и появиться новой визуальной культуре, которая содержала бы в себе «умение смотреть со всех сторон». Наиболее ценными для такой задачи Родченко считал вертикальные и диагональные ракурсы, которые раскрывают конструкцию привычных объектов и становятся источником визуального шока. Однако некоторые современники из-за непривычки считали такие ракурсы чересчур одинаковыми, радикальными и искажающими факты, что, впрочем, не помешало им войти в историю фотографии.

¹ Шкловский В.Б. Сентиментальное путешествие // Шкловский В.Б. «Еще ничего не кончилось...». М.: Пропаганда, 2002. С. 260.

2. Киноавангард

§1. Последовательность кадров

В 1920-ые годы кинематограф, как и фотография, также был заинтересован в поисках своих особенностей. Однако он, в отличие от фотографии, не искал свою специфичность через контраст и нападки на художественные медиа, чьим техническим отражением ему предполагалось быть. В первую очередь потому, что самый мощный удар по обвинению неспецифичности на себя приняла фотография, а при появлении нового технического медиума критики уже не были так активны. Неспецифичность кинематографа же проявлялась в том, что он не воспринимался как искусство визуальное. Кино начала XX века было сродни действу сценическому, то есть организовано по канонам театра, где сценарий представляет из себя «цепь сюжетных коллизий» и психологических перипетий. Таким образом, кинофильм был построен по образцу спектакля, то есть состоял из плавно сменяющих друг друга сцен, статично заснятых оператором. Большое внимание уделялось декорациям: особенно тщательно подходили к устройству мизансцен в салонных драмах, рассчитанных на мелкобуржуазную публику. Театральная манера была распространена и среди актёров кино — они играли нарочито, условно, чересчур эмоционально, «психологично». В свою очередь, психологические мелодрамы в дореволюционной России пользовались популярностью. В этих фильмах прекрасные девы переживали настоящий накал страстей: страдали, возмущались, падали в обморок, обнимались, целовались — и всё это на фоне красивых интерьеров и цветущих садов¹. Понятно, что публика шла смотреть такой фильм не для кинематографического впечатления, а для ощущения того самого накала страстей. Из-за чрезмерного присутствия эмоций и отсутствия смысла такие кинофильмы считались наполненными «исключительным убожеством, пустотой, пошлостью»².

¹ Семёнов М. «Из двух кадров возникало новое»: Ключевые понятия в кинематографе Льва Кулешова // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/cards/lev-kuleshov> (дата обращения: 28.04.2019).

² Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. 2-е изд. М.: Искусство, 1965. С. 10.

Ранняя кинотеория выделяла кино из других искусств, однако видела в нём только выразительную картинку, где к фотографической репродукции реальности прибавлялись либо красота, либо идеал, либо символизм¹. Киноаппарат под предводительством оператора и режиссёра был чем-то вроде «идеального художника», который сохранял реалистичный вид предметов и людей, но добавлял им что-то неуловимое, загадочное и отдалённое. Кино в это время воспринималось скорее как выразительно заснятая реальность, живая фотография, нежели чем особое изображение: по такой версии, он отличался от других медиа не способностью воспроизводить движение², а некой духовной надстройкой. При этом движение как раз и было тем, что наиболее всего впечатляло посетителей первых сеансов. Горький, побывавший на одном из них, описывал свои ощущения вот так: «Всё движется, живёт, кипит, идёт на первый план картины и исчезает куда-то с него... На экране появляется поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас — берегитесь!»³.

Преимущество и превосходство кино над другими медиа заключается прежде всего в том, что оно использует движение⁴. Однако где конкретно проходит граница между живой фотографией и кинематографией? В обоих случаях можно заметить иллюзию движения. И в дореволюционном фильме герои двигаются на экране, и в фильме 1920-х годов на экране есть движение, хотя это две крайне разные по своей форме киноленты. В первом случае мы можем увидеть отличных актёров, красивые декорации, интересную сцену, захватывающий сюжет, выразительную картинку, однако ничего из этого относиться к сфере кинематографии не будет⁵. Ранний кинематограф к движению обращался, но это было движение содержательное, которое основывается на переходе от одного действия к другому, от одного сюжета

¹ Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. С. 39.

² Кулешов Л. Искусство кино. Ленинград: Теа-кино-печать, 1929. С. 12.

³ Цит по.: Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. С. 4.

⁴ Гройс Б. Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино // Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 205.

⁵ Кулешов Л. Искусство кино. С. 12.

ко второму, что можно рассказать и нельзя изобразить¹, чего хватает для разыгрывания спектакля и недостаточно для кинематографии. Движение кинематографическое — это не перемещение объекта относительно какой-либо точки зрения, как в живой фотографии, но изменение позиции самой этой точки, постоянная смена места действия и положения направленного на него взгляда. Таким образом, в ряду искусств, чьи достижения обычно сохранялись в виде неподвижных артефактов, кино становится первым, которое может не описывать, не намекать, не ссылаться и не указывать на движение, а делать его предметом изображения². Кино переносит точку наблюдения из одного положения в другое, особенным образом задеиствуя зрение: отличие кино и заключается в том, что оно предоставляет специфический визуальный опыт, который основывается на движущемся изображении или последовательности кадров.

Экспериментально к такому заключению в начале 1920-ых годов пришёл Кулешов, которого интересовало, какими средствами кинематограф впечатляет зрителя. Он проследил, что за картины и каким образом они воздействуют на эмоционально непосредственную, или «мало обеспеченную и плохо воспитанную», публику, которая может громко кричать, свистеть или возмущаться на сеансе. Кулешов оценил реакции таких зрителей на картину из САСШ и альтернативную ей русскую картину, и оказалось, что во время показа американского фильма публика проявляла гораздо больше чувств, нежели чем при просмотре фильма русского. Для того, чтобы выяснить причину кардинально разных реакций, кулешовская группа сравнила картины двух производств, и оказалось, что не только качество и техника построения американского фильма значительно выше, чем у русского, но и сам принцип организации материала у него абсолютно другой. Если русская картина состояла из «очень небольшого количества длинных кусков, снятых с одного места»³, то американская складывалась из множества

¹ Брик О. Против кино-драмы // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 92.

² Гройс Б. Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино. С. 204.

³ Кулешов Л. Искусство кино. С. 15.

коротких кусков, съёмка которых велась с разных точек. И в то время, как русские кинодеятели прибегали к склейке только из-за того, что технические возможности съёмки были ограничены, то американские кинопроизводители соединяли различные кадры между собой, чтобы сделать фильм более эффектным и зрелищным. Однако в этом и состояла суть его воздействия — кино «это не просто показ содержания данных кусков, а организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, т. е. соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим»¹. Иными словами, сущность кинематографа — монтаж, или особая организация кинематографического материала.

Открытие кино в 1920-ых годах своей монтажной природы стало стимулом выстраивать всю кинематографическую работу по-другому, начать «мыслить сценарий, как ряд кадров, а не только как цепь сюжетных коллизий»². Движение теперь искали не в считывании содержания кусков, а в зрительном восприятии фрагментов изображений и мерцания экрана, которое исходит от смены места действия и точки съёмки. Монтаж делает глаза чувствительными к экрану потому, что заставляет картинку появляться на короткое время и исчезать, сменяясь другим изображением. По этой причине первым делом кино обращается к работе со взглядом зрителя, к созданию из последовательности кадров определённых визуальных схем, которые в зависимости от расположения частей радикально бы переменяли весь опыт восприятия. Принцип киноконструирования визуального опыта основывается на соединении фрагментов в том или ином порядке, «где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих»³. Таким образом, характер восприятия будет зависеть не только от того, что будет изображено на кадрах, но и от того, в какой последовательности они объединятся. Кулешов по этому поводу писал: «из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них,— рожденное третье»⁴.

¹ Кулешов Л. Искусство кино. С. 16.

² Брик О. Фото и кино // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 27.

³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 206.

⁴ Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: «Искусство», 1975. С. 40.

Киноавангард открыл два метода работать с взаимодействием кинокадров. Первый метод — кулешовский. После того, как Кулешов выяснил, что специфика воздействия кинематографа основывается на монтажной склейке, он со своей группой решил точнее разобраться в эффектах монтажа. Коллективом Кулешова было проведено несколько монтажных экспериментов, суть которых заключалась в суммировании кусков отснятого материала. Один из них демонстрировал известный и названный впоследствии именем Кулешова эффект, который состоял в появлении нового смысла от объединения двух кадров. Кулешов чередовал один и тот же кадр, крупный план актера Мозжухина, с другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком)¹. И в зависимости от того, какой план следовал за лицом Мозжухина, восприятие эмоции актёра зрителями изменялось: выражение его лица показывало или голод, или влечение, или скорбь. Два других эксперимента, которые обозначались как «творимый человек» и «творимое пространство», были схожи по принципу: они последовательно суммировали снятые с разной природы кадры. В первом случае с помощью монтажа была показана девушка, которая на самом деле никогда не существовала, так как крупные планы губ, ног, спины и глаз были сняты с четырёх актрис². Во втором — монтажом создано единое пространство из заснятых в разных районах Москвы кадров с актёрами Хохловой и Оболенским и планом Белого дома в Вашингтоне³. Идея этих экспериментов показывает, что Кулешов видел силу монтажа в том, что последовательная смена различных точек зрения вызывает у зрителя ощущение цельной картины. Если в театральном искусстве единства времени и места действия добиваются через условности драматургии, то в кинематографе это единство — иллюзия зрительного восприятия, формируемая склейками и переходами монтажа. Монтаж нарезает время, пространство, ситуацию на множество точек зрения, располагает их в

¹ Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. С. 40.

² Кулешов Л. Искусство кино. С. 26.

³ Там же. С. 25.

определённом направлении и заставляет взгляд зрителя по нему двигаться. То, что обычно воспринимается статично, из одной точки — утренний туалет, сцена казни или полёт на Луну — теперь «рассыпается» на множество фрагментарных взглядов, которые устремляются по оси смысла в одном направлении. Девушка здесь состоит из глаз, губ и ног, а эмоция человека считывается только после того, как перед глазами предстанет её повод. Таким образом, кинематографическое движение у Кулешова это определённый порядок визуального восприятия, образуемый переходом от одной точки зрения к другой. Главная задача монтажа как суммы точек состоит в том, чтобы связывать вместе несколько взглядов, объединить их и тем самым направить развитие действия.

Второй метод производить движение с помощью киноизображения — эйзенштейновский. Эйзенштейн так же, как и Кулешов, считал, что специфика кино заключена в последовательности кадров: «кинематография — это прежде всего монтаж»¹. Однако в его варианте производимое монтажом движение имело совсем иной характер. Режиссёр понимал кинематографическое переключение с одной точки зрения на другую не как средство повествования и создания логической связи, но как способ производства эмоционального напряжения². Задача кинематографа — наносить чувственные удары по зрителю, бить «кинокулаком» по безыдейности, становясь носителем идеологического и политического воздействия³. Сопоставление точек зрения в фильмах Эйзенштейна, таким образом, являлось более способом не развивать действие, а взглянуть на него под неким правильным и идейно верным углом зрения. Например, в конце фильма «Стачка» (1924) Эйзенштейн сопоставляет кадры расстрела рабочих и сцены закалывания и свежевания быка на бойне. Кровь животного здесь проливается так же, как и чернила на столе губернатора, отправившего

¹ *Эйзенштейн С.М.* За кадром // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 283.

² *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 270.

³ *Эйзенштейн С.М.* «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 114.

полицию и казаков жестоко подавлять стачку пролетариата. Переход от наблюдения бойни рабочих к бойне животных становится ассоциативным сопоставлением первой и второй жестокости, синтетическим сплавом качеств одной и другой точки зрения. Можно долго объяснять, что рабочий при капитализме представляет из себя «сумму своих изолированных частных телесных функций»¹, однако для Эйзенштейна эмоциональное насилие над зрителем через насильственный монтажный переход² делает посыл о нечеловечески жестоким отношении к рабочим более понятным, чем множество слов. Следующие друг за другом кадры становятся способом смотреть верно, воспринимать действительность правильно, не смотря на то, что этот взгляд основывается на «насильно» вызванных ассоциациях. Кинематографическое движение, таким образом, не соединяет точки наблюдения в едином направлении, а противопоставляет и сталкивает их друг с другом, постепенно аккумулируя эмоциональное напряжение³. Монтажная природа киноаттракциона, организуя особый порядок восприятия, становится средством политического воздействия, которое достигается «через живую игру страстей»⁴, а не через работу ума.

1920-ые гг. становятся временем открытия кинематографом своей специфичности, которая заключается в движущемся изображении, основанном на последовательности кадров. Кино становится первым искусством, изображающим движение — оно показывает движение не относительно точки зрения, но движение *самой* этой точки. Первыми и одними из главных теоретиков и практиков монтажа, которые начали работать в 1920-ые, были советские режиссёры Кулешов и Эйзенштейн, оба ставящих монтаж в основу кинематографа. Однако если первый считал выстраивание порядка визуального восприятия способом создать особый

¹ См: Жижек С., Руда Ф., Хамза А. Читать Маркса. М.: Изд. дом ВШЭ, 2019. 176 с.

² Платт К.М.Ф. Сергей Эйзенштейн: монтаж вразрез // Формальный метод. Антология русского модернизма. Том 1. Системы. Екатеринбург-Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 321.

³ Ямпольский М. Сублимация как формообразование. (Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна.) // Киноведческие записки. 1999. №43. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1067/> (дата обращения: 02.05.2019).

⁴ Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов. С. 270.

опыт — опыт киноиллюзии, заключающийся во взгляде на действие с разных точек зрения, то второй понимал последовательность кадров как возможность взглянуть под политически верным углом зрения, агрессивно ударяя «кинокулаком» по эмоциям зрителя. Несмотря на то, что Кулешову была чужда идейная политика восприятия, а Эйзенштейн видел в монтаже инструмент агитационной работы¹, они оба внесли весомый вклад в развитие кинематографа и вынесли советскую школу монтажа в художественный авангард XX века.

§2. То, что видеть необходимо

Монтажные эксперименты авангарда показали, что специфика воздействия кинематографа заключается в таком упорядочивании киноматериала, которое создавало бы «опытно выверенный и математически рассчитанный»² взгляд на отдельную сцену с помощью последовательности кадров. На монтажном столе соединялись те или иные заснятые куски, комбинация которых определяла бы как само действие сюжета, так и выразительный эффект сюжетных сцен. Эйзенштейн в той же «Стачке» объединяет кадры, где в одной сцене управляющий завода выжимает из лимона сок, а в другой конная полиция давит копытами бастующих рабочих, — таким образом создаётся впечатление отношения к рабочему человеку как к расходному материалу капиталиста и пренебрежительного использования пролетариата классом эксплуататоров. Для выполнения такой работы, то есть создания политического воздействия с помощью кино, требуется, в первую очередь, придумать идею, реализовать её в сюжете и разработать сценарий, который состоял бы из отдельных сцен, разбитых на монтажные куски. Затем следовало найти декорации, актёров и снять сцены таким образом, чтобы в них было видно только то, что определяет действие и выразительный эффект задуманного сюжета³. Последним шагом было объединение инсценировки

¹ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. С. 121.

² Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов. С. 270.

³ Кулешов Л. Искусство кино. С. 20.

монтажёром в наиболее яркую и зрелищную последовательность, являющуюся произведённой с нуля кинореальностью.

Примерно по такому алгоритму создавалась художественная кинематография, которая творила реальность на основе заранее придуманного сюжета и создавала необходимые только исторически обреченному буржуазному зрителю киноиллюзии¹. Так считал (правда, в более патетической форме) Дзига Вертов: всё его творчество, как в виде фильмов, так и в виде манифестов, утверждало преимущество киноправды над киномыслом. Вертов и его объединение «Киноки» (название происходит от соединения слов «кино» и «око») мыслили подлинное предназначение киноаппарата не в создании иллюзий, а в исследовании жизненных явлений², в воздействии не выдумкой и игрой, а фактами. Основную и самую главную функцию кинематографа «Киноки» находили в «киноощущении мира», для которого форма художественной кинодрамы совсем не подходила, потому что представлялась синтезом кино со сценическим искусством и драматургией, а не чистой его экстракцией.

По Вертову, техника предоставила нам возможность больше не инсценировать и не разыгрывать сюжеты, а заняться наблюдением, фиксацией и изучением действительности. Кино должно учить «внимательно всматриваться в жизнь, вырабатывать привычку не ограничиваться наблюдением поверхностного облика вещей, привить вкус к детальному изучению действительности»³, так как по своей сути «киноаппарат со своим всюду проникающим глазом, возможностями монтажа, позволяющими склейкой кусков вскрывать связь между отдельными явлениями действительности»⁴ служит орудием более совершенного восприятия мира, а

¹ Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киноведи // Искусство кино. 2012. №1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (дата обращения: 02.05.2019).

² Вертов Д. Киноглаз. С. 95.

³ Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова. С. 15.

⁴ Пудовкин В.И. Как я стал режиссёром // Пудовкин В.И. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 35.

не средством воздействия выдумкой, «как бы последняя сильно не впечатляла»¹.

Вертов и «Киноки» исходят из тезиса о том, что человеческое зрение несовершенно². Человеческий глаз видит очень плохо и очень мало, и для увеличения силы своих глаз и расширения круга зрения люди разрабатывают различные оптические аппараты. Для того, чтобы увидеть невидимые явления, люди создали микроскоп, чтобы видеть и исследовать далёкие неизвестные миры, люди придумали телескоп, а чтобы глубже проникнуть в видимый мир, чтобы исследовать и записать зрительные явления, чтобы не забыть того, что происходит и что необходимо будет в дальнейшем учесть, люди изобрели киноаппарат³. Киноаппарат, таким образом, оказывается чем-то вроде технического протеза человеческого глаза, «киноглазом», который гораздо совершеннее справляется с задачей «исследования хаоса зрительных явлений», наполняющих пространство. В то время, как невооружённое никакими оптическими аппаратами зрительное восприятие представляет из себя непрерывный гомогенный поток, ограниченный в пространстве и времени и не позволяющий точно и чётко зафиксировать движение, совершенная техническая природа киноглаза способствует раскрепощению несовершенного зрения человека.

«Киноглаз» оказывается лучше, чем глаз человеческий, так как метод его восприятия состоит из «плановой фиксации на плёнке жизненных фактов» и «плановой организации зафиксированного на плёнке документального киноматериала». «Киноглаз» сначала «вырывает аппаратом самое характерное, самое целесообразное», что остаётся вне поля человеческого зрения, а затем организует вырванные из жизни куски «в зрительно-смысловой ритмический ряд, зрительно-смысловую формулу, в экстрактное "вижу"»⁴. Используя множество монтажных средств, Вертов

¹ Вертов Д. От «киноглаза» к «радиоглазу» // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 112.

² Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова. С. 9.

³ Вертов Д. Киноглаз. С. 94.

⁴ Вертов Д. От «киноглаза» к «радиоглазу». С. 113.

отказывается от «примитивной мотивировки монтажной переброски действия»¹, которая ранее считалась обязательным правилом для художественной кинодрамы и инсценировки. «Киноглаз» использует сопоставление и сцепление друг с другом любых точек вселенной в любом временном порядке², тем самым находя и исследуя неочевидную связь между фактами и явлениями. В фильме «Человек с киноаппаратом» (1929) Вертов через монтажные переходы и склейки сравнивает ритмы жизни просыпающегося города и утренний туалет девушки: она встаёт с кровати — промчался поезд, она надевает чулки — проехал автомобиль, она умывается — улицу поливают из шланга, она вытирает лицо полотенцем — женщина моет оконную раму, она открывает глаза — жалюзи открываются, она закрывает глаза — жалюзи закрываются. С помощью подобной организации киноматериала происходит сортировка фактов и учреждение между ними зрительной связи, которая может не поддаваться тематической, временной или пространственной логике. Зрительное восприятие, будучи бесформенным и неорганизованным, приобретает через монтаж особый порядок, который позволяет буквально открыть мир заново и увидеть «правду жизни». Так, например, Вертов в фильме «Киноглаз» (1924) использует обратную съёмку в сценах превращения хлеба в рожь, где каравай становится сначала тестом, а потом мукой, которая в итоге оказывается зерном, — этим переходом он хотел «вернуть» еду рабочим и крестьянам³ и показать, что все вещи производятся именно ими⁴.

«"Киноглаз" для Вертова — средство насильственной переброски глаз зрителя на те предметы, которые "видеть необходимо", средство тщательного исследования и целенаправленной организации "видимого мира", стремление углубиться в жизнь до такой степени, чтобы понятие "интимное" перестало существовать»⁵. В таком случае, кинофильм теряет художественную форму и

¹ Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова. С. 13.

² Вертов Д. От «киноглаза» к «радиоглазу». С. 112

³ Вертов Д. О фильме «Киноглаз» // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 69.

⁴ Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова. С. 14.

⁵ Там же. С. 11.

становится своего рода документом и научным трудом, написанным на «языке глаз». И как всякий «научно-экспериментальный метод исследования действительности» в поиске знаний исходит от фактов к выводу, так и «киноглаз» исходит от документального киноматериала к фильму. Для того, чтобы осуществить наиболее полную «кино-передачу видимых явлений» (как говорят начальные титры «Человека с киноаппаратом»), Вертов использовал программу съёмки «жизни врасплох», которая состояла в монтаже выбора темы, монтаже наблюдений и монтаже заснятых материалов. Фильм (или киночеловек — «киновещь») складывался в определённом порядке из снятых кусков только на монтажном столе, однако перед этим съёмочной группе необходимо было составить тематический, маршрутный и календарный планы, вести в соответствии с ними наблюдения, и только после этого применять «киноглаз» и совершать съёмку. Монтаж жизненных фактов происходил в течение всего процесса производства фильма.

Таким образом, с одной стороны, метод «киноглаза» стремился документально зафиксировать «видимый мир», но с другой, перерабатывал полученный документ в особый порядок: Вертов называл «киноглаз» «документальной расшифровкой» зрительных явлений. Диалектическая природа «киноощущения» мира объяснялась революционными взглядами режиссёра. Совершенное зрение «киноглаза», как и марксистский анализ действительности, не ограничивается банальным зрительным описанием явлений, но благодаря техническим возможностям аппарата, выборке тем и «выхватыванию самого характерного» стремится показать в «жизни как есть» революционность новой советской реальности¹. Для того, чтобы раскрепостить зрение, не достаточно только отразить набор жизненных фактов, — необходимо организовать их в определённый зрительный ряд. Получается, что «киноглаз» — это самый что ни на есть глаз человека, но на мир он смотрит через объектив киноаппарата.

¹ Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киночеловека // Искусство кино. 2012. №1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (дата обращения: 02.05.2019).

Главным идеологом документализма и исследования мира с помощью киноаппарата был Дзига Вертов, по мысли которого специфической функцией кинематографа является киноощущение мира и кинопередача видимых явлений. Киноаппарат — это, прежде всего, инструмент более совершенного восприятия мира, чем человеческое зрение, поэтому кинопроизводству следует отказаться от инсценировок и перейти к съёмке, сортировке и распространению жизненных фактов. Однако простой демонстрации «жизни как есть» недостаточно для того, чтобы разглядеть правду видимого мира; раскрепощение зрения требует целесообразного сочетания жизненных фактов в особый порядок, способный вскрыть спрятанную от невооружённых человеческих глаз связь. Хоть Вертов и «Киноки» воспевали технические возможности киноаппарата, работа «киноглаза» — это человеческая работа, которая начинается с изобретения кинокамеры и заканчивается установлением порядка восприятия.

1920-ые годы стали временем активного применения способности фото- и кинокамеры «не подражать человеческому глазу, а видеть и фиксировать то, чего глаз человека обычно не видит»¹. Фотография и кинематограф становятся средством расширения визуального опыта человека, который может пополниться не только взглядом на ранее невидимые объекты и явления, но и неожиданными точками зрения давно привычных нам вещей. Как утверждали теоретики и практики авангарда, особенность работы камеры амбивалентна: с одной стороны, она воспроизводит действительность, то есть создаёт документы, но с другой, предлагает увидеть реальность по-другому, «остранённо» и в необычных ракурсах. Из-за своей машинной специфики камера становится новыми глазами человека, чей взгляд теперь всепроникающ и может видеть необычные конфигурации и положения вещей. Авангард понимал способности камеры как инструмент по реконструкции и изменению

¹ Брик О. Чего не видит глаз // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 29.

человеческого взгляда, чья природа ощущений отражала старый порядок вещей. Однако если изменить этот порядок, трансформировать шаблоны восприятия и организовать эстетическое воздействие, которому человек обычно не подвергается, появляется возможность произвести не только революцию действительности, но и революцию сознания. С новым восприятием должен был появиться и новый человек, подходящий для ощущения коммунистической действительности. Революция, уничтожая старые порядки, создает реальность, в которой теперь должно ощущаться всё, и новому порядку восприятия следовало ей соответствовать. Хотя и считается, что проект авангарда по превращению искусства в производственно-утилитарную практику и радикальной перемене сознания через зрительное восприятие не состоялся, он всё ещё хранит в себе революционный импульс для решения радикально новых проблем и создания идей о новом и открытом будущем.

Заключение

Результатом данной работы может служить вывод о том, что авангардистские измышления о возникновении нового, технически улучшенного зрения наследуют специфике модернистской парадигмы. Открыто вдохновляясь марксистской теорией, и неявно — психоанализом, идея «нового зрения» хотела доказать, что с появлением новых технических средств, с открытием этими техническими средствами того, что человечество ранее не способно было увидеть, возникает возможность изменить всю человеческую жизнь и трансформировать её будущее в лучшую и более совершенную сторону. Если изначально записывающая и воспроизводящая техника понималась как инструмент по копированию реальности, которая транслировала, а не видоизменяла восприятие объектов и явлений, то 1920-ые годы становятся временем открытия фотографией и кино специфики своего изображения.

Свойства технического медиума изображения в это время понимались двояко: с одной стороны, они воспроизводили реальность, но с другой, изменяли её восприятие, показывая её стороны в необычных ракурсах и под неожиданным углом. Теоретиками предполагалось, что человек уже обладает опытом восприятия объектов с помощью своих глаз, и к этому опыту добавляется новое и непривычное восприятие тех же объектов с помощью камеры. Таким образом, в это время фотография и кинематограф скорее конструировали взгляд человека, но не саму реальность. Если не допускалось фиксировать какие-либо факты с помощью камеры, то это только потому, что не следовало делать их объектом только лишь зрения: ещё до всякой С. Сонтаг О. Брик предлагал практиковать визуальную экологию (конечно, он делал это в несколько иных терминах), чтобы не просто смотреть на недопустимые явления, но либо предотвратить их, либо принять в них участие (Брик говорил об избиении человека)¹. В последнее же время

¹ Брик О. Человек бьёт человека // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 51.

фотография и кинематограф понимаются как конструкторы не взгляда, но реальности: они не дополняют визуальный опыт человека, но полностью и категорически его изменяют. Более всего этому поспособствовала идея авангарда о коллективном и анонимном зрении, которое возникает от слияния зрения человека и машины. Оно предполагает отказ от созерцания, переход к мгновенной схватываемости изображения и восприятию точечных оптических эффектов¹. В результате получается «кадровое», или «клиповое», мышление, которое стало активно распространяться в эпоху телевидения и интернета. Оно, как и мыслили авангардисты, приобретает характер массовости, коллективности, становится открытым для политического воздействия. Несмотря на то, что современные массовые медиа пользуются этим отнюдь не в революционных целях, идея «нового зрения» способна служить не только реакционным, но и прогрессивным идеям о лучшем будущем, где мы сможем почувствовать всё.

¹ Бобринская Е. Новое зрение // Проекция авангарда. Каталог-исследование. сост. Шишко О. М.: ООО «Арт Гид», 2015. С. 30.

Список литературы

1. *Агамбен Дж.* Похвала профанации // Агамбен Дж. Профанации. М.: Гилея, 2014. С. 78-101.
2. *Агамбен Дж.* Заметки о жесте // Агамбен Дж. Средства без цели. М.: Гилея, 2015. С. 55-66.
3. *Арсланов В.Г.* Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Беньямина до «новых левых». М.: Искусство, 1983. 327 с.
4. *Арсланов В.Г.* Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа. М.: Академический проект, 2015. 344 с.
5. *Беньямин В.* Автор как производитель // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 133-163.
6. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 190-234.
7. *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 109-132.
8. *Блюмбаум А.* Осип Брик и фотография: ещё раз о бергсонистстве в «Новом ЛЕФе» // Новое литературное обозрение. 2017. №147(5). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/osip-brik-i-fotografiya-eshe-raz-o-bergsonianstve-v-novom-lefe.html> (дата обращения: 16.02.2019).
9. *Бобринская Е.* Новое зрение // Проекция авангарда. Каталог-исследование. сост. Шишко О. М.: ООО «Арт Гид», 2015. С. 24-35.
10. *Брик О.* От картины к фото // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 6-17.
11. *Брик О.* Против кино-драмы // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 91-93.
12. *Брик О.* Фото-кадр против картины // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 18-25.

13. *Брик О.* Фото-монтаж // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 32-37.
14. *Брик О.* Фото и кино // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 26-28.
15. *Брик О.* Чего не видит глаз // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 29-31.
16. *Брик О.* Человек бьёт человека // Брик О. Фото и кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 51-52.
17. *Вертов Д.* Киноглаз // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 89-104.
18. *Вертов Д.* Кинокам Юга. Письмо к кинокам Юга // Вертов Д. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-Центр, 2008. С. 89-94.
19. *Вертов Д.* Киноки. Переворот // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 50-58.
20. *Вертов Д.* От «киноглаза» к «радиоглазу» // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 109-115.
21. *Гройс Б.* Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино // Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 199-215.
22. *Дробашенко С.* Теоретические взгляды Вертова // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 3-42.
23. *Дыко Л.П.* Перспектива // Фотокинотехника: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 235-236.
24. *Жижек С., Руда Ф., Хамза А.* Читать Маркса. М.: Изд. дом ВШЭ, 2019. 176 с.
25. Записная книжка Лефа // Новый ЛЕФ. 1927. № 6. С. 3-8.
26. Иллюстрированное письмо в редакцию // Советское фото. 1928. № 4. С. 176.

27. *Земляной С.Н.* Философские заметки к проблеме несвободы // Этическая мысль. Вып. 6. М.: ИФ РАН, 2005. С. 90-136.
28. *Кулешов Л.* Искусство кино. Ленинград: Теа-кино-печать, 1929. 153 с.
29. *Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. М.: «Искусство», 1975. 303 с.
30. *Лаврентьев А.Н.* Ракурсы Родченко. М.: «Искусство», 1992. 222 с.
31. *Лаврентьев А.Н.* Ракурсы Родченко // Формальный метод. Антология русского модернизма. Том 2. Материалы. Екатеринбург-Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 681-716.
32. *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. 2-е изд. М.: Искусство, 1965. 373 с.
33. *Левашов В.* Лекции по истории фотографии. М. : «Тримедиа Контент», 2014. 484 с.
34. *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Политиздат, 1955. С. 7-544.
35. *Митчелл У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология. Москва и Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2017. 240 с.
36. *Мохой-Надь Л.* Фотография, объективная форма зрения нашего времени // Мохой-Надь Л. Telehor. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 40-49.
37. *Новоженова А.* От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти. 2014. №4. С. 117-136.
38. *Петровская Е.* «Искусство как фотография» (перечитывая «Краткую историю фотографии» В. Беньямина) // Петровская Е. Безымянные сообщества. М.: ООО «Фаланстер», 2012. С. 236-247.
39. *Платт К.М.Ф.* Сергей Эйзенштейн: монтаж вразрез // Формальный метод. Антология русского модернизма. Том 1. Системы. Екатеринбург-Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 315-336.
40. *Пудовкин В.И.* Как я стал режиссёром // Пудовкин В.И. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 33-40.

41. *Родченко А.* Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Новый ЛЕФ. 1928. № 6. С. 42-46.
42. *Родченко А.* Предостережение // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 36-37.
43. *Родченко А.* Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31–39.
44. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
45. *Савчук В.В.* Философия фотографии. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Издательство «Академия исследований культуры», 2015. 335 с.
46. *Семёнов М.* «Из двух кадров возникало новое»: Ключевые понятия в кинематографе Льва Кулешова // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/cards/lev-kuleshov> (дата обращения: 28.04.2019).
47. *Сонтаг С.* В Платоновой пещере // Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 11-40.
48. *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 96 с.
49. *Фоменко А.Н.* Авангард и критика фотографии // Вестник Томского государственного университета. 2009. №329. С. 73-76.
50. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. 816 с.
51. *Шкловский В.* Искусство, как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Издательство «Федерация», 1929. С. 7-23.
52. *Шкловский В.Б.* Сентиментальное путешествие // Шкловский В.Б. «Ещё ничего не кончилось...». М.: Пропаганда, 2002. С. 15-266.
53. *Щербенок А.* Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. 2012. №1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (дата обращения: 02.05.2019).
54. *Эйзенштейн С.М.* За кадром // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 283-296.

55. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 269-273.
56. *Эйзенштейн С.М.* «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 109-116.
57. *Эйзенштейн С.М.* Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 45-59.
58. *Ямпольский М.* Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 215 с.
59. *Ямпольский М.* Сублимация как формообразование. (Заметки об одной неопубликованной статье Сергея Эйзенштейна.) // Киноведческие записки. 1999. №43. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1067/> (дата обращения: 02.05.2019).
60. *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. №62. P. 3-41.
61. *Conty A.* They Have Eyes That They Might not See: Walter Benjamin's Aura and the Optical Unconscious // Literature and Theology. 2013. №27(4). P. 472-486. doi:10.1093/litthe/frt035
62. *Corrêa G.* Adorno, Benjamin, and Kracauer on the Politics of Sensory Perception // Aniki. 2014. №1(4). P. 108-113. doi:10.14591/aniki.v1n1.38
63. *Hansen M.* Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 pp.
64. *Jennings M.* Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic // October. 2000. №93. P. 23-56.
65. *Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London: Duke University Press, 2000. 298 pp.

66. *Prouty R.* The Optical Unconscious // One-Way Street: Aesthetics & Politics. URL: https://onewaystreet.typepad.com/one_way_street/2009/10/the-optical-unconscious.html (Date accessed: 22.03.2019)
67. *Riegl A.* Leading Characteristics of the Late Roman Kunstwollen // The Art of Art History: A Critical Anthology. ed. by Preziosi D. Oxford and New York: Oxford University Press, 2009. P. 155-161.
68. *Smith S.M., Sliwinski S.* Introduction // Photography and The Optical Unconscious. ed. by Smith S.M., Sliwinski S. Durham and London: Duke University Press, 2017. P. 1-31.
69. *Wiesinger A.* The Optical Unconscious in Benjamin and Krauss (from the Time-Memory Experience project) // Alan N. Shapiro. 2012. URL: <http://www.alan-shapiro.com/the-optical-unconscious-in-benjamin-and-krauss-by-anja-wiesinger/>. (Date accessed: 16.02.2019).