

Стефан ТЕМЕРСОН

ВОЗМОЖНОСТИ РАДИО

В статье «Иллюзии радио» («Век XX», № 21) К.Строммгер изложил ряд весьма скептических замечаний о музыке радио и о «совершенствовании» «человечества» с ее помощью.

Вообще я с этим согласен, но теперь хотелось бы переключить внимание с этих иллюзий на, так сказать, возможности радио.

Автор сравнивает «оптимизм», существующий сегодня в отношении радио, с тем оптимизмом, с которым в свое время относились к кино, и спрашивает: «Не опустила ли толпа кинематограф, радио, граммофон на уровень нового вкуса»? Я не знаю, что следует понимать под этим «вкусом толпы». Зато я знаю, что кино принадлежит «толпе», что в атмосфере, созданной этой «толпой», оно постоянно растет, что оно вообще является собственностью «толпы», и именно это—одна из его самых значительных ценностей. Говорю это так, между прочим.

Автор «иллюзий» сравнил радио и кино только с одной точки зрения, я попробую посмотреть на них с другой.

Начнем с начала: как было с первыми фильмами? Как сегодня радио-программы являются *акустическим* оттиском театральных зрелищ, так образы старого «иллюзиона» передавали только их *оптическую* сторону. Я не вижу существенной причины, по которой развитие радио должно идти другим путем, нежели развитие кинематографа.

(Говоря «кинематограф», я имею в виду не только проекцию при помощи киноплёнки, но вообще движущиеся оптические впечатления. Может, здесь найдет свое место и открытие профессора Термена. Препятствием, которое следует преодолеть при использовании его «терменвокса» для глаза, является то, что в слуховых ощущениях мы не располагаем пространством, а в зрительных пространство играет доминирующую роль).

Если уж мы говорим о кинематографе, то невозможно обойти проблему *абстракции*. Я проведу следующую параллель между кино и радио.

КИНО	РАДИО
I. <i>Присутствуют кинообразы, опирающиеся на фабулу.</i>	I. Песня, в которой фабулу передают слова (серьезно третируемые в моей собственной «словопевне»).
II. <i>Так называемая оптическая музыка, как многие воображают себе будущее абстрактное кино, которое должно основываться на игре мелодии, света, тени и красок.</i>	II. Присутствует <i>инструментальная музыка</i> , наполненная содержанием, но лишенная фабулы.
III. <i>Оптические ощущения, которые основывались бы на особом, абстрактном подходе к действительности. Акцентирование моментов, которые в повседневности мы не замечаем.</i>	III. Абсолютно то же самое с <i>замечной ощущений</i> оптических <i>акустическими</i> .

Разве идентичность пункта III не наводит на мысль, что может произойти объединение ощущений? И разве не стало бы это последней в нашем веке формой театра? Ведь оптические и акустические ощущения вышли из театра. Зрение и слух разошлись друг с другом и со сценой и «пошли к людям» искать пути, по которым развивается человеческая психика. Они видоизменились, они набирали и набирают реальную ценность, соответствующую нашей эпохе, чтобы встретиться на III этапе. Я не исключаю, что образы из пункта I *также* продолжают существовать, но не так, как сейчас—в соединении с музыкой II, а скорее с музыкой, лишенной мелодии, имеющей целью только усыпить наше чувство слуха (я не говорю об исключительных моментах). Человека будущего в момент погружения в «радио-фоно-видение» я представляю себе так: он удобно сидит, возможно, в «домашнем неглиже», в наушниках (именно наушники, а не репродуктор—ибо речь идет о психике индивидуальной, а не коллективной), глаза—у стекол стереоскопа (материальность—перспектива).

В завершение я мечтаю поделиться с автором «иллюзий» наблюдением. Я видел очень, очень много молодых любителей радио, которые, замерев, вглядывались в светящуюся катодовую лампу самодельного аппарата и выслушивали даже скучные программы Польского Радио «до конца»; и видел также много, очень много господ в смокингах и дам в декольте, аплодисменты которых на концертах зависели только от того, вычитали ли они в программке, что сейчас звучит—например, IX Симфония Бетховена под управлением дирижера Фуртвенглера.

(Możliwości radiowe.—«Wiek XX», № 23, Warsaw, 2 September 1928; The Potentialities of Radio.—In: OU, № 36/37, Ingatestone, Essex, February 1970)

О ПОТРЕБНОСТИ В СОЗДАНИИ ВИДЕНИЙ

*Вы, милостивый государь, хотите узнать, кто
изобрел кино?*

*Одна девочка из давнего племени, милостивый
государь.*

*«Одна девочка из давнего племени взяла горсть
тлеющего пепла, бросила его в воздух—и искры стали
звездами».*

(Бушменская легенда)

Экран неба

Экран был огромным куполом, опирающимся на края плоской земли. Достаточно было только захотеть, чтобы увидеть на нем тысячи драм.

Рассвет. Смотри: Тама-нуи-ки-те-Ранги, Огромный-Человек-В-Небе, погружает руку в океан, вытягивает из него светящее солнце и подвешивает его под крышей своего дома. И сразу же экран неба заполняется космическими героями: вот Мауи ловит при помощи лассо луч солнца, бегущего над Халеакала, вот идет поперек земли огромный до небес Та-Иво, которого не может уничтожить ни дождь, ни жар, и вот—раз уж сумерки—король рыб глотает лучезарного Манабожу, который гонится за своим отцом—Западом.

Но сеанс еще не закончен. Медленно закрывается диафрагма, все темнее, а вместе с темнотой появляется Великая Дочь Ночи—Хи-не-нуи-те-по. Черный экран заполняют таинственные негативы, лирические фотограммы, далекие и странные образы звезд.

Ты видишь там, рядом с Южным Крестом, огромную пасть, зияющую темнотой? Это «воплощение зла в образе эму поджидает под деревом опосума, прячущегося среди веток».

Двадцатичетырехчасовой сеанс подходит к концу. Тама-нуи-ки-те-Ранги—Великий Человек в Проекционной Кабине—проецирует на куполообразный экран все тот же свет. Но главные режиссеры этих зрелищ—маленькие жители земли.

Эскимос пишет рецензию на краеведческий фильм об облаках, окружающих вершину горы.

Нонсенсом было бы утверждение, что Гутенберг дал начало поэзии. Столь же неверна мысль о том, что кинематографическое искусство исходит от Эдисона или Люмьера. Лирическая песнь, прежде чем мы научились сохранять ее на письме или в печати, оставалась в памяти. Видения, прежде чем мы проявили их на киноплёнке, запечатлевались в поэзии.

Как парикмахеры или стоматологи, которые обездвигили пациента в своем кресле, стоят над кинозрителем режиссеры и предупреждают: «Не двигайтесь. Смотрите на экран. Я сам сменю позицию!» Глаз зрителя остается неподвижным.

А глаз Эскимоса движется. Двигается в глазнице, обращается вместе с головой. Эскимос—сам режиссер своего фильма. Он сам его вылавливает среди бесконечного количества других, сам его смотрит и пишет рецензию:

«Высокая гора Коонак там, на юге,—я вижу ее;
Высокая гора Коонак там, на юге,—я смотрю на нее;
Светящийся блеск там, на юге,—я люблюсь им.
По другую сторону Коонака что-то простирается—то же самое,
что окружает Коонак со стороны моря.
Посмотри, как они (облака) на юге колышутся и изменяются;
Посмотри, как на юге они украшают друг друга;
А она (вершина)—окутана со стороны моря—плывущими
облаками—
Окутана со стороны моря—
Взаимно украшают друг друга».

Лоакаль

Кинематограф. А не лучше ли назвать: уеджа для теней немых, а для звуковых—лоакаль?

«Араваки называют тень, душу и образ одним выражением—уеджа. У абитонов одно выражение—лоакаль—для обозначения тени, души, эха и образа» (Тьлор).

Йоанна Дорота видела сирен, а автор—метр рухляди.

Йоанна Дорота, жена сторожа уездного старосты в городе П., возвращаясь в молодости из Аргентины на родину, вдруг увидела посреди океана трех сирен. Капитан остановил корабль. Матросы забросили сети. Йоанна Дорота еще помнит золотую чешую, переливавшуюся на животах подводных поющих барышень.

Перед автором этой истории в молодости в том же самом городе П. пролетел через экран метр пленки с процарапанной эмульсией. Экран заблестел, задрожал какой-то иной, своей жизнью и погас. Небрежный механик, вероятно, соединил этим метром рухляди две катушки.

Песнь небрежности я хочу спеть.

Песнь небрежности, которая нарушает шаблон, песнь небрежности, близкой хаосу, песнь случайности и небрежности, которые, высыпая из мешка все без разбора, дают шанс увидеть укрытую или упущенную правду тому, кто хочет увидеть.

Йоанна Дорота хотела увидеть сирен, когда корабль остановился посреди океана. Автор хотел увидеть собственную жизнь экрана, когда между двумя актами драмы пролетело нечто непонятое и незапланированное.

Поскольку и в Йоанне Дороте, и в авторе этой истории, и в австралийце, и в эскимосе, и в индейце, и в бушмене существует и будет существовать страстная потребность в видениях.

Милостивый государь снова берет слово

Ну, да, это прекрасно... Но видите ли, обществу, массам, сегодня нужны вещи как можно более конкретные... Не какие-то правды, а жизнь! Тенденция! Не какие-то там видения, а действительность!

Дорогой милостивый государь. Общество—это также и мы. А наша потребность—это не только испытание, но и творение видений. Не забывайте о нашем нормальном праве творить видения так, как нам нравится. Вы думаете, что яблоня затем родит яблока, чтобы кормить людей? А кормит. Удоби почву—яблоки будут прекрасны. А скажи ей: «Корми людей!» Если она согласится, то выдаст булки. И это будет плохо, ибо у булок нет семян.

Средние века—период потребности в видениях

Периодом страстной потребности в видениях были, без сомнения, средние века. Высеченные в камне, вырезанные в дереве сцены из Старого и Нового Заветов, фигуры заморских чудищ и странностей природы, острым рисунком долота сохранные в увеличениях и «приближениях» растительные формы—являлись популярной общей энциклопедией масс так же, как сегодня ей является кинематограф.

Но я пишу об этом не для того, чтобы представить кинематограф как современную *Biblia Pauperum*. Я обращаюсь к средним векам, чтобы передать привет с расстояния в семь столетий доктору *mirabilis* Роджеру Бэкону и тому, кто ближе к нам на три века,—Джанбаттиста дела Порта.

Роджер Бэкон изобрел темную комнату и назвал ее: *camera obscura*.

Джанбаттиста дела Порта изобрел волшебный фонарь и назвал его: *laterna magica*.

«Такие названия у средневековых авторов абсолютно оправданны. Надо помнить о том, что сегодня в большом городе каждый ребенок знакомится с оптикой линз по крайней мере в кинематографе. Раньше было по-другому—хотя бы несколько десятилетий назад. На человека, не имевшего понятия о линзах, образ внешнего мира, полученный с помощью прозрачного стеклышка, действовал потрясающе. Он охотно видел в этом явлении необычную тайну природы. Надо также помнить и о том, что в средние века ученые вообще не были склонны описывать исследуемые явления и инструменты, используемые ими для этого. Существовало совершенно оправданное опасение быть обвиненным в колдовстве» (С.Земецкий).

Роджер Бэкон был обвинен братьями францисканцами в ереси и колдовстве. Он просидел в тюрьме пятнадцать лет.

Боже мой, сегодня пятнадцать лет—это кусок жизни. Вы помните «старые» немые фильмы 1922 года? Некогда таких полтора десятка по двадцать лет должно было пройти, прежде чем Джанбаттиста заменил темную комнату на проектор.

С этого момента мы можем вывести уже в форме, близкой нам, то есть в фантомах, свете и тени, две дороги, по которым идет кинематограф:

1. *Camera obscura*. Более или менее захватывающее видение того, что представляет образ.
2. *Laterna magica*. Видение более или менее захватывающего образа.

Плато крадет свет у солнца

Мы ступаем вековыми шагами. Через пятьсот лет после Роджера Бэкона появляется Жозеф Антуан Плато.

«В двадцать лет он был так неразумен, что по двадцать секунд вглядывался в солнце, не закрывая глаз. Так он потерял зрение. Позже, когда зрение временно вернулось, он изобрел знаменитый фенакистоскоп, предшественник современного проекционного аппарата. Потом он стал профессором физики в Женеве, но в 42 года абсолютно ослеп. Несмотря на это он не прервал своей научной работы. Под руководством Плато члены его семьи производили опыты, и таким образом были совершены интересные открытия. Аппарат Плато был очень остроумным. При помощи 16 картинок, которые он поместил на край картонного щита и освещал сзади определенным образом прерывающимся светом, он создавал впечатлительные движения. Он даже достиг стереоскопического видения, используя два щита, по одному для каждого глаза» (В.Кэмпферт).

Вот тема для поэмы об одержимом гелиотропизмом Прометее, которого ослепило солнце.

Братья францисканцы—враги десятой музы

Если бы того, что сделали Порта и Плато, было позволено достичь доктору *mirabilis* Роджеру Бэкону, если бы братья францисканцы не посадили его за колдовство и ересь, а сами в тиши монастыря присоединились к рисованию движущихся иллюстраций, искусство создания видений было бы «подлинным искусством»—таким, о котором мечтал Ижиковский, писавший о будущей движущейся живописи:

«... мы дожили бы до столь потрясающих ощущений, о которых сегодня даже не подозреваем, слабое понятие о которых дают нам сегодня фильмы чудес и сказок. Тогда, возможно, появится Микеланджело кинематографа, который бы соединил человеческие драмы с драмами природы и показал нам Последний Суд на сцене—не а ля экранизированное «Камо грядеши», это археологическое и портновское попури романса,—но задуманную уже в природном материале кинематографа гигантскую космическую трагедию, с которой зрители выходили бы с ощущением, что они уже пережили все...» (1913).*

Танцем вальс

Вскоре после изобретения фенакистоскопа Генри Хейль конструирует аппарат для фотографической записи движущихся предметов. Он заставляет аппарат творить видения, чтобы спроецировать на экран образ пары, танцующей вальс.

И отправной точкой чуть ли не всех открывателей кино после Хейля было усовершенствование движущейся репродукции.

Господину Эдисону кое-что пришло

в голову

«В 1887 году мне пришло в голову, что можно сконструировать инструмент, который был бы для глаз тем самым, чем фонограф является для уха, то есть показывал бы записанные образы и звуки».

Так что не фортепиано, а фонограф, не инструмент вроде глазных клавиководов О.Кастелла, а аппарат, записывающий образы.

Такие вот образы: смешно чихающий лаборант Фред Отт, у которого был хронический насморк; танец Кармен; итальянцы, дрессирующие медведя; упражнения акробатов; инсценированные бандитские нападения и т.д.

«Но не было предпринято попыток,—наивно пишет биограф Эдисона В.Х.Мидоукрофт,—снимать ни исторические эпизоды, ни театральные пьесы».

* Несколько отрывков из книги Кароля Ижиковского «Десятая музыка» опубликовано на русском: И ж и к о в с к и й К. Десятая музыка. Главы из книги 1924 года.—«Киноведческие записки», № 71 (2005), с. 337–341.

Похожие мысли братьев Люмьер и Складановского

В 1895 г. открывают первый на свете кинотеатр в подвалах «Гран Кафе» при бульваре Капуцинок. Одновременно Складановский демонстрирует в берлинском Винтергартен свой биоскоп. «Neu! Neu! Neu! Die interessanteste Erfindung der Neuzeit!»

Дядя Сэм

В 1914 г. 90% фильмов, показываемых на экранах мира,—это французские фильмы.

В 1928 г. 85% фильмов, показываемых на экранах мира,—американские.

Американские!

То есть все более дорогие, все лучшие технически, все более *чистые*—солидный товар!

Вторая похвала небрежности

И вот во второй раз я должен провозгласить похвалу небрежности. Небрежности преднамеренной, небрежности контролируемой, выискиваемой сознательно. Больше того—небрежности сконструированной. Срывающей стандартные маски, копающейся в запутанных внутренностях пленки, бегущей сквозь проектор, открывающей прирожденное стремление аппарата к созданию видений. Я провозглашаю похвалу французскому авангарду так, как я провозглашал похвалу метру исцарапанной пленки, которая зигзагом молнии вырвала у пассивности экран уездного города П.

Светящийся глаз

Фантасмагории африканца уступили фантазии Йоанны Дороты, фантазия Йоанны Дороты уступает новым видениям.

Потребность в видениях создала фантасмагории, потребность в видениях создала фантазии, потребность в видениях создает новый орган света—светящийся глаз. Все та же потребность в видениях.

Она—вдохновитель художественных начинаний независимо от того, какими средствами она выражается, идет к абстракции или к тенденции, оперирует монтажом или светом, образом сконструированным, инсценированным или отрезком действительности. Она—вдохновитель начинаний французского авангарда, который чуть ли не первым раскрыл веки плохо уродившемуся проектору.

«Милостивый государь» берет слово в третий и последний раз

—А что это, собственно, за «новый глаз», этот аппарат для создания видений, этот «проектор»? Где он начинается в сложном процессе делания фильма, а где заканчивается?

—Ах, мой дорогой господин! Я же имею в виду не только машину, которая стоит в кабине каждого иллюзиона. Если бы Беркли жил сегодня и сказал, что действительность, видимая на экране, есть идея, тащущаяся в помысле режиссера,—этой фразой он определил бы, где наш световой орган начинается, а где заканчивается.

Эпилог

Как рыба, светящаяся в глубинах океана, не отраженным, а собственным светом поют образы.

(The Urge to Create Visions. Amsterdam. Gaberbocchus/De Harmonie, 1983. p. 45)

Перевод с польского **Ольги Рахасевой**

По просьбе правообладателя мы публикуем библиографию представленных выше текстов Темерсона:

The Urge to Create Visions. Amsterdam. Gaberbocchus/De Harmonie, 1983 (includes revised, English version of the essay 'O potrzebie tworzenia widzeń', *f.a.* 2, Warsaw, March–April 1937).

O potrzebie tworzenia widzeń. // *Iluzjon* 3 (11), Warsaw, 1983, pp.35–42 (польский перевод и статья: Marcin Giżycki).

Oko i ucho. // *Kino*, vol. XX, № 234, Warsaw, December 1986, pp. 24–25 (польский перевод и статья: Wiesław Godzic).

Kto da nam wreszcie, pp. 222–223. 'O potrzebie tworzenia widzeń', pp. 224–230. Illustrations nos: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 26.—In: Giżycki Marcin. *Walka o film artystyczny w międzynarodowej Polsce.* Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.

The Urge to Create Visions. Extract with illustrations—In: Shaw Jeffrey and Weibel Peter (eds). *Future Cinema—The Cinematic Imaginary after Film.* ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe and the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003, pp. 40–47.

Дополнительную информацию о кинематографистах можно узнать на Интернет-сайтах:
www.themersonarchive.com;
www.luxonline.org.uk/artists/stefan_and_franciszka_themerson/index.html