

УДК 791.31

Андрій Шкурко
(Київ)

РЕЦЕПЦІЯ КОНЦЕПТУ ФОТОГЕНІЇ ЛУЇ ДЕЛЛЮКА В ЖУРНАЛІ «КІНО»

Концепція фотогенії залишається однією з найважливіших віх в історії теорії кіно. Враховуючи історичну вагу, а також зростання інтересу до класичних теорій кіно, актуалізується завдання аналізу презентації фотогенії Л. Деллюка на сторінках журналу «Кіно».

Ключові слова: Луї Деллюк, фотогенія, кіно, теорія.

Для теории кино концепция фотогении остается одной из наиболее важных вех в ее развитии. Учитывая историческую значимость, а также рост интереса к классическим теориям кино в наши дни, актуализируется задача анализа презентации фотогении Л. Деллюка на страницах журнала «Кино».

Ключевые слова: Луи Деллюк, фотогения, кино, теория.

The concept of photogeny remains one of the most important landmarks in the history of film theories. Considering both historical significance and increase of interest in classical theories of the cinema in modern times, it appears to be topical to analyze the reflection of Delluc's idea of photogeny on the pages of the *Cinïa* journal.

Keywords: Louis Delluc, photogeny, the cinema, theory.

В історії теоретичного осмислення кіно є одним з найвпливовіших та найбільш проблемних. За визначенням М. Ямпольського, «теорія фотогенії... значно вплинула на весь подальший розвиток кінодумки» [5, с. 75]. Виникнувши у 20-х роках ХХ ст., уявлення про фотогенію відразу створили широке поле її теоретичного осмислення, процес якого триває й до сьогодні. Скажімо, М. Тавей стверджує, що, починаючи з 2000-х років, в англо-американських дослідженнях у сфері теорії кіно відчутно зростає інтерес до класичних теорій кіно, зокрема до Ж. Епштейна та фотогенії [10]. Враховуючи історичну важливість, а також сучасну актуальність теорії фотогенії, доречним є дослідити, як вона була презентована та інтерпретована на сторінках вітчизняного часопису «Кіно». Проте оскільки теорії фотогенії занадто розгалужені, для чіткішого окреслення поля дослідження необхідно зробити деякі зауваження щодо відповідного історичного контексту.

Незважаючи на те, що терміном «фотогенія» послуговувалися давно [1, с. 20], у контексті кінематографа це поняття виникло, як уже зазначалося, у 20-х роках ХХ ст., і воно нерозривно пов'язане з ім'ям Л. Деллюка, котрий запропонував його в низці своїх праць. Однак фотогенія не залишилася теорією одного автора і майже миттєво породила багато різноманітних робіт, у яких їх авторами було надане власне бачення цього явища. Це було зумовлено щонайменше двома факторами. Перший пов'язаний з тією обставиною, що Деллюк не визначав сам себе як теоретика і прямо говорив про те, що кожний кінематографіст, який має власну ідею фотогенії, породжує власну фотогенію. Це мало своїм результатом досить метафоричний та поетизований виклад Деллюком своїх поглядів у власних роботах, який, безумовно, створював підґрунтя як для розуміння та доопрацювання теорії, так і для викривлених тлумачень. Другий фактор полягав у тому, що потенціал, який був закладений у цьому концепті Деллюка, був таким сильним, що відразу ж викликав потужну реакцію. І це не дивно, адже для кінодумки перших десятиліть ХХ ст. однією з головних проблем були пошуки власної ідентичності кінематографа та шляхи його подальшого розвитку. Здогади Деллюка щодо фотогенії, які Г. Арістарко пов'язує навіть з уяв-

леннями стосовно нової художньої мови кінематографа [1, с. 23], звісно, не могли залишитися без уваги. Упродовж 1920-х років тема фотогенії активно розроблялася на сторінках різноманітних маніфестів та журналів такими авторами, як Ж. Епштейн, Л. Муссінак, Д. Кірсанов, П. Порт, Л. Бунюель, М. Дефосс та ін. Не залишилося осторонь цих процесів і «Кіно».

«Фотогенію» Деллюка видали в 1920 році, а вже 1924 року вона була перекладена російською Т. Сорокіним й випущена московським видавництвом «Новые вехи», завдяки чому ідеї французького автора досить поширилися й на теренах колишнього СРСР [5, с. 76]. Уведенню до вітчизняного наукового обігу ідей Деллюка сприяла низка аналітичних оглядів про французький кінематограф, оприлюднена Т. Сорокіним у 1920-х роках на шпальтах журналу «Кіно». Це дає привід у пропонованій статті розглянути, якою була рецепція «Фотогенії» в теоретичних розвідках саме часопису «Кіно».

На теоретичне висловлювання щодо фотогенії можемо натрапити в І. Бачеліса в статті «Питання поетики кіно». І. Бачеліс фактично починає з питання, які складові утворюють кінематографічний твір і чому більшість тих, хто залучений до кіно, про це питання не думає, а «залицяється до письменства, малярства, театру» [2, с. 7]. Тобто це класичне питання сутності, виражальних засобів та меж нового мистецтва. У пошуках відповіді автор звертається до «заплутаної, непевної для всіх і всього речі, славетної фотогенії». І відразу ж ми бачимо полемічні випадки про тих, хто (принаймні з точки зору І. Бачеліса) страждає на викривлене розуміння фотогенії. Це, наприклад, ті, хто прагне «знання матеріалу замінити принципами його оформлення та організації» [2, с. 8]. Такі люди шукають чорних очей, чорного оксамиту, червоних прапорів тощо, бо переконані – вони будуть гарантовано виглядати «фотогенічно», а ось як будуть виглядати такі самі речі інших кольорів – невідомо. Тут І. Бачеліс цілком поділяє думку Л. Деллюка, коли той у «Фотогенії» вказує на абсолютно хибну ситуацію, коли під фотогенією розуміють, скажімо, зовнішню красу актора [5, с. 81]. І. Бачеліс загалом не погоджується і з В. Пудовкіним, який у статті «Фотогенія» зазначає, що фотогенічність – це насамперед простота, зрозумілість, ритмічність і навіть «правильність», але водночас І. Бачеліс зауважує, що все-таки тут може йтися про принципи організації матеріалу, а не лише про його відбір. Варто відмітити, що В. Пудовкіна автор згадує лише побіжно в цій статті, що ускладнює можливість точніше з'ясувати його ставлення до поглядів В. Пудовкіна на фотогенію.

Утім, через таку критику І. Бачеліс пробує визначити, що ж таке фотогенія: вона не є готовою фізичною чи математичною формулою. Фотогенія (принаймні поки що) – це не довершений факт, а процес, що триває. Фотогенія – це «поетика кіно, що поділяється на науку про властивості та якості матеріалу та науку про його організацію» [2, с. 8]. Тобто ми не можемо нехтувати тим, що саме відбувається з відібраним матеріалом для кінематографа. Недостатньо просто знайти дещо занадто красиве чи занадто потворне, незважаючи на його інші властивості та на те, як воно буде репрезентоване у фільмі. Знову-таки тут можна побачити суголосність Бачеліса з Деллюком, згадуючи іронію останнього щодо сумної практики постановки фільмів, де «...освітлення недостатнє, оператор – істерик, режисер – токар чи торговець вином, сценарій написаний сторожем» [5, с. 81]. Водночас у І. Бачеліса набагато чіткіше сформульовано необхідність дослідження «властивостей, якості матеріалу та його організацію», ніж у поетизованому викладі Л. Деллюка.

Можна навіть стверджувати, що динамічний характер розуміння фотогенії І. Бачелісом усуває деякі проблеми, які постали в Епштейна, Муссінака та інших авторів, котрі імпліцитно чи експліцитно намагалися звести фотогенію до якогось загального закону кіно, певної визначеної характеристики чи набору характеристик, які б охоплювали все кіно й проникали в його сутність. Інакше кажучи – мали б статичний і до того ж обмежений характер, не могли б охопити усю специфіку кінематографа і втрачали можливість враховувати історичні зміни. Сам Л. Деллюк, передчуваючи

подібні труднощі, обмежувався лише вказівкою на те, що «...фотогеній стільки ж, скільки і уявлень про неї».

Отже, бачимо, що розуміння І. Бачелісом фотогенії як поетики кіно, яка тільки має постати і яка має включати в себе науку про властивості, якість матеріалу та його організацію, яка має створювати власне кінематографічний образ і загальний динамічний характер такого підходу до фотогенії, дає змогу припустити, що автор «Питання поетики кіно» не лише був апологетом чи епігоном Л. Деллюка, а й висловив оригінальне та життєздатне припущення.

На відміну від підходу І. Бачеліса, стаття М. Лядіва «Джерела кінематографії (Луї Деллюк) має виразний апологетичний характер, про що автор нас і попереджає, згадуючи, засуджуючи, але не називаючи авторів, які закидають Деллюку поверховість, легковажність та подібне [6, с. 8]. До речі, очевидно, що одним із цих авторів є В. Пудовкін, адже подібні рядки є в його «Фотогенії» [8, с. 90]. М. Лядів визначає такий стан речей як несправедливий, позаяк, на його думку, відбувається недооцінка внеску Деллюка в осмислення кінематографа. виправити цю ситуацію автор хоче за допомогою двох напрямів аргументації: біографічно-ідеологічного (у якому М. Лядів досить детально розглядає шлях Л. Деллюка до кінематографа й намагається представити його ледь не як завуальованого прихильника пролетарського руху) та теоретичного (спроба вказати на те, які саме досягнення Деллюка слід визнати). Перший напрям у межах цієї статті нас не цікавить, натомість на другому варто зупинитися детально. О. Мусієнко вказує, що у своїй статті «Лядів аналізує одну з основних категорій Деллюка – фотогенію» і далі наводить визначення власне фотогенії М. Лядівим [7, с. 173]. Хоча звернення М. Лядіва до теми фотогенії цілком доречне, постає питання, наскільки вдало він це поняття інтерпретує. За його визначенням – це «наука про ті ознаки, що відрізняють кінематографічну натуру від некінематографічної». Вище вже було наведено окремі цитати Л. Деллюка про критику бездумного відбору природи та низького рівня фахової підготовки знімальної групи фільму; також можна згадати його слова щодо повної неупорядкованості технічного аспекту нового мистецтва [5, с. 83]. З огляду на це, можна зробити припущення, що визначення фотогенії Лядіва занадто загальне, яке не враховує всього спектру проблематики, що її закладав у неї Деллюк.

У статті Л. Деллюка «Натовп перед екраном» М. Лядів виокремлює ще один смисловий пласт – «психологію глядача та соціологію кіно» [6, с. 10]. Він акцентує нашу увагу на пасажах Л. Деллюка про спроможність мешканців робітничих кварталів і передмість сприймати фільм більш повноцінно від завсідників витончених салонів. Із цього М. Лядів робить щонайменше два висновки – умовно ідеологічний (революційна перевага робітничого класу) та умовно методологічний (настанова йти в народ, «частіше зустрічатися з масою глядачів» [5, с. 10]).

Утім, якщо ми звернемося безпосередньо до тексту Деллюка, то зможемо побачити, що він, найімовірніше, мав на увазі дещо інше. Що таке «натовп» за Л. Деллюком та чому він згадує про глядачів робітничих кварталів Парижа? Натовп Деллюк визначає як щось, «що об'єднує в собі усіх» [3, с. 142]. Справжній натовп, це той, у якому є всі – «бурлаки, волоцюги, обранці з вищого світу та знатні дами, всі ранги привілейованих осіб – артисти, художники, торговий клас, військові та ін.» [3, с. 142]. Отже, думки французького автора тут цілком у дусі тогочасного поля осмислення кіно, а саме – підкреслення надкласової на наднаціональної природи кіно, яка здатна об'єднувати людей по всьому світу. Це класичне міркування, яке ми можемо знайти вже в найбільш ранніх теоретичних висловлюваннях про кінематограф. І міщани чи робітники можуть інколи більш повноцінно сприймати фільм, адже їхня свідомість не «захаращена ідеями», на відміну від тих, хто надто багато читає [3, с. 155]. Кіно захоплює та хвилює натовп, не вимагаючи такої інтелектуальної підготовки, як література чи музика [3, с. 152]. На думку М. Лядіва, лише у світлі класичних положень про універсальний характер кіно та його відмінність від уже наявних мистецтв варто розглядати «Натовп перед екраном» Л. Деллюка. Слід також назвати ще хоча б дві

роботи, які хоча й не претендують на концептуальний аналіз фотогенії, проте безпосередньо згадують Л. Деллюка.

Це стаття у двох частинах «Французька кінематографія» згаданого перекладача «Фотогенії» Т. Сорокіна. У першій частині Сорокін стверджує, що зміст і значення фотогенії все ще поступово відкриваються, але це поняття мало б виражати сутність нового мистецтва, його відмінність від інших мистецтв [9, с. 13]. Автор зазначає, що Деллюка цікавить власне кінематографічна реальність, яка відмінна від тієї повсякденної реальності, що є матеріалом для неї. Т. Сорокін зауважує, що фотогенія сприяє розкриттю суті речей, надає їм нового вигляду на екрані [9, с. 13]. У цьому твердженні Т. Сорокін цілком суголосний із Л. Деллюком.

До теми Деллюкової «Фотогенії» звертається і Г. Затворницький у статті «За кінематографічний фільм». У ній автор обмежується згадкою про деяку «нову течію» на Заході, мета якої полягає у створенні «науки кіно на базі урахувань точних властивостей та можливостей виявляти кіноматеріали, які властиві тільки кіно» [4, с. 15]. До цієї течії Г. Затворницький зараховує і Л. Деллюка, безпідставно об'єднуючи його з Б. Балашем. На такому вкрай загальному визначенні аналітична частина статті вичерпується, і далі містяться самі звинувачення в недостатньому «ідеологічному наставленні» [4, с. 15]. Варто зазначити, що, на відміну від, скажімо, Лядіва, який на підтвердження своєї думки наводив цитати з першоджерел, Затворницький не звертається до власне критикованих текстів, а лише маніфестує власну позицію.

Отже, «Кіно» не стояло осторонь гострих дебатів довкола Л. Деллюка та його фотогенії. Мало того, на сторінках часопису знайшли своє відображення ледь чи не всі можливі варіації ставлення до спадку Л. Деллюка – спроба його концептуально доопрацювати (І. Бачеліс), ідеологічна критика (Г. Затворницький) та намагання захисту від такої критики (М. Лядів), бажання ознайомити з ідеями Деллюка (Т. Сорокін).

-
1. *Аристарко Г.* История теорий кино / Гуидо Аристарко ; [пер. с итал. Г. Богемский]. – Москва : Искусство, 1966. – 356 с.
 2. *Бачеліс І.* Питання поетики кіно / І. Бачеліс // Кіно. – 1926. – № 5. – С. 7–10.
 3. *Деллюк Л.* Фотогенія кино / Луї Деллюк ; [пер. с фр. Т. И. Сорокина] // Новые веки. – 1924. – 164 с.
 4. *Затворницький Г.* За кінематографічний фільм / Г. Затворницький // Кіно – 1927. – № 15 / 16 (27 / 28). – С. 15.
 5. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / [пер. с фр., предисл. С. Юткевича, сост. М. Ямпольский]. – Москва : Искусство, 1988. – 317 с.
 6. *Лядів М.* Джерело кінематографії (Луї Деллюк) / М. Лядів // Кіно. – 1926. – № 11. – С. 8–10.
 7. *Мусієнко О.* Дискурс українського авангарду на шпальтах часопису «Кіно» / О. Мусієнко // Наук. вісник Київ. нац. унів. театру, кіно та телеб. ім. І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2014. – Вип. 15. – С. 173–184.
 8. *Пудовкин В.* Собрание сочинений : в 3 т. / Всеволод Пудовкин. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 1 : О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. – 1974. – 440 с.
 9. *Сорокін Т.* Французька кінематографія / Т. Сорокін // 1929. – № 9 / 10 (56 / 57). – С. 12–13.
 10. *Stam R.* Film Theory. An introduction / Robert Stam. – Blackwell Publishers Inc., 2000. – 381 p.
 11. *Turvey M.* Epstein, Sound, and the Return to Classical Film Theory [Digital source] / Malcolm Turvey // Mise au point. – 2016. – № 8. – Mode of access : <http://map.revues.org/2039>.
 12. *Vernet M.* Aesthetics of Film / M. Vernet, M. Marie, A. Bergala, J. Aumont. – University of Texas Press, 2004. – 280 p.

SUMMARY

Having been published in 1920, Louis Delluc's *Photogeny* had a significant impact on the cinema theory. Shortly the book's concept has generated a wide response among film theorists, such as Jean Epstein, Eric Defosse, Llion Moussinac and others. Upon the book's translation and publication in Moscow in 1924, Delluc's ideas also became widely popular in the USSR countries, including Ukraine. Certainly, this work could not go unobserved by the *Cinŭa* journal.

The journal presented various approaches to the heritage of Delluc. There were four articles showing four different attitudes to Delluc's ideas.

1. While rejecting a simplified understanding of photogeny as only a successful selection of material, I. Bachelis declared (in *The Question of the Poetics of the Cinema*) that photogeny is nothing but a poetics of the cinema, which should combine *the science of qualities of a material and the science of its organization*. In some ways, this was an attempt to refine the concept of Delluc.

2. M. Liadiv, in *The Origins of Cinematography*, attempted to vindicate Delluc's ideas from the Soviet criticism and tried to point out the significant thing that Delluc proposed.

3. G. Zatvornytskyi, in *For a Cinematographic Film*, defined Delluc's views as a part of a general movement, with equivocally positioning him alongside other theorists and criticizing him for his *false* ideology.

Lastly: 4. T. Sorokin, in *The French Cinematography*, gave an overview from a position of a neutral observer who only wanted to acquaint readers with Delluc's views.

Keywords: Louis Delluc, photogeny, the cinema, theory.