

ВАЛТЕР БЕНЯМИН
ХУДОЖЕСТВЕННОТО
ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ЕПОХАТА
НА НЕГОВАТА ТЕХНИЧЕСКА
ВЪЗПРОИЗВОДИМОСТ

Превод от немски: Венцеслав Константинов, 1989

chitanka.info

„Утвърждаването на изящните изкуства и разделянето им на видове се извършва по време, решителни различаващо се от нашето, и то от хора, чиято власт над нещата и условията е била съвсем незначителна в сравнение с нашата. Но удивителният растеж, който са достигнали нашите средства в тяхната приспособимост и точност, ни обещава в близко бъдеще най-решителни промени в древната индустрия на красивото. Във всички изкуства съществува една физическа страна, която не може повече да бъде разглеждана и третирана, както преди; не може повече да се отделя от въздействията на модерната наука и модерния живот. От двадесет години насам нито материята, нито пространството, нито времето са това, което са били допреди. Трябва да бъдем подготвени за факта, че такива големи преобразования ще променят цялата техника на изкуствата и с това ще повлияят на самата инвенция, а накрая ще стигнат може би дотам, че по най-магически начин ще променят самото понятие за изкуството.“

Пол Валери, Откъси
върху изкуството, Париж
(Овлабяването на
вездесъщността)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когато Маркс се зае с анализа на капиталистическия начин на производство, този начин се намираще още в ранния си стадий. Маркс разгърна изследванията си така, че те добиха прогностична стойност. Той се вдълбочи в основните отношения на капиталистическото производство и ги представи по такъв начин, че от тях проличава какво още може да се очаква от капитализма в бъдеще. Установи се, че от него може да се очаква не само нарастваща експлоатация на пролетариата, но в последна сметка и създаването на условия, които ще породят възможността за ликвидирането на самия капитализъм.

Преломът в надстройката, който се извършва много по-бавно от този в базата, се е нуждаел от повече от половин столетие, за да откликне промяната на производствените условия във всички области на културата. В каква форма е станало това, може да се определи едва днес. Към тези сведения трябва да се предявят известни прогностични изисквания. Но на подобни изисквания съответстват не толкова теории за изкуството на пролетариата след завземането на властта — да не говорим за безкласовото общество, — колкото теории за тенденциите на развитие в изкуството при съвременните условия на производството. Тяхната диалектика се забелязва в надстройката не по-зле, отколкото в икономиката. Затова би било погрешно да подценяваме борбената стойност на подобни теории. Те отстраняват редица традиционни понятия — като творчество и гениалност, вечна стойност и съзидателно тайнство, — понятия, чиято неконтролирана (а в момента трудно поддаваща се на контрол) употреба води до преработка на фактическия материал във фашистки смисъл. Въведените по-долу нови понятия в територията на изкуството се различават от сега употребяваните по това, че са напълно непригодни за целите на фашизма. Обратно, те могат да се използват при формулирането на революционните изисквания в политиката на изкуството.

I.

Поначало художественото произведение е било винаги възпроизводимо. Всяко нещо, създадено от хора, е можело винаги да бъде имитирано от хора. Такива копия са правени от ученици за упражнение в изкуството, от майстори — за разпространение на творбите им и накрая — от жадни за печалба лица. За разлика от това техническото възпроизвеждане на художественото произведение е нещо ново, което с прекъсвания, на отдалечени един от друг тласъци, но с растяща интензивност се налага в историята. Гърците са познавали само два метода на техническо възпроизвеждане на художествени произведения: отливката и отпечатъка. Бронзовите фигури, теракотите и монетите са били единствените художествени творби, които те са могли да произвеждат масово. Всички други са били уникални и технически невъзпроизводими. С гравюрата на дърво графиката за първи път е станала технически възпроизводима; такава тя е била дълго време преди писмеността да стане също възпроизводима благодарение на книгопечатането. Огромните промени, които книгопечатането — техническата възпроизводимост на писмеността — предизвикват в литературата, са известни. Те представляват наистина твърде важен, но само особен случай на явлениято, което тук разглеждаме в световноисторически мащаб. В течение на Средновековието към гравюрата на дърво се прибавят гравюрата на мед и офортът, а пък в началото на XIX в. — литографията.

С литографията възпроизводителната техника достига принципно нова степен. Този много по-убедителен метод, който отличава нанасянето на рисунката върху камък от нейното изрязване върху дърво или от гравирването ѝ върху медна плоча, дава на графиката за първи път възможността не само да изнася произведенията си масово на пазара, както преди, но да върши това всеки ден в ново оформление. Благодарение на литографията графиката добива способността илюстративно да съпътства

всекидневието. Тя започва да върви в крак с книгопечатането. В тези си наченки обаче (само няколко десетилетия след изнамирането на литографията) тя е била надмината от фотографията. Чрез фотографията ръката за първи път в процеса на картинното възпроизвеждане е била освободена от най-важните художествени обязанности, отредени отсега нататък само на гледащото във визьора око. Тъй като окото обхваща обекта по-бързо, отколкото ръката да го рисува, процесът на картинното възпроизвеждане е бил така чудовищно ускорен, че е могъл да върви в крак с говора. Кинооператорът в студиото, завъртвайки ръчката, фиксира картините със същата скорост, с която говори актьорът. Ако в литографията се е криел като възможност илюстрираният вестник, то във фотографията се е таял звуковият филм. Към техническото възпроизвеждане на звука се е пристъпило в края на миналото столетие. Тези устремени в една посока усилия са направили обозримо едно положение, което Пол Валери характеризира с мисълта: „Както водата, газта и електричеството идват отдалеч в нашето жилище с помощта на почти незабележимо движение на ръката, за да ни обслужат, така ще бъдем снабдявани с картини или с поредици от тонове, които ще се появяват с помощта на едно леко движение, почти знак, и също тъй ще ни напускат.“^[1] Към 1900 г. техническото възпроизвеждане достига такъв стандарт, при който не само започва да превръща в свой обект съвкупността от наследените произведения на изкуството и да подлага на най-дълбоки преобразования тяхното въздействие, но и завоюва свое собствено място сред художествените методи. За изследването на този стандарт няма нищо по-показателно от това, как неговите две разновидности — репродукцията на художествената творба и филмовото изкуство — упражняват обратно въздействие върху изкуството в неговата традиционна форма.

[1] Paul Valéry, „Pièces sur l’art“ (Conquête de l’ubiquité), Paris, 1934, p. 105, Pléiade, I, p. 1284–1285. ↑

II.

Дори при най-съвършената репродукция едно нещо липсва: мястото и времето на художественото произведение — неговото неповторимо битие на територията, на която то се намира. В това неповторимо битие и само в него е протичала историята, на която произведението е било подложено в течение на своето съществуване. Тук се включват както промените, които то е претърпяло в своята физическа структура в хода на времето, така и промените по отношение на неговото притежание^[1]. Следата на първите промени може да се открие само посредством химически или физически анализи, които не е възможно да се направят върху репродукцията; следата на вторите промени е предмет на една традиция, която следва да бъде проследена от местонахождението на оригинала.

Мястото и времето на оригинала създават представата за неговата автентичност. Химическите анализи върху патината на една бронзова скулптура могат да подпомогнат установяването на нейната автентичност; съответно доказателството, че един ръкопис от средновековието е намерен в архив от XV в., може да подпомогне установяването на неговата автентичност. Цялата област на автентичността се изплъзва на техническата — и, естествено, не само на техническата възпроизводимост^[2]. Но докато по отношение на ръчната репродукция, която по правило се заклеймява като фалшификат, оригиналът запазва целия си престиж, по отношение на техническата репродукция случаят не е такъв. Причината е двойка. Първо, техническата репродукция се оказва по отношение на оригинала по-независима от ръчната. Във фотографията например тя може да изтъкне идеи на оригинала, доловими само за подвижния и свободно избиращ своята гледна точка обектив, но не и за човешкото око; или пък с помощта на известни похвати като фотоувеличението или рапидната кинокамера да зафиксира картини, които просто се изплъзват на естествената оптика. Това е първата причина. Второ, техническата репродукция може освен това да постави копието на

оригинала в ситуации, които са недостъпни за самия оригинал. Преди всичко то му дава възможност да достигне до възприемащия било под формата на фотография, било като грамофонна плоча. Катедралата напуска мястото си, за да намери прием в кабинета на някой любител на изкуството; хоровата творба, която е била изпълнена в концертна зала или под открито небе, може да се слуша и в стая.

Обстоятелствата, сред които може да бъде поставено изделието на техническата репродукция на художественото произведение, е възможно впрочем да не засегнат неговото по-нататъшно съществуване, но при всички случаи те обезценяват неговото време и място. Макар и това в никакъв случай да не важи само за художествената творба, а съответно например за някоя местност, която във филма преминава покрай очите на зрителя, чрез този процес се докосва едно извънредно чувствително ядро в предмета на изкуството, което в природния обект не е така уязвимо. Това е неговата автентичност. Автентичността на една творба е съвкупността от всичко, което тя носи със себе си още от своя произход, от нейната материална трайност до качеството ѝ на исторически свидетел. Тъй като последното се основава върху първото, при репродукцията, където първото се е изплъзнало на човека, се разколебава и второто: качеството на исторически свидетел. Наистина само това; ала другото, което по същия начин се разколебава, е престижът на творбата^[3].

Изгубеното тук може да се резюмира с понятието „аура“, като се заяви: онова, което загива в епохата на техническата възпроизводимост на художественото произведение, е неговата аура. Процесът е симптоматичен; неговото значение отправя извън областта на изкуството. Възпроизводителната техника — така може общо да се формулира — откъсва възпроизведеното от сферата на традицията. Като размножава репродукцията, тя поставя на мястото на уникалното художествено явление неговото масово подобие. А като позволява на репродукцията да достигне до възприемащия в неговата моментна ситуация, възпроизводителната техника актуализира възпроизведеното. Тези два процеса водят до мощно разтърсване на традицията, което е обратната страна на съвременната криза и представлява обновление на човечеството. Те се намират в най-тясна връзка с масовите движения на нашата епоха. Най-мощният им агент е киното. Неговото обществено значение дори в най-положителната му

форма и точно в нея е немислимо без тази негова деструктивна, катарзисна страна: ликвидирането на традиционната ценност в културното наследство. Това явление е най-очевидно при големите исторически филми. То заема нови и нови позиции в тяхната област и когато през 1927 г. Абел Ганс ентусиазирано се провикна: „Шекспир, Рембранд, Бетховен ще бъдат филмирани... всички легенди, всички митологии и всички митове, всички основатели на религии чакат своето филмово възкресение, а героите се трупат на портата“^[4], той, без наистина да го е мислил, прикани към всеобща ликвидация.

[1] Естествено, историята на художественото произведение обхваща и друго: историята на „Мона Лиза“ включва например вида и броя ни копията, направени от нея през XVII, XVIII или XIX в. ↑

[2] Тъкмо понеже автентичността е невъзпроизводима, засиленото използване на известни репродукционни способности — а те бяха технически — даде възможност за диференциране и степенуване на автентичността. Да усъвършенства това разграничаване бе важна функция на търговията с произведения на изкуството. С изнамирането на гравюрата на дърво, може да се каже, качеството „автентичност“ бе атакувано в самата си основа, преди още да е достигнало късния си разцвет. Една средновековна картина на Мадоната още не е била АВТЕНТИЧНА по времето на нейната изработка; тя е станала такава в течение на следващите векове, а може би най-пълноценно през миналия век. ↑

[3] И най-жалкото провинциално представление на „Фауст“ има пред един филм за Фауст във всеки случай това преимущество, че се намира в идеално съперничество с първото Ваймарско представление. А онова, което сцената извиква в спомена като традиционни значения — например, че в Мефистофел се крие приятелят на Гьоте от младини Йохан Хайнрих Мерк и други подобни — е станало негодно пред киноекрана. ↑

[4] Abel Gance, „Le temps de l’image est venu“ (L’art cinématographique, II, Paris 1927, p. 94). ↑

III.

През големи исторически периоди заедно с целия начин на съществуване на човешките колективи се променя и начинът на тяхното сетивно възприятие. Начинът, по който се организира човешкото сетивно възприятие, средата, в която се извършва, е обусловена не само естествено, но и исторически. Епохата на преселението на народите, в която възникнаха късноримската художествена индустрия и „виенският генезис“, е притежавала не само по-различно изкуство от античното, но и по-различно възприятие. Учените от Виенската школа Ригел и Викхоф, които се опълчиха срещу значимостта на класическата традиция, под която е било погребано онова изкуство, първи стигнаха до мисълта да извадят от него заключения за организацията на възприятието в епохата, в която то е имало стойност. Колкото и значителни да бяха техните прозрения, те бяха ограничени поради това, че тези изследователи се задоволиха да посочат формалния белег, присъщ на възприятието в късноримската епоха. Те не се опитаха — а навярно и не бяха в състояние — да покажат обществените преобразования, намерили израз в тези промени на възприятието. Условието за аналогично схващане са по-благоприятни по отношение на нашата съвременност. И ако промените в средата на възприятието, чиито съвременници сме ние, могат да се определят като разпадане на аурата, в състояние сме да посочим неговите обществени условия.

Препоръчително е предложеното по-горе понятие „аура“ за исторически обекти да се илюстрира с понятието „аура“ за естествени обекти. Последното ще дефинираме като неповторимо възникване на някаква отдалеченост, колкото и близко да е обектът. Ако си почиваме през летен следобед и проследяваме с поглед планинската верига на хоризонта или някой склон, хвърлящ сянка върху нас — това ще рече да вдишваме аурата на тази планина или на този склон. С помощта на това описание лесно ще вникнем в обществената обусловеност на днешното разпадане на аурата. То се основава на две обстоятелства,

свързани с нарастващото значение на масите в съвременния живот. А именно: ДА СЕ ПРИБЛИЖАТ нещата пространствено и човешки е също тъй страстен стремеж на съвременните маси^[1], както и тенденцията им да се превъзмогне уникалността на всяка даденост, като се възприеме нейната репродукция. Все по-повелително всекидневно се налага необходимостта да имаме подръка предмета в непосредствена близост като картина или по-скоро като копие, като репродукция. А несъмнено репродукцията, както ни я предлагат илюстрираният вестник и седмичният кинопреглед, се различава от картината. Уникалността и трайността са тъй тясно преплетени, както мимолетността и повторимостта в репродукцията. Отстраняването на обвивката от предмета, разрушаването на аурата, е белег на едно възприятие, чието РАЗБИРАНЕ ЗА ЕДНАКВОСТТА в света е дотолкова нараснало, че посредством репродукцията я изтръгва и от неповторимото. Така нагледно се проявява това, което в сферата на теорията се изразява в нарастващото значение на статистиката. Насочването на действителността към масите и на масите към действителността е процес с неограничен радиус на действие както за мисленето, така и за възприятието.

[1] Да се приблизят нещата човешки до масите може да означава: да бъде отстранена от зрителното поле тяхната обществена функция. Нищо не гарантира, че един днешен портретист, ако нарисува някой прочут хирург по време на закуска и заобиколен от близките му, ще предаде по-сполучливо неговата обществена функция, отколкото един художник на XVI в., който представя репрезентативно своите лекари на публиката, както прави например Рембранд в своята „Анатомия“. ↑

IV.

Неповторимостта на художественото произведение е идентична с неговото поставяне в зависимостта на традицията. Самата тази традиция е наистина нещо твърде живо, нещо изключително променливо. Една антична статуя на Венера например се е намирала в по-друга зависимост на традицията у гърците, които са я превърнали в култов предмет, отколкото у средновековните духовници, които са виждали в нея гибелно божество. Ала онова, което и при двата случая се е явявало по еднакъв начин, е било нейната неповторимост, с други думи: нейната аура. Първоначалният начин за поставяне на художественото произведение в зависимостта на традицията е намерил израз в култа. Както знаем, най-древните художествени произведения са възникнали в служба на някакъв ритуал, най-напред на магически, а по-късно на религиозен. Решаващо значение тук има обстоятелството, че този ауратичен начин на съществуване на художественото произведение никога не се откъсва напълно от неговата ритуална функция^[1]. С други думи, неповторимата стойност на АВТЕНТИЧНОТО художествено произведение се основава върху ритуала, в който то е имало своята самобитна и първична потребителна стойност. Колкото и опосредствано да е това, то може да се разпознае и в най-светските форми на служенето на красотата като секуларизиран ритуал^[2]. Светското служене на красотата, което се заражда с Ренесанса и запазва значението си през три столетия, след изтичането на този период при първото тежко разтърсване, което го сполетява, позволява ясно да се разпознаят тези основи. Защото, когато с появяването на първото действително революционно възпроизводително средство — фотографията (едновременно с настъпването на социализма) — изкуството почувства приближаването на кризата, която след още сто години е вече очевидна, то реагира с доктрината „изкуство за изкуството“, представляваща теология на изкуството. От нея по-нататък произлезе една направо негативна теология под формата на идеята за „чисто“ изкуство, което отхвърля не

само всяка социална функция, но и всяко определение посредством предметен сюжет. (В поезията Маларме първи достига тази позиция.)

За едно изследване, което се занимава с художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, е крайно необходимо да отдаде право на тези зависимости. Защото те подготвят прозрението, което в случая е решаващо: техническата възпроизводимост на художественото произведение за първи път в световната история го освобождава от паразитното му съществуване в ритуала. Възпроизведената художествена творба във все по-голяма степен става репродукция на една създадена с оглед на възпроизводимостта художествена творба^[3]. От фотографската плака например могат да се направят множество копия; въпросът за автентичното копие е лишен от смисъл. Ала в момента, когато мащабът на автентичността загубва стойността си за художествената продукция, преобразява се и цялата функция на изкуството. На мястото на основаването му върху ритуала идва основаването му върху друга човешка дейност: основаването му върху политиката.

[1] Дефиницията на аурата като „неповторимо възникване на някаква отдалеченост, колкото и близко да е обектът“, не представлява нищо друго освен формулировка на култовата стойност на художественото произведение в категории на пространствено-временното възприятие. „Отдалеченост“ е противоположността на „близост“. Отдалечено в своята същност е недостъпното. В действителност недостъпността е основно качество на култовата картина. По своята природа тя остава „отдалеченост, колкото и близко да е обектът“. Близостта, която човек може да постигне по отношение на нейната материя, не накърнява отдалечеността, която тя запазва след своето възникване. ↑

[2] В степенята, в която се секуларизира култовата стойност на картината, стават и по-неопределени представите за основите на нейната неповторимост. Неповторимостта на властващите в култовата картина явления все повече се изтласква в представата на възприемащия от емпиричната неповторимост на художника или неговото художествено постижение. Наистина никога докрай; понятието за автентичност никога не престава да се стреми отвъд приписваната оригиналност. (Това се забелязва особено ясно при

колекционер, който винаги запазва нещо от фетишиста и чрез притежаването на художественото произведение взема участие в неговата култова сила.) Независимо от това функцията на понятието „автентичност“ при художественото съзерцание остава недвусмислена; със секуларизацията на изкуството автентичността идва на мястото на култовата стойност. ↑

[3] При кинотворбите техническата възпроизводимост на продукта не е, както при произведенията на литературата или живописата, идващо отвън условие за тяхното масово разпространение. Техническата възпроизводимост на кинотворбите се основава непосредствено върху техниката на тяхното производство. То не само дава възможност за масовото разпространение на кинотворбите по най-непосредствен начин, но то ги принуждава към това. Принуждава ги, защото производството на един филм е толкова скъпо, че отделен човек, който би могъл например да купи някоя картина, вече не е в състояние да закупи филма. През 1927 г. е било изчислено, че за да се рентира, един по-голям филм трябва да достигне деветмилионна публика. Наистина със звуковия филм тук най-напред настъпва снижение; неговата публика бе ограничена от езиковите бариери, а това стана едновременно с изтъкването на националните интереси от фашизма. По-важно обаче от регистрирането на този обратен удар, който впрочем бе отслабен от дублирането, е да насочим вниманието си към неговата връзка с фашизма. Едновременността на двете явления се дължи на стопанската криза. Същите затруднения, които, общо погледнато, доведоха до опита да се задържат с открито насилие съществуващите имуществени отношения, накараха застрашения от кризата филмов капитал да ускори разработката на звуковия филм. Въвеждането на звуковия филм донесе тогава временно облекчение. И то не само защото звуковият филм отново вкара масите в киносалоните, а и защото звуковият филм обедини нови капитали от електрическата индустрия с филмовия капитал. Така погледнато отвън, звуковият филм задоволи национални интереси, погледнато отвътре обаче, той още повече от преди интернационализира кинопродукцията.

↑

V.

Възприемането на художествени произведения става с различни акценти, сред които изпъкват два противоположни. Единият от тези акценти пада върху култовата стойност, а другият — върху изложителната стойност на художествената творба^[1]. Художествената продукция започва с творения в служба на култа. За тези творения, както може да се приеме, е по-важно, че те съществуват, отколкото, че биват разглеждани. Лосът, който човекът от каменната ера изобразява върху стените на своята пещера, представлява магически инструмент. Наистина човекът го излага пред своите събратя; преди всичко обаче лосът е предназначен за духовете. Днес култовата стойност като такава изглежда, че е насочена тъкмо към това да държи в тайна художественото произведение: някои статуи на божества са достъпни само за жреца в целата. Някои образи на Мадоната остават забулени почти през цялата година, а някои скулптури в средновековни катедрали са недостижими за разглеждане от земното равнище. С освобождаването на отделните изкуства от лоното на ритуала нарастват възможностите за излагане на техните произведения. Изложимостта на един скулптурен бюст, който може да бъде разпращан на едно или друго място, е по-голяма от тази на една статуя на божество, която има своето определено място във вътрешността на храма. Изложимостта на една кавалетна картина е по-голяма от тази на мозайката или фреската, които я предшестват. И ако изложимостта на една литургия поначало може би е не по-малка от тази на една симфония, все пак симфонията е възникнала в момент, когато нейната изложимост е обещавала да стане по-голяма от тази на литургията.

Посредством различните методи на техническо възпроизвеждане на художественото произведение неговата изложимост е нараснала в такава голяма степен, че количественото разместване на двата му противоположни акцента преминава, както в първобитната ера, в качествена промяна на неговата природа. Защото както в първобитната ера художественото произведение поради абсолютната тежест, която се

е поставяла върху неговата култова стойност, на първо място е било превърнато в инструмент на магията, който едва по-късно в известна степен е бил опознат като художествена творба, така днес художественото произведение поради абсолютната тежест, която се поставя върху неговата изложителна стойност, се превръща в творение със съвсем нови функции, сред които осъзнатата от нас, художествената, изпъква като функция, която по-късно може да бъде опозната като странична^[2]. Сигурно е поне, че понастоящем фотографията, а по-нататък и киното предоставят твърде приложими възможности за това прозрение.

[1] Тази противоположност не може да извоюва правото си в естетиката на идеализма, чието понятие за красивото тя в основата си схваща като неделимо (следователно го изключва като делимо). Все пак тази противоположност се очертава при Хегел толкова ясно, колкото е мислимо в рамките на идеализма. „Изображения — така се казва в «Лекции по философия на историята» — хората са имали отдавна; религиозността още в ранни времена се е нуждала от тях за своето богослужение, но е нямала нужда от КРАСИВИ изображения, те дори са действали смуцаващо. В красивото изображение съществува и една външна страна, но доколкото тя е красива, нейният дух вълнува човека; в онова богослужение обаче съществено е отношението към едно Нещо, защото самото богослужение представлява само лишено от дух притъпяване на душата... Изящното изкуство е възникнало... в самата църква..., макар че... изкуството вече е излязло от принципа на църквата“ (Георг Ф. В. Хегел, Съч. Т. IX, Берлин и Лайпциг, 1832. с. 414). Също едно място в „Лекции по естетика“ сочи, че Хегел е долавял тук проблем. В тези лекции се казва: „Ние сме превъзмогнали обожествяването на произведенията на изкуството и способността да им се кланяме; впечатлението, което те правят, е от по-разсъдъчен вид, а това, което те подбуждат у нас, се нуждае от по-висше мерило“ (Г. Ф. В. Хегел, Цит. съч., Т. X. с. 14).

Преходът от първия вид художествено възприемане към втория определя историческия ход на художественото възприемане изобщо. Въпреки това за всяко отделно художествено произведение по принцип може да се установи известно осцилиране между онези два противоположни вида възприемане. Да вземем за пример

„Сикстинската мадона“. След изследването на Хуберт Гриме се знае, че първоначално „Сикстинската мадона“ е била нарисувана с изложбена цел. Към своето проучване Гриме е бил подтикнат от въпроса: Какво означава дървеният перваз в предния план на картината, на който се опират двете ангелчета? Как е могъл един Рафаел, пита се Гриме по-нататък, да украси небето с две завеси? Изследването установи, че „Сикстинската мадона“ е била поръчана по случай публичното излагане за поклонение на тленните останки на папа Сикст. Излагането на починалите папи е ставало в една определена странична капела на църквата „Св. Петър“. При тържественото полагане на тялото картината на Рафаел е била изправена върху ковчега в оформеното като ниша дъно на капелата. Това, което Рафаел изобразява в тази картина, е как от дъното на оградената със зелени завеси ниша Мадоната се приближава сред облаци към папския ковчег. При възпоменателното тържество за покойния Сикст е намерила употреба превъзходната изложителна стойност на Рафаеловата картина. Известно време след това тя се появила на главния олтар в църквата на черномонашеския манастир в Пиаченца. Причината за това изгнание се крие в римския ритуал. Римският ритуал забранява картини, излагани при погребални тържества, да бъдат поставяни за богослужение на главния олтар. Това предписание донякъде намалило стойността на Рафаеловата творба. Но за да постигне все пак съответната цена за нея, курията решила като добавка да търпи мълчаливо картината на главния олтар. За да се избегне шумът, предоставили картината на братството в отдалечения провинциален град. ↑

[2] В аналогични разсъждения на друга основа се впуска Брехт: „Ако понятието 'художествено произведение' повече не може да се отнесе до предмета, възникващ, когато едно художествено произведение се е превърнало в стока, тогава внимателно и предпазливо, но решително трябва да изоставим това понятие, ако сами не искаме да участваме в ликвидирането на функцията на този предмет, защото той трябва да премине през тази фаза, и то без униение; това, което става тук с него, не е незадължително отклонение от правия път, а то ще го промени из основи, ще заличи миналото му до такава степен, че ако старото понятие бъде отново възприето — а това ще стане, защо не?, — то вече няма да събужда никакъв спомен за предмета, който някога е означавало“ (Bertolt Brecht, „Der

Dreigroschenprozess“. Препечатано във: „Versuche“ I-IV, Berlin und Frankfurt a. M., 1951, S.295) ↑

VI.

Във фотографията изложителната стойност започва по всички линии да изтласква култовата стойност. Тя обаче не отстъпва без съпротива. Настанява се в едно последно укрепление и това е човешкият образ. Неслучайно портретът стои в центъра на ранната фотография. В култа на възпоминанието за далечните или починали наши близки култовата стойност на картината намира последното си убежище. В беглия израз на едно човешко лице от някогашните фотографии аурата се проявява за последен път. Тъкмо в това се крие тяхната меланхолична и с нищо несравнима красота. Там обаче, където човекът се оттегля от фотографията, изложителната стойност за първи път удържа победа над култовата стойност. За да се установи този процес, несравнимо е значението на Атже, който в началото на века засне парижките улици без хора. С пълно право е казано за него, че ги е снимал като място на произшествие. Мястото на едно произшествие също е безлюдно. Неговото заснемане става заради уликите. При Атже фотографските снимки се превръщат във веществени доказателства за историческия процес. В това се заключава тяхното скрито политическо значение. Те вече изискват възприемане в определен смисъл. За тях не е съвсем подходящо свободно витаещото съзерцание. Те безпокоят този, който ги разглежда; той чувства, че трябва да намери определен път към тях. В същото време илюстрираните вестници започват да му предлагат пътеуказатели. Верни или погрешни — все едно. В тях за първи път текстът към снимките става задължителен. И е ясно, че той има съвсем друг характер от заглавието на една картина. Указанията, които човекът, разглеждащ картини, получава в илюстрираното списание от текста, много скоро стават още по-прецизни и повелителни във филма, където възприемането на всеки отделен кадър изглежда предписано от всички предхождащи.

VII.

Спорът, който в течение на XIX в. се е водил между живописца и фотографията за художествената стойност на техните произведения, днес изглежда погрешен и объркан. Ала това не намалява неговото значение, а по-скоро го подчертава. В действителност този спор бе израз на един световноисторически поврат, който не бе осъзнат като такъв и от двамата партньори. След като епохата на неговата техническа възпроизводимост откъсна изкуството от култовата му основа, завинаги угасна блясъкът на неговата автономия. Ала функционалната промяна на изкуството, настъпила с това, убягна от зрителното поле на века. Тя дълго се изплъзваше и на XX в., който преживя развитието на киното.

Ако преди бе вложено много напразно остроумие в решаването на въпроса, дали фотографията е изкуство, без да е поставен предварителният въпрос — дали чрез изнамирането на фотографията не се е изменил целият характер на изкуството, така и теоретиците на киното скоро възприеха аналогичната прибързана постановка на въпроса. Ала трудностите, които фотографията бе приготвила за традиционната естетика, бяха детска игра в сравнение с тези, които изправи пред нея киното. На това се дължи сляпото насилие, характеризиращо наченките на филмовата теория. Така например Абел Ганс сравнява филма с йероглифите: „Ето че в резултат на едно крайно забележително възвръщане към всекидневието ние отново се намираме на изразното равнище на египтяните... Картинният език още не е достигнал до зрелост, защото очите ни още ни са дорасли до него. Още не съществува достатъчно уважение, достатъчно култ към това, което той изразява.“^[1] Или пък Северен-Марс пише: „На кое изкуство е била отредена мечта, която да е била... едновременно поетична и реална! Разглеждан от такъв ъгъл, филмът би представлявал напълно несравнимо изразно средство и в неговата атмосфера би трябвало да се движат само с хора с най-благороден начин на мислене в най-съвършените и тайнствени моменти от своя житейски път.“^[2] От своя

страна Александър Арну завършва една фантазия върху немия филм направо с въпроса: „А може би всички смели описания, с които тук си послужихме, би трябвало да се сведат до дефиницията на молитвата?“^[3] Твърде поучително е да се види как стремежът да се приобщи киното към ИЗКУСТВОТО принуждава тези теоретици да му приписват с безподобна безогледност култови елементи. И все пак по времето, когато бяха публикувани тези спекулации, вече съществуваха творби като „Общественото мнение“ и „Треска за злато“. Това обаче не пречи на Абел Ганс да привежда сравнението с йероглифите, а пък на Северен-Марс да говори за киното така, както би могло да се говори за картини на Фра Анджелико. Показателно е, че и днес особено реакционни автори дирят значението на киното в същата посока — ако не направо в областта на сакралното, то поне в тази на свръхестественото. По повод на Райнхардовата екранизация на „Сън в лятна нощ“ Верфел констатира, че без съмнение стерилното копие на външния свят с неговите улици, интериори, гари, ресторанти, автомобили и плажове било онова, което досега задържало възхода на киното в царството на изкуството. „Киното все още не е схванало своя истински смисъл, своите действителни възможности... Те са заложени в изключителното му умение с естествени средства и с несравнима убедителност да изразява приказното, чудното, свръхестественото.“^[4]

[1] Abel Gance, „Le temps de l’image est venu“, p. 100. ↑

[2] Северен-Марс. Цит. от Абел Ганс (цит. съч., с. 100). ↑

[3] Alexandre Arnoux, „Cinéma“, Paris 1929, p. 28. ↑

[4] Franz Werfel, „Ein Sommernachtstraum“ (Neues Wiener Journal, 15.XI.1935). ↑

VIII.

Художественото постижение на театралния актьор се представя на публиката в последна сметка от самия него, от собствената му личност, обратно, художественото постижение на киноактьора се представя на публиката от апаратура. Това има две последствия. Апаратурата, която предлага на публиката постижението на киноактьора, не е в състояние да възприеме и уважи неговото изпълнение като цяло. Под управлението на кинооператора апаратурата постоянно взема отношение към това изпълнение. Поредицата от взимане на отношения, която монтажистът композира от предоставения му материал, съставя готовия монтиран филм. Той обхваща известен брой моменти от движения, които е трябвало да бъдат признати от камерата като такива — да не говорим за специални техники като снимане в едър план. Така постижението на актьора се подлага на редица оптически тестове. Това е първото последствие от обстоятелството, че постижението на киноактьора се представя от апаратурата. Второто последствие се основава върху това, че киноактьорът, понеже не представя сам постижението си пред публиката, загубва съществуващата за театралния актьор възможност да нагажда изпълнението си към публиката по време на представлението. Поради това публиката възприема поведението на несмуцавано от никакъв личен контакт с актьора нещо лице. Тя се вживява в изпълнителя единствено като се вживява в апарата. Така тя възприема поведението на апаратурата; подлага актьора на проверка, на тестове^[1]. А това не е поведение, на което могат да се предоставят култови стойности.

[1] „Киното... дава (или би могло да даде) приложими обяснения на дребно за човешките постъпки... Всяко мотивиране с оглед на характера отпада, вътрешният живот на действащите лица никога не разкрива основната причина и рядко е главният резултат на действието.“ (Б. Брехт, Цит. съч., с. 257). Разширяването на полето за

подлагане на тестове, което апаратурата прави по отношение на киноактьора, отговаря на изключителното разширяване на полето за подлагане на тестове по отношение на индивида, настъпило от икономическите условия. Така непрекъснато нараства значението на професионалния изпит за годност. При изпита за годност се проверяват откъси от постижението на индивида. Киноснимката и изпитът за годност се извършват пред комисия от специалисти. Ръководителят на снимките в киностудиото заема точно това място, което при професионалния изпит за годност заема ръководителят на изпита. ↑

IX.

За киното е от много по-малко значение, че актьорът се представя пред публиката по-различно, отколкото пред апаратурата. Един от първите, който е почувствал това преправяне на актьора посредством подлагането на тестове, е бил Пирандело. Бележките, които той прави в тази връзка в романа си „Снима се филм“, се накърняват твърде малко от факта, че се ограничават с изтъкването на негативната страна на явлението. И още по-малко, че се отнасят за немия филм. Защото звуковият филм не е променил нищо съществено в явлението. От решаващо значение остава, че се играе за една апаратура — или, в случая на звуковия филм, за две. „Киноактьорът — пише Пирандело — се чувства като в изгнание. Прогонен не само от сцената, но и от собствената си личност. С неясна неприязън той усеща необяснимата пустота, възникваща от това, че тялото му се превръща в отпадък, че той самият се стопява и му ограбват неговата реалност, неговия живот, неговия глас и шумове, които създава, като се движи, за да се превърне в няма картина, която потреперва за миг върху екрана и после изчезва в тишината... Малката апаратура ще играе с неговата сянка пред публиката; а той самият трябва да се задоволи да играе пред нея.“^[1] Същото фактическо положение може да се охарактеризира по следния начин: за първи път — и това е дело на киното — човекът попада в положението да трябва да твори, макар и с цялата си жива личност, но лишавайки я от нейната аура. Защото аурата е свързана с времето и мястото на неговото творение. От нея не може да се направи копие. Аурата, която обкръжава Макбет на сцената, не може да бъде откъсната оттам; за живата публика тя обкръжава актьора, който играе Макбет. Особеното на снимките в киностудиото е, че на мястото на публиката те поставят апаратурата. Така аурата, обкръжаваща актьора, трябва да отпадне — а с това и тази, която обкръжава представения образ.

Не е учудващо, че тъкмо един драматург като Пирандело в характеристиката на киното неволно засяга причината за кризата, в

която виждаме, че е изпаднал театърът. На обхванатото без остатък от техническото възпроизвеждане, дори — както филмът — възникващото от него художествено произведение, няма в действителност по-категорична противоположност от театралната сцена. Това потвърждава всяко по-обстойно разглеждане. Компетентни изследователи отдавна са прозрели, че в кинопредставлението „най-голямо въздействие се постига почти винаги, като се ИГРАЕ колкото се може по-малко...“ През 1932 г. Арнхайм вижда „последното развитие в това, актьорът да се третира като реквизит, който се подбира според характера и... се поставя на подходящото място“^[2]. С това е свързано най-тясно нещо друго. Актьорът, който играе на сцената, се въплъщава в една роля. Често от това е лишен киноактьорът. Неговото изпълнение съвсем не е единно, а е съставено от много отделни изпълнения. Наред със случайни съображения, като наемането на студио, наличието на партньори, декора и т.н., елементарните изисквания на апаратурата раздробяват актьорската игра на редица подходящи за монтиране епизоди. Преди всичко това се отнася за осветлението, чието инсталиране става причина представянето на едно събитие, появяващо се на екрана като единен, бързо протичащ процес, да бъде събрано в редица отделни снимки, които в студиото понякога са разделени с часове. Да не говорим за по-очевидните монтажи. Така един скок от прозореца може да бъде заснет в студиото като скок от скелето, а последвалото го бягство евентуално седмици по-късно при външни снимки. Впрочем лесно е да се конструират още по-парадоксални случаи. След потропване на вратата може да се поиска от актьора да трепне в уплаха. Ала неговото сепване може да не отговаря на очакваното. Тогава режисьорът може да потърси изход, като при друг случай, когато актьорът отново е в студиото, нареди без негово знание да се даде изстрел зад гърба му. Уплахата на актьора в този миг може да бъде заснета и монтирана във филма. Нищо не показва по-драстично, че изкуството е напуснало царството на КРАСИВАТА ИЛЮЗИЯ, считано през същото време за единственото място, където то може да вирее.

[1] Luigi Pirandello, „On tourne“, cit. Léon Pierre-Quint, „Signification du cinéma“ (L'art cinématographique, II, Paris 1927, p. 14–15). ↑

[2] Rudolf Arnheim, „Film als Kunst“, Berlin, 1932, S. 176–177. — Някои привидно маловажни подробности, с които кинорежисьорът се отдалечава от сценичната практика, будят в тази връзка повишен интерес. Така например опитът да се остави актьорът да играе без грим, какъвто наред с други предприема Драйер в „Жана д’Арк“. Той е употребил месеци само за да намери четиридесетте актьори, от които е съставен съдът на Инквизицията. Издирването на тези актьори е приличало на търсенето на трудно набавими реквизити. Драйер е положил най-големи усилия да избегне всякакви прилики между актьорите във възрастта, телосложението, физиономията. Когато актьорът се превръща в реквизит, от друга страна, реквизитът нерядко изпълнява функцията на актьор. Във всеки случай не е нещо необичайно в киното на реквизита да се определя някаква роля. Вместо да привеждаме произволни примери от безкрайното множество, нека се спрем на един особено убедителен. Един работещ часовник на сцената винаги ще действа само смуцаваща. Неговата роля да измерва времето не може да му бъде предоставена на сцената. Дори в една натуралистична пиеса астрономичното време би влязло в стълкновение със сценичното. При тези обстоятелства твърде показателно за киното е, че при нужда то без друго може да използва часовника за измерване на времето. По това можем да разберем по-ясно отколкото по някои други особености, как при известни обстоятелства всеки отделен реквизит може да поеме изпълнението на решаващи функции. Оттук има вече само една крачка до констатацията на Пудовкин, че „играта на актьора, свързана с някакъв предмет и построена с оглед на него..., винаги е един от най-силните методи на киноизображението“ (В. Пудовкин, „Кинорежисура и киносценарий“, Берлин, 1928, с. 126). Така киното е първото художествено средство, което е в състояние да покаже как материята участва в играта заедно с човека. Поради това то може да бъде превъзходен инструмент за материалистично изобразяване. ↑

Х.

Недоумението на актьора пред апаратурата, както го описва Пирандело, е поначало от същия вид, както недоумението на човека пред своя образ в огледалото. Тук обаче огледалният образ може да се откъсва от него, станал е преносим. И къде се пренася? Пред публиката^[1]. Съзнанието за това не напуска нито за миг киноактьора. Докато стои пред апаратурата, киноактьорът знае, че в последна сметка работи за публиката: публиката на купувачите, които съставят пазара. Този пазар, към който се отправя не само с трудоспособността си, но с кръвта и плътта си, с цялата си душа, е в момента на предназначено му за пазара изпълнение толкова далече за него, колкото за някакъв артикул, произвеждан във фабрика. Нима това обстоятелство няма своя дял в притеснението, в новия страх, който според Пирандело обзема актьора пред апаратурата? На изчезването на аурата киното отвърща с изкуствено изграждане на personality (личност) извън студиото; насърчаваният от филмовия капитал култ към „звездата“ запазва онова обаяние на личността, което отдавна вече се изразява само в гнилото обаяние на нейния стоков характер. Докато тонът се дава от филмовия капитал, на днешното кино, общо взето, не може да се припише никаква друга революционна заслуга, освен че спомага за революционна критика на традиционните представи за изкуството. Не оспорвам, че днешното кино в особени случаи може да спомага и за революционна критика на обществените отношения, дори на имуществения порядък. Но центърът на тежестта на настоящото изследване пада също толкова малко върху тази възможност, колкото и центърът на тежестта на западноевропейската филмова продукция.

С техниката на киното, точно както с техниката на спорта, е свързано обстоятелството, че в постиженията, които те демонстрират, всеки присъства вече като половин специалист. Достатъчно е човек само веднъж да чуе група вестникарчета, подпрени на своите велосипеди, как коментират резултатите от някое колоездачно състезание, за да проумее този факт. Неслучайно издателите на

вестници устройват велосипедни надбягвания на своите вестникарчета. Те предизвикват голям интерес сред участниците. Защото победителят в тези надбягвания има шанса да се издигне от вестникопродавец до състезател. Така например и седмичният кинопреглед дава на всекиго шанса да се издигне от минувач по улицата до филмов статист. По такъв начин в някои случаи той може да се види заснет дори в художествено произведение — да си спомни „Три песни за Ленин“ на Вертов или „Боринаж“ на Ивънс. Всеки днешен човек може да изяви претенцията да бъде сниман във филм. Един поглед върху историческата ситуация на днешната писменост най-добре изяснява тази претенция.

Векове наред в писмеността нещата са стояли така, че на един малък брой пишещи са се падали хиляди пъти повече четящи. Към края на миналия век в това положение настъпва промяна. С нарастващото разпространение на пресата, която поставя на разположение на читателите все нови политически, религиозни, научни, професионални и местни печатни органи, все по-голяма част от читателите — отначало случайно — попадат сред пишещите. Започва се с това, че всекидневната преса открива за тях рубриката „Писма на читателите“, и днес положението е такова, че едва ли има европеец, участник в трудовия процес, които по принцип да не намери възможност да публикува някъде резултата от своя трудов опит, някое оплакване, репортаж или подобно. С това отликата между автор и публика е на път да загуби своя принципен характер. Тя става функционална, като от време на време изчезва по едни или друг начин. Четящият е винаги готов да се превърне в пишещ. Като специалист, какъвто той волю-неволю е трябвало да стане в един крайно специализиран трудов процес — дори само като експерт в някоя дребна операция, — той получава достъп до авторство. В Съветския съюз трудът сам взема думата. И неговото представяне чрез словото е част от умението, необходимо за упражняването му. Литературната компетентност вече не се придобива от специализираното, а от политехническото образование и така става общо достояние^[2].

Всичко това може да се пренесе направо в киното, където онези размествания, траели в писмеността векове, се извършиха в течение на

едно десетилетие. Защото в практиката на киното — преди всичко на руското — тази промяна донякъде вече е осъществена. Част от срещаните в руските филми актьори не са актьори в нашия смисъл, а хора, които — и то на първо място в своя трудов процес — представят СЕБЕ СИ. В Западна Европа капиталистическата експлоатация на киното не позволява да се вземе предвид законната претенция на днешния човек да бъде възпроизвеждан. При тези обстоятелства филмовата индустрия има всички изгоди да подбужда интереса на масите посредством илюзионни представления и съмнителни спекулации.

[1] Установената тук промяна в начина на излагане от възпроизводителната техника се забелязва също в политиката. Днешната криза на буржоазните демокрации включва в себе си и криза на условията, определящи представянето на държавниците. Демокрациите представят държавника непосредствено чрез собствената му личност, и то пред депутати. Парламентът е неговата публика! С нововъведенията в снимачната апаратура, които позволяват говорещият да бъде чул по време на речта му, а скоро след това и да бъде видян от неограничен брой хора, представянето на политика пред тази снимачна апаратура излиза на преден план. Парламентите опустяват едновременно с театрите. Радиото и киното променят не само функцията на професионалния актьор, но по същия начин и функцията на този, който подобно на държавниците сам се представя пред тях. Посоката на тази промяна, независимо от различните ѝ специални задачи, е еднаква при киноактьора и при държавника. Тя се стреми към представянето на проверими, дори възприемливи постижения при определени обществени условия. Това довежда до един нов подбор — подбор пред апаратурата, от който кинозвездата и диктаторът излизат победители. ↑

[2] Привилегированият характер на съответните техники изчезва. Олдъс Хъксли пише: „Техническият напредък доведе... до вулгарност, техническата възпроизводимост и ротативните машини направиха възможно необозримото размножаване на съчинения и картини. Общото училищно образование и относително високите заплати създадоха твърде голяма публика, която може да си достави четиво и картини. За тяхното изготвяне се разгърна значителна индустрия. Но

тук художественото дарование е нещо твърде рядко; от това следва..., че преобладаващата художествена продукция по всяко време и навсякъде е била малоценна. Днес обаче процентът на боклука в общата художествена продукция е по-голям от всякога... Тук сме изправени пред просто аритметично отношение. В течение на миналия век населението на Западна Европа се е увеличило малко повече от два пъти. А четивата и картините, както мога да преценя, са нараснали най-малко в отношение 1 към 20, а може би към 50 или дори към 100. Ако население от X милиона притежава Y художествени таланти, то население от $2X$ милиона ще притежава $2Y$ художествени таланти. Тук положението може да се обобщи по следния начин: ако преди сто години е била публикувана една печатна страница с четива и илюстрации, то днес в замяна на това се публикуват двадесет, ако ли не и сто страници. Ако, от друга страна, преди сто години е съществувал един художествен талант, то днес на неговото място съществуват два. Приемам, че в резултат на общото училищно образование днес могат да се изявят творчески голям брой потенциални таланти, които преди не са успявали да разгърнат заложените си. Да предположим следователно..., че днес се падат три или дори четири художествени таланта на един художествен талант от преди. Въпреки това остава несъмнено, че консумацията на четива и картини далеч е надминала естествената продукция на даровитите писатели и художници. Не е по-различно положението с музиката. Благосъстоянието, грамофонът и радиото създадоха публика, чиято консумация на музика се намира извън всяко съответствие с нарастването на населението и следователно с нормалния прираст на талантливите музиканти. От това следва, че във всички изкуства, пресметнато абсолютно или относително, продукцията на боклука е по-голяма от преди; и така ще бъде, докато хората продължават да се стремят, както понастоящем, към несъобразно голяма консумация на четива, картини и музика.“ (Aldous Huxley, „Croisière d’hiver. Voyage en Amérique Centrale“, Paris 1935, p. 273 и сл.). Този начин на разглеждане очевидно не е напредничав. ↑

XI.

Снимането на филм и особено на звуков филм предлага гледка, каквато никога и никъде преди това не е била мислима. То представлява процес, за който вече не може да се намери място за наблюдение, където в зрителното поле на съзерцаващия да не попада непринадлежащата към игралното действие като такова снимачна апаратура, осветителната техника, щабът на асистентите и т.н. (Дори защото нагласата на неговата зеница съвпада с тази на снимачния апарат.) Това обстоятелство, и то повече от всяко друго, прави съществуващите донякъде прилики между един епизод в киностудиото и върху сцената твърде незначителни и повърхностни. По принцип в театъра се знае мястото, от което събитието ще се вижда като илюзионно. Обратно, в заснетия филмов епизод това място липсва. Илюзионната природа на киното е от втора степен; тя е резултат от монтажа. Това ще рече, че в киностудиото апаратурата така дълбоко е проникнала в действителността, че нейният чист, освободен от чуждото тяло на апаратурата изглед се появява в резултат на специална процедура, а именно на снимката посредством особено нагласения фотоапарат и на нейното монтиране на други снимки от същия вид. Освободеният от апарата изглед на реалността се с превърнал тук в нещо изкуствено, а гледката на непосредствената действителност — в омайното цвете на романтиците в страната на техниката.

Същото състояние на нещата, което така се откроява в сравнение с театъра, може да се съпостави още по-показателно с положението в живописата. В този случай трябва да зададем въпроса, как се отнася кинооператорът спрямо художника. За да намерим отговор, ще си позволим една помощна конструкция, основаваща се на понятието „оператор“, което е дошло от хирургията. Хирургът представлява единият полюс в порядък, на чийто друг полюс стои магьосникът. Поведението на магьосника, който лекува един болен, като поставя ръката си върху него, е различно от това на хирурга, който чрез операция прониква у болния. Магьосникът запазва естественото

разстояние между себе си и лекувания; по-точно казано, той го намалява само незначително, като поставя ръката си, и го увеличава значително чрез своя авторитет. Хирургът постъпва обратно; намалява значително разстоянието до лекувания, като прониква вътре в него, и го увеличава само незначително чрез вниманието, с което ръката му се движи между органите. С една дума, за разлика от магьосника (който се таи и у практикуващия лекар) хирургът в решителния момент се отказва да застане срещу своя болен като човек срещу човек; той прониква у него по-скоро оперативно. Магьосникът и хирургът се отнасят помежду си, както художникът и кинооператорът. В своята работа художникът съблюдава едно естествено разстояние до дадеността; обратно, кинооператорът прониква дълбоко в тъканта на даденостите^[1]. Картините, които двамата извличат, са безкрайно различни. Картината на художника е цялостна, а тази на кинооператора — многократно раздробена — и нейните части се събират според нов закон. Филмовото представяне на реалността е за днешния човек несравнимо по-значимо затова, защото осигурява освободения от апарата изглед на действителността, който човек има право да изисква от художественото произведение тъкмо въз основа на нейното най-интензивно проникване с помощта на апаратурата.

[1] Дръзновението на кинооператора наистина може да се сравни с това на хирурга-оператор. В един списък на специфично жестови майсторски постижения Люк Дюртен споменава онези, „които са необходими в хирургията при някои тежки операции. Като пример ще избера един случай от ото-рино-ларингологията... имам предвид т.нар. ендоназален далекогледен способ; или ще посоча акробатичното майсторство с което ларинксовата хирургия прониква в гърлото, ръководена от обратното изображение в ларингоскопа; бих могъл да спомена и напомнящата за прецизната работа на часовникарите ушна хирургия. Каква богата скала от най-фина мускулна акробатика се изисква от човека, който трябва да ремонтира човешкото тяло или да го спаси; нека помислим само за операцията на перде на окото, при която сякаш се води спор между стоманата и почти течните тъкани, или за важните хирургични прониквания в слабинната област (лапаротомия).“ ↑

XII.

Техническата възпроизводимост на художественото произведение променя отношението на масите към изкуството. От най-назадничаво — например към един Пикасо, то се превръща в най-напредничаво — например към един Чаплин. Тук напредничавото отношение се характеризира с това, че насладата от гледането и преживяването влиза в непосредствена и тясна връзка с поведението на преценяващия специалист. Такава връзка е важен обществен признак. Защото колкото повече общественото значение на едно изкуство намалява, толкова повече у публиката се разделя критичното от насладъчното отношение. На конвенционалното се наслаждаваме безкритично, а действително новото критикуваме с неприязън. В киното критичното и насладъчното отношение на публиката съвпадат. При това тук решаващото обстоятелство е: никъде другаде освен в киното реакциите на отделните зрители, чиято сума съставя мощната реакция на публиката, не се оказват така обусловени предварително от непосредствено предстоящото им масовизиране. А като се изявяват, зрителите се контролират. Сравнението с живописата е подходящо и понататък. Картината винаги е имала отличителната претенция да бъде разглеждана от едного или от малцина. Едновременното разглеждане на картини от широка публика, което започва през XIX в., е ранен симптом на кризата в живописата, която в никакъв случай не бе предизвикана само от фотографията, а настъпи относително независимо от нея поради претенцията на художественото произведение към масите.

Работата е там, че живописата не е в състояние да предложи предмета на едно едновременно колективно възприемане, какъвто открай време е случаят с архитектурата, както някога е било с епоса, и както днес става с киното. А колкото и малко заключения да може поначало да се направят от това обстоятелство за обществената роля на живописата, в момента то все пак има своето значение като тежко увреждане, при което в резултат на особени условия и донякъде

против нейната природа живописиста бива сблъскана непосредствено с масите. В църквите и манастирите от средновековието и в княжеските дворове докъм края на XVIII в. колективното възприемане на картини е ставало не едновременно, а многократно степенувано и йерархично. И ако сега това се извършва другояче, то тук се проявява особеният конфликт, в който живописиста е въвличена от техническата възпроизводимост на картината. Но макар и да се заеха да доведат живописиста до масите в галерии и салони, все пак не съществуваше път, по който масите биха могли сами да се организират и контролират при такова възприемане^[1]. Така същата тази публика, която реагира напредничаво по отношение на един гротесков филм, се превръща в назадничаво по отношение на сюрреализма.

[1] Този начин на разглеждане може да се стори на някого груб; но, както посочва великият теоретик Леонардо, някои груби начини на разглеждане могат да са полезни за своето време. Леонардо сравнява живописиста и музиката със следните думи: „Живописиста превъзхожда музиката с това, че тя не загива, след като е създадена, какъвто е случаят с нещастната музика... Музиката, която изчезва, щом се появи, отстъпва от живописиста, която с употребата на лака е станала вечна“ (цит. в *Revue de Littérature comparée*, Париж, февруари-март 1935, XV, 1, с. 79). ↑

]

XIII.

Киното се характеризира не само от начина, по който човекът се представя пред снимачната апаратура, но и от начина, по който той с нейна помощ си представя околния свят. Един поглед върху психологията на постижението илюстрира способността на апаратурата да подлага на проверка, на тестове. А един поглед върху психоанализата я илюстрира от друга страна. Киното наистина обогати нашия свят на възприятия с методи, които могат да се илюстрират с методите на Фройдовата теория. Една говорна грешка е оставала преди петдесет години повече или по-малко незабелязана. Ако тя от един път е разкривала дълбочини в разговора, който дотогава е изглеждал повърхностен, това трябва да се отнесе към изключенията. След „Психопатология на всекидневието“ това се промени. Тази книга изолира и същевременно направи годни за анализ неща, които преди плуваха незабелязано в широкия поток на възприятията. В цялата област на оптическите, а сега и на акустичните възприятия киното имаше като последица едно подобно задълбочаване на аперцепцията. Фактът, че постиженията, които киното показва, са годни за много по-точен и от много повече гледни точки анализ, отколкото постиженията, представени в картината или на сцената, е само обратната страна на това положение. По отношение на живописиста по-голямата годност за анализ се заключава в несравнимо по-точното предаване на ситуацията. По отношение на театралната сцена по-голямата годност за анализ на филмово представеното постижение е обусловена от по-голямата възможност за изолиране. Това обстоятелство — и тук е неговото главно значение — проявява тенденция да подтиква взаимното проникване между изкуство и наука. И наистина за едно чисто изолирано — като мускул на едно тяло — поведение в определена ситуация едва ли може да се посочи нещо повече, с което то да ни завладее по-силно; с артистичната си стойност или с научната си използваемост. Една от революционните функции на киното ще бъде да направи опознаваеми като идентични художествената и

научната използваемост на фотографията, преди това в повечето случаи отделяни^[1].

Посредством снимки в едър план от инвентара на всекидневието, чрез подчертаване на скрити детайли от обичайните ни реквизити, чрез изследване на банални обществени среди под гениалното водачество на обектива, киното, от една страна, засилва разбирането на неизбежностите, от които се управлява нашето съществуване; обаче, от друга страна, то ни осигурява огромна и неподозирана свобода на действие! Изглеждаше ни безнадеждно да обхванем нашите кръчми и улици на големия град, нашите кантори и мебелирани стаи, нашите гари и фабрики. Но ето че дойде киното и взриви този тъмничен свят с динамита на десетите от секундата, така че сега, уверени и жадни за приключения, ние предприемаме пътешествие между неговите пръснати нашироко развалини. Под снимката в едър план се разтегля пространството, под рапидната кинокамера — движението. И както при фотоувеличението не се касае просто за разясняване на нещо, което ПОНАЧАЛО се вижда неясно, а по-скоро за появяване на съвсем нови структурни образувания на материята, така и рапидната кинокамера не показва просто познати мотиви на движението, а в тези познати мотиви открива напълно непознати, „които въздействат съвсем не като забавяне на бързи процеси, а всъщност като плъзгащи се, витаещи, свръхестествени движения“^[2]. Така става очевидно, че пред камерата се разкрива по-друга природа, отколкото пред окото. По-друга преди всичко поради това, че на мястото на едно пространство, разнищвано от човека с помощта на съзнанието, идва пространство, разнищвано несъзнателно. Дори вече да е обичайно човек, макар и грубо, да си дава сметка за вървежа на хората, той положително нищо не знае за тяхното поведение в частта от секундата на тръгването. Дори вече в груби черти да ни е познато движението, с което посягаме към запалката или лъжицата, едва ли знаем нещо за историята, която всъщност се разиграва между ръката и метала, камо ли за нюансите при различните състояния, в които се намираме. Тук прониква камерата с нейните помощни средства, с нейното стръмно спускане и издигане, прекъсване и изолиране на кадъра, разтегляне и свиване на действието, макроснимки и микроснимки. За оптично-несъзнаваното научаваме едва посредством камерата, както за нагонно-несъзнаваното — посредством психоанализата.

[1] Ако потърсим аналогия на това положение, ще я открием показателно в ренесансовата живопис. Тук също се сблъскваме с изкуството, чийто несравним подем и значение се дължат не на последно място на обстоятелството, че то интегрира редица нови науки или поне нови научни факти. То се възползва от анатомията и перспективата, от математиката, метеорологията и науката за цветовете. „Има ли за нас нещо по-далечно — пише Валери — от странната претенция на един Леонардо, за когото живописата е била върховна цел и висша проява на познанието, така че по негово убеждение е изисквала всезнание и той самият не се е боял да извърши теоретичен анализ, пред който ние, днешните хора, стоим смаяни от неговата дълбочина и прецизност?“ (Пол Валери, Откъси върху изкуството, Париж, с. 191). ↑

]

XIV.

Открай време една от най-важните задачи на изкуството е била да предизвиква търсене, за чието пълно задоволяване все още не е настъпил часът^[1]. Историята на всяка художествена форма има критични периоди, когато тази форма се устремява към ефекти, които могат да се постигнат непринудено едва при променен технически стандарт, т.е. в нова художествена форма. Постигнатите по такъв начин екстравагантности и трудносмилаеми съставки на изкуството в действителност произлизат от неговия най-богат исторически енергиен център. С такива варваризми в последна сметка бе изпълнен дадаизмът. Неговият подтик се разбира едва сега: дадаизмът се опита да създаде ефектите, които публиката днес търси в киното — със средствата на живописата (съответно на литературата).

Всяко в основата си ново, откриващо непознати пътища предизвикване на търсене, надхвърля своята цел. Дадаизмът върши това в такава степен, че в полза на по-значителни инвенции — които в тук описаната форма той, разбира се, не познава — жертва пазарните стойности, които тъй много са присъщи за киното. Дадаистите държаха много по-малко на търговската използваемост на своите художествени произведения, отколкото на тяхната неизползваемост като предмети за съзерцателно вглъбяване. Тази неизползваемост те не на последно място се стремяха да постигнат чрез принципно оскверняване на своя материал. Техните стихотворения представляват СЛОВЕСНА САЛАТА, те съдържат неприлични изрази и всякакви езикови отпадъци, каквито можем да си представим. Не по-различни са техните картини, върху които те монтираха копчета или трамвайни билети. Това, което те постигат с подобни средства, е безогледното унищожаване на аурата на своите творения, на които със способите на художествената продукция те налагат клеймото на една репродукция. Невъзможно е пред картина от Арп или стихотворение от Аугуст Щрам да отделим време за съсредоточаване и вземане на становище, както пред картина от Дерен или стихотворение от Рилке. На

вглъбяването, което при упадъка на буржоазията се е превърнало в школа за асоциално поведение, се противопоставя развлечението като разновидност на социално поведение^[2]. Наистина дадаистичните манифестации осигуриха едно твърде несдържано развлечение, като превърнаха художественото произведение в център на скандал. То трябваше да задоволи преди всичко едно изискване — да възбуди общо негодувание.

От примамлива гледка или увещаващо звуково творение художественото произведение при дадаистите се превърна в снаряд. То връхлиташе върху човека, който го разглеждаше. То придоби тактилно качество. С това то подсили интереса към киното, чийто развлекателен елемент е също тъй на първо място тактилен, защото се основава върху смяната на местата на действие и гледните точки, които на тласъци връхлитат върху зрителя. Да сравним платното на екрана, върху което се прожектира филмът, с платното, върху което е изобразена картината. Последната приканва наблюдателя към съзерцание; пред нея той може да се отдаде на преминаващите в съзнанието му асоциации. Това той не може да стори пред филмовата снимка. Едва я е обхванал с поглед, и тя вече се е променила. Тя не може да се фиксира. Дюамел, който ненавижда киното и не е разбрал нищо от неговото значение, но е проумял някои неща от структурата му, отбелязва това обстоятелство с думите: „Вече не мога да мисля, каквото искам. На мястото на мислите ми се настаниха подвижните картини.“^[3] Наистина преминаващите в съзнанието на зрителя асоциации се прекъсват веднага от смяната на картините. Върху това се основава шокото въздействие на киното, което като всяко шокливо въздействие налага да бъде посрещнато с повишено присъствие на духа^[4]. По силата на своята техническа структура киното освободи физическото шокливо въздействие на моралния амбалаж, в който сякаш все още го държеше опаковано дадаизмът^[5].

[1] „Художественото произведение — казва А. Бретон — има стойност само доколкото е пронизано от отражения на бъдещето.“ В действителност всяка култивирана художествена форма се намира в пресечната точка на три линии на развитие. Защото, на първо място, техниката допринася за възникването на определена художествена форма. Преди да се появи киното, съществуваша фотокнига, чиито

снимки посредством една ръчка бързо прелитаха пред погледа на зрителя и показваха боксов мач или състезание по тенис; по магазините се продаваха автоматите, при които движението на снимките ставаше посредством въртене на една дръжка. На второ място, традиционните художествени форми в известни етапи на своето развитие допринасят усилено за създаването на ефекти, които по-късно се усвояват непринудено от новата художествена форма. Преди киното да добие значение, дадаистите се опитаха чрез своите начинания да внесат раздвижване сред публиката, което след това един Чаплин предизвика по естествен път. На трето място, често незабележими обществени промени допринасят за промяна във възприемането, което е от полза едва за новата художествена форма. Преди киното да започнало да си създава публика, в кайзер-панорамата се възприемаха снимки (които вече не бяха неподвижни) от насъбрана публика. Тази публика заставаше пред един параван, на който имаше поставени стереоскопи, по един за всеки посетител. Пред тези стереоскопи се появяваха автоматично отделни изображения, които за кратко оставаха неподвижни, а после отстъпваха място на други. С подобни средства е трябвало да работи още Едисон, когато е показвал първата кинолента (преди да са били известни киноекранът и прожекционният способ) пред малка публика, която се е взирала в апарата, където преминавала поредицата от изображения. Впрочем в устройството на кайзер-панорамата особено ясно се проявява една диалектика на развитието. Малко преди киното да направи разглеждането на изображения колективно, пред стереоскопите на това бързо остаряващо начинание разглеждането на изображения от един отделен човек още веднъж добива значение със същата острота, както някога при разглеждането на изображението от жреца в целата. ↑

[2] Теологичният първообраз на това вглъбяване е съзнанието, че си сам със своя бог. Във великата епоха на буржоазията от това съзнание е укрепнала смелостта за отърсването от църковното настояничество. В епохата на нейния упадък същото съзнание е трябвало да държи сметка за скритата тенденция да оттегля от делата на общността онези сили, които отделният човек влага в общуването с бога. ↑

[3] Georges Duhamel, „Scènes de la vie future“, Paris, 1930, p. 52. ↑

[4] Киното е художествената форма, отговаряща на повишената опасност за живота, която днешните хора трябва да гледат в очите. Потребността да се подлагаме на шокови въздействия представлява нагаждане на хората към застрашаващите ги опасности. Киното съответства на дълбоките промени в аперцепционния апарат — промени, каквито в мащаба на частния живот преживява всеки минувач по улиците на големия град и каквито в мащаба на историята претърпява всеки днешен гражданин. ↑

]

XV.

Масата е утроба, от която понастоящем като новородено излиза цялото привично отношение към художествените произведения. Количеството се е превърнало в качество: много по-големите маси от заинтересовани са предизвикали изменение на вида на интереса. Изследователят не бива да се заблуждава от факта, че този интерес най-напред се явява в компрометирана форма. Не липсват обаче и такива, които се захващат със страст тъкмо за тази повърхностна страна на нещата. Сред тях най-радикално се изказва Дюамел. Това, което той признава на киното, е видът на интереса, който то събужда у масите. Той нарича киното „забавление за илоти, развлечение за необразовани, жалки, съсипани от работа създания, разяждани от своите грижи... зрелище, което не изисква никаква концентрация, не предполага мисловна способност... не запалва светлина в сърцата и не събужда никаква друга надежда освен смешното упование един ден да станеш ЗВЕЗДА в Лос Анджелис“^[1]. Виждаме, че в основата си това е старата жалба, че масите дирят развлечение, а изкуството изисква от наблюдателя съсредоточаване. Това е всеизвестна истина. Остава само въпросът дали тя предлага гледна точка за изследването на киното. Нека видим нещата по-отблизо. Развлечение и съсредоточаване са противоположности, които позволяват да се направи следната формулировка: съсредоточеният пред художественото произведение наблюдател потъва в него; той влиза в тази творба, както според легендата е сторил един китайски художник при вида на своята съвършена картина. Обратно, развличащата се маса от своя страна кара художественото произведение да потъне в нея. Това е най-очевидно при сградите. Открай време архитектурата представлява прототипът на художествено произведение, чието възприемане се извършва като развлечение от страна на множеството. Законите на нейното възприемане са твърде поучителни.

Сгради придружават човечеството от неговата праистория. Много художествени форми са възникнали и отмерили. Трагедията се

появява с гърците, за да изчезне с тях и след столетия да се съживи наново само в съответствие със своите ПРАВИЛА. Епосът, чийто произход се крие в младостта на народите, умира в Европа с края на Ренесанса. Кавалетната живопис е творение на средновековието и нищо не ѝ обезпечава постоянна трайност. Ала нуждата на човека от убежище е непрестанна. Строителното изкуство никога не е оставало неизползвано. Неговата история е по-стара от тази на всяко друго изкуство и припомнянето на неговото въздействие е от значение за всеки опит да се даде сметка за отношението на масите към художественото произведение. Сградите се възприемат двойко: като се използват и като се разглеждат. Или по-добре казано: тактически и оптически. За такова възприемане не съществува понятие, ако си го представим в неговия съсредоточен вид, както например е присъщо на туристи пред прочути сгради. Защото откъм тактическата страна няма противоположност на онова, което откъм оптическата страна е съзерцанието. Тактическото възприемане не става нито по пътя на вниманието, нито по пътя на навика. По отношение на архитектурата навикът до голяма степен дори определя оптическото възприемане. А и поначало то се извършва много по-малко в състояние на напрегнато внимание, отколкото при бегло разглеждане. Това оформено при архитектурата възприемане има обаче при известни обстоятелства канонична стойност. Защото задачите, които в исторически повратни епохи се поставят пред човешкия възприемателен апарат, съвсем не могат да се решат само по пътя на оптиката, т.е. на съзерцанието. Постепенно те се превъзможват според указанията на тактическото възприемане посредством привикване.

[1] Жорж Дюамел, Цит. съч., с. 58. ↑

.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Нарастващото пролетаризиране на днешните хора и нарастващото формиране на масите са две страни на едно и също явление. Фашизмът се опитва да организира новопоявилите се пролетаризирани маси, без да засяга имуществените отношения, към чието отстраняване те се стремят. Той вижда своето спасение в това да предостави на масите възможност да се изразят (ала не и да постигнат правата си)^[1]. Масите имат право на промяна в имуществените отношения; фашизмът се стреми да им даде изява, като ги запазва. Фашизмът се домогва последователно до естетизиране на политическия живот. На насилието над масите, които той смазва в култа към един водач, отговаря насилието на една апаратура, която той подчинява на създаването на култови стойности.

Всички усилия за естетизирането на политиката достигат своя връх в една точка. Това е войната. Войната и само войната дава възможност да се посочи цел на масови движения от най-голям мащаб, като се запазят заварените имуществени отношения. Така се формулира фактическото положение с оглед на политиката. С оглед на техниката то се формулира по следния начин: само войната дава възможност да се мобилизират всички технически средства на съвременността, като се запазят имуществените отношения. От само себе си се разбира, че възхвалата на войната от фашизма не си служи с тези аргументи. Въпреки това поучително е да хвърлим поглед върху нея. В манифеста на Маринети по повод на колониалната война в Етиопия се казва: „От двадесет и седем години ние, футуристите, въставаме срещу това, войната да се окачествява като антиестетична... Ето защо ние заявяваме: Войната е красива, защото посредством противогазовите маски, всяващите ужас мегафони, огнепръскачките и малките танкове доказва властта на човека над покорената машина. Войната е красива, защото освещава мечтаното метализиране на човешкото тяло. Войната е красива, защото обогатява цъфналата ливада с огнените орхидеи на картечниците. Войната е красива, защото

обединява пушечния огън, канонадите, затишията между престрелките, благоуханията и миризмите на разложението в една симфония. Войната е красива, защото създава нови архитектури като тези на големите танкове, на геометрично подредените самолетни ята, на димните спирали над горящите села и много още... Поети и художници на футуризма... припомнете си тези принципи на една естетика на войната, за да озарят те вашата борба за нова поезия и нова пластика!“^[2]

Предимството на този манифест е в неговата яснота. Постановката му на въпроса заслужава да бъде възприета от диалектика. На него естетиката на днешната война му се представя по следния начин: щом естественото използване на производителните сили се задържа от имуществения ред, то увеличаването на техническите помощни средства, на скоростите, на енергийните източници търси изход в неестествено изразходване. И го намира във войната, която със своите разрушения доставя доказателството, че обществото не е било достатъчно зряло да превърне техниката в свой орган и че техниката не е била достатъчно усъвършенствана да овладее обществените първични стихии. В своите зловещи черти империалистическата война се определя от противоречието между мощните производствени средства и тяхното незадоволително използване в производствения процес (с други думи, от безработицата и недостига на пазари). Империалистическата война е бунт на техниката, която предявява към ЧОВЕШКИЯ МАТЕРИАЛ онези изисквания, които обществото ѝ е попречило да предяви към своя естествен материал. Вместо да канализира реки, тя насочва човешкия поток към коритото на своите окопи; вместо да пръска семена със своите аероплани, тя сипе запалителни бомби над градовете, а в газовата война тя изнамерва средство да ликвидира аурата по нов начин.

[1] Тук е от значение едно техническо обстоятелство, особено с оглед на седмичния кинопреглед, чиято пропагандна стойност едва ли може да се надхвърли. На масовото възпроизвеждане особено отговаря възпроизвеждането на масите. В големите празнични процесии, в огромните митинги, в масовите спортни мероприятия и във войната, понеже всички днес се подлагат на снимачната апаратура, масата гледа

сама себе си в лицето. Този процес, чиято значимост не се нуждае от изтъкване, е свързан най-тясно с развитието на възпроизводителната, респ. на снимачната техника. Изобщо масовите движения се представят по-ясно пред апаратурата, отколкото пред човешкия поглед. Кадри със стотици хиляди хора могат да се обхванат най-добре от птичи поглед. И ако тази перспектива е също тъй достъпна за човешкото око, както за апаратурата, все пак картината, която окото отнася, не може да се подложи на увеличение, както снимката. Това означава, че масовите движения, а също и войната представляват особено отговаряща на апаратурата форма на човешкото поведение. ↑

[2] La Stampa Torino. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.