

МОРАЛЬ, ПОЛИТИКА, ОБЩЕСТВО

Е.В. Петровская

ФОТОГЕНИЯ РЕВОЛЮЦИИ

Петровская Елена Владимировна – кандидат философских наук, руководитель сектора эстетики. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

В статье на примере трех авторов – Жана Эпштейна, Огюста Вилье де Лиль-Адана и П.А. Кропоткина – предпринята попытка наметить подходы к тому, что можно назвать семиотикой сил. Жан Эпштейн, автор оригинальной концепции фотогении, представил кино инструментом, проявляющим изменчивость самой материи, рассматривая извергающуюся Этну фигурой такой изменчивости. Вилье де Лиль-Адан – писатель-символист, также упоминающий Этну, но приравнивающий ее взрывную силу к химическим формулам взрывчатых веществ. Эти формулы, инкорпорированные в его «наименее литературную» новеллу, вновь выступают своеобразными знаками трансформации, но уже социальной материи: писатель, бросая вызов всему ненавистному ему классу буржуазии, использует против него вызываемый анархистами страх. Наконец, П.А. Кропоткин, один из ведущих теоретиков анархизма, но и выдающийся ученый-географ, настаивает на приоритете преобразующего действия перед теорией и любым другим умозрением. Это своеобразная концепция перформатива, заявленная еще в конце XIX в. Всех этих авторов объединяет понимание внутренней связи катаклизмов природных и социальных. Этна, описываемая Эпштейном и Вилье де Лиль-Аданом, становится элементом корреляций: речь идет о связи вулкана и кинематографа, а также вулкана и взрывчатки. В обоих случаях подобная связка оказывается именем самой материи в состоянии текучести и изменения. Таково же и само преобразующее действие (для Кропоткина в перспективе это революция), словесное обозначение которого обязательно несет в себе энергию разнонаправленных сил. Этна – не только вулкан и не просто элемент корреляции; это еще и синоним огня (раскаленная лава), который с физической точки зрения фиксирует трансформацию вещества. Очевидно, что трансформация в кино, литературе и социальной жизни не может быть представлена с помощью изображения, но через устанавливаемые отношения, то есть благодаря семиотике сил.

Ключевые слова: фотогения, Этна, революция, трансформация, семиотика сил, материя, действие, корреляция, Жан Эпштейн, Огюст Вилье де Лиль-Адан, Кропоткин

Для цитирования: *Петровская Е.В.* Фотогения революции // Философский журнал / Philosophy Journal. 2021. Т. 14. № 2. С. 111–122.

Посвящается Азату Мифтахову

В 1923 г. французский режиссер-экспериментатор Жан Эпштейн отправился на Сицилию снимать документальный фильм об извержении Этны. Его сопровождал кинооператор Поль Гишар, а также восемь погонщиков мулов со своими животными. На сегодняшний день достоверно известно, что отснятый фильм “*La Montagne infidèle*” («Неверная гора») ни в каком виде, увы, не сохранился, если не считать единственного кадра, изображающего двух мужчин в походном снаряжении (Эпштейна и Гишара?). Один из них повернут лицом к зрителю, но черт его лица не разобрать (возможно, лицо прикрыто платком), тогда как другой стоит вполборота, указывая жестом на происходящее вдали, что, вероятнее всего, и есть всплеск вулканической активности. Две фигурки погружены в пейзаж, в котором плавность линий (склоны горы) сочетается с беспокойством, со всех сторон его охватившим. Почти половину изображения занимает вулканическая туча, внутри которой клубы темного дыма контрастируют с ярким белесым просветом. В сторону этой световой границы как будто и указывает рукой один из двух путешественников. Нельзя не заметить, что фактура фотограммы такова, что трудно понять, насколько в ней передается состояние самого земного вещества, пришедшего в бурное движение, и насколько это может быть эффектом поврежденной, в том числе и испарениями, пленки. Как бы то ни было, даже один-единственный кадр, оставшийся от фильма, свидетельствует о масштабе огненного катаклизма, охватившего прежде недвижимый теллурический мир.

О том, какую роль вулканическое извержение играло для понимания Эпштейном сущности и возможностей только что возникшего искусства, мы узнаём из его знаменитого очерка «Кинематограф, увиденный с Этны» (1926). Дело отнюдь не в том, что этот текст помогает реконструировать опыт самой документальной съемки, проходившей в поистине экстремальных условиях. Дело в том, что здесь провозглашены и те наиболее существенные параметры кинематографа, которые позволяют видеть в нем не просто блестящее техническое достижение, но и инструмент – своего рода расширенный орган восприятия, – улавливающий то, что прежде оставалось скрытым и принципиальным образом недостижимым. Что это такое? Если до изобретения кино рациональным путем могли фиксироваться масштабные преобразования, происходившие в биологической или социальной жизни на протяжении столетий (теория эволюции, экономическая теория, модель смены общественных формаций и т.д.), то теперь появилось средство, которое, как представлялось, самой своей природой – универсальность языка, «анимизм», «нечеловеческие аналитические свойства» свободного от предпочтений объектива – соответствовало ритмам бескрайнего материального мира, и именно этой изменчивости, бросающей вызов рациональным схемам познания, кино и предстояло дать прямое выражение. Это очень хорошо понимал Жан Эпштейн¹, чья деятельность во всех отношениях была совершенно новаторской. Если говорить предельно коротко,

¹ Ср.: «Одна из величайших возможностей кино – это его анимизм. На экране нет мертвой природы. У предметов появляется своя манера. Деревья жестикулируют. Горы, наподобие Этны, несут в себе значения (signifiant)» (эта и предыдущие цитаты приводятся по изданию: *Epstein J. Le Cinématographe vu de l’Etna // Epstein J. Écrits sur le cinéma. 1921–1953. T. 1: 1921–1947. Paris, 1974. P. 134, 136.*)

то соображения такого рода воплотились в его прихотливой и несистематической теории фотогении (*photogénie*). Принято считать, что «Кинематограф, увиденный с Этны» – одно из наиболее ярких обоснований теории Эпштейна. Только следует иметь в виду, что в самом тексте слово «фотогения» ни разу не употребляется, и, как мы увидим, не случайно.

Нетрудно догадаться, что Эпштейна интересует ни больше ни меньше как сам процесс трансформации, и извержение вулкана, несущее с собой огонь и раскаленные потоки лавы, – лишь наиболее наглядное и всеохватное тому выражение. Но и сама фотогения в интерпретации Эпштейна – это совсем не то, что можно связать с «миловидностью». Вот лишь несколько беглых определений, дающих понять, в каком направлении движется мысль режиссера: «Мы говорим: красное, сопрано, сладкое, шипр, в то время как есть лишь скорости, движения, колебания»²; «...кино лучше и иначе, чем глаз, умеет выявлять темп, регистрировать ритм, как основной, так и его составляющие»³; «...фотогения – это логарифм подвижности. Производная от времени, она есть ускорение. Она противопоставляет конкретный случай состоянию, отношение – величине. <...> Не являясь больше функцией от переменной, она сама есть переменная»⁴. И хотя у Эпштейна можно встретить замечания о том, что фотогения связана с физическим аспектом вещей, то есть с видимостью или, проще говоря, с изображением (он признает, к примеру, фотогению актерского лица), его представление о фотогении все-таки заставляет нас трактовать ее иначе: это *регулятор отношений*, возникающих между различными уровнями или проявлениями самой фотогении, к числу которых, по Эпштейну, относятся время и аффект (и то и другое – внутренние свойства самого кинематографа)⁵. Иными словами, Эпштейн предлагает нам мыслить фотогению динамически, в категориях пластических, а не изобразительных. В эту же сторону указывает и его очерк «Кинематограф, увиденный с Этны», где само кино описано как «одиннадцатый огромной величины человек» – в дополнение к двум путешественникам и восьми погонщикам мулов, – присутствие которого на извергающейся Этне ощущается как некая разделяемая всеми «мысль»⁶, к тому же носящая огненный, иначе говоря, преобразующий характер.

Конечно, велико искушение связать такую «мысль» с образом огня у Гераклита, тем более что ощущение общности, упоминаемое Эпштейном, возникает на фоне настоящего пожара, свидетелями которого и становятся путешественники, их проводники и испуганные выючные животные. Но не будем спешить с аналогиями. Вместо этого сосредоточимся на фигуре вулкана, воплощающей в себе физические параметры преобразования, принявшего огненный вид:

В двухстах метрах огненные потоки выплескивались из почти округлой расщелины и катились по склону, образуя реку столь же красную, как спелые вишни, и столь же широкую, как Сена в Руане. Испарения покрывали

² Эпштейн Ж. Чувство Г^{бис} // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. М., 1988. С. 93.

³ Там же. С. 95.

⁴ Epstein J. Bonjour cinéma // Epstein J. Écrits sur le cinéma. 1921–1953. Т. 1: 1921–1947. Paris, 1974. P. 94.

⁵ См. подробнее об этом в нашей книге: Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М., 2019. С. 206–214.

⁶ Epstein J. Le Cinématographe vu de l'Étna. P. 134.

все небо фарфоровой белизной. Короткие порывы зловонного и яростного ветра поднимали облака пепла, колыхавшиеся у самой земли, – необычные чайки, обитающие на краю гигантского пожара. <...> Подобно детям, которые играют слишком близко от огня и с которыми, как принято считать, случится несчастье, Гишар, мой оператор, снял переход наплывом (*fondu-enchaîné*), чью ценность никто, по-моему, не распознает. Внезапно в испарениях появился высокий человек, перепрыгивавший с невероятной смелостью с камня на камень вблизи от края кратера, как диковинный ангел-хранитель этого места, более, чем любое другое, благоприятствующего магическим преобразованиям⁷.

Далее следует подробное описание шведского геолога, покрытого вулканическим пеплом и, как выясняется, уже неделю назад разбившего палатку поблизости от эпицентра извержения. Эпштейна, бесспорно, восхищает его научное бесстрашие и преданность оглушительной во всех отношениях стихии. В приведенном пассаже (как и в статье в целом) можно усмотреть косвенное признание взрывной, трансформирующей силы кинематографа. В самом деле, хотя у Эпштейна, как мы помним, в его очерке и не упоминается слово «фотогения», сам кинематографический эффект при этом, безусловно, подразумевается: его обозначением и становится извергающий лаву вулкан. Подчеркнем еще раз: это образ текучести – пластичности, – противостоящий дискретности и неподвижности отдельно существующих изображений. И тут мы должны с необходимостью расширить рамки нашего анализа. Речь не идет о простой смене эстетических принципов и даже парадигм. На кону нечто большее, а именно: зарождающееся понимание единства природного и социального, вернее, единства материи, для которой катаклизмы природные и социальные – явления одного порядка. Но такой «взгляд», конечно, превосходит человека.

* * *

У французского писателя-символиста Огюста Вилье де Лиль-Адана, на которого в своем очерке бегло ссылается Эпштейн, есть фантастический рассказ под названием “*L’Etna chez soi*” (дословно «Этна у себя дома», по смыслу – «Этна в домашних условиях»). Этот рассказ, вошедший в сборник «Необычайные истории» (“*Histoires insolites*”, 1888) и не удостоенный внимания русских переводчиков, можно рассматривать как своеобразное учебное пособие для революционеров-анархистов. В нем перечислены новейшие достижения в области инженерных боеприпасов, причем они представлены не только описательно, но и в виде химических формул, облегчающих задачу тем, кто захотел бы – сугубо гипотетически, конечно, – поставить художественное творение на службу революционным идеалам. Впрочем, Вилье де Лиль-Адан не смущается в выборе своего адресата: в качестве эпиграфа к рассказу приводятся слова П.А. Кропоткина “*L’avenir est aux explosifs*”, «Будущее за взрывчаткой»⁸. Стоит заметить, что если у Эпштейна в его «Кинематографе, увиденном с Этны» фигурой умолчания является фотогения, то здесь, напротив, в этой же роли выступает сам вул-

⁷ Epstein J. Le Cinématographe vu de l’Etna. P. 134–135.

⁸ Villiers de l’Isle-Adam. L’Etna chez soi // Villiers de l’Isle-Adam. Œuvres complètes. T. II. Paris, 1986. P. 335.

кан, присутствие которого обозначено в одном лишь заголовке. Мы еще вернемся к этим странным ускользающим сущностям, поскольку это не просто литературные тропы. Так, на наш взгляд, зарождается новая *семиотика сил*, которая не имеет отношения к использованию литературных приемов. Но прежде уделим немного внимания самому рассказу и обстоятельствам, его сопровождающим.

Здесь не место вдаваться в подробности биографии Вилье де Лиль-Адана, потомственного аристократа, прожившего всю жизнь в бедности и не получившего признания у современных читателей, к чему он немало стремился. И хотя Поль Верлен причислял его к «проклятым поэтам», высоко ценя драматические произведения, романы и стихи писателя – некоторые из них он без обиняков называет «шедеврами»⁹, – этот энтузиазм разделял только избранный круг. Между тем сам Вилье де Лиль-Адан был весьма воодушевлен своим сочинением “L’Etna chez soi”, полагая, что оно обязательно привлечет широкую газетную аудиторию¹⁰: рассказ этот он описывал как имеющий отношение к хронике политически злободневных событий. Любопытно, что, по его собственной оценке, это была «этакая *петарда*»: «...несомненно, моя лучшая статья, хотя, возможно, наименее литературная...»¹¹. Можно утверждать, что “L’Etna chez soi” объединяет в себе разные пласты реальности: инспирированная подъемом анархистского движения в 1880-е гг. во Франции (и тут во весь рост встает фигура Петра Алексеевича Кропоткина), эта новелла принадлежит все же фантастическому жанру: в ней повествуется о том, как группа анархистов уничтожает Париж с помощью самодельного оружия, обладающего большой поражающей силой. Стрелы, заправленные стеклянными шарами, содержащими горючую смесь (литр азотной кислоты, фунт медных опилок и литр бензина могут вполне пригодиться), изготавливаются одиночками на убогих парижских мансардах, а потом это адское оружие, уже коллективно, пускается в ход. «Уничтожение Парижа» (так называется пятый раздел обсуждаемой нами новеллы) – это и есть апогей возмущения, в котором легко прочитывается пламенное извержение Небес:

<...> И вот вопли кричащей толпы, тысячи растерянных криков мужчин и женщин, задыхающихся от головокружительной паники – они напоминают, к примеру (но с какой увеличенной силой), ужасающие происшествия в театрах Ниццы, Эксетера и в нашей «Опера комик», – вот наконец эти взрывы и эти смертельные крики достигают двух убийц.

Как будто дымка там обрела красноватый оттенок! И в то же самое мгновение было выпущено еще пять стрел. И вновь возобновляются повсюду ответные действия, смешанные с шумом разрушений, грохотом пороховых бочек, с багряным заревом, горящим вдалеке. Столица, заглушающая своим многоголосым рокотом покачивания повозок и свистки уходящих поездов, в течение четверти часа стала почти похожей на Содом под огненными Небесами. Вдруг начинают появляться горы трупов. Потом, внезапно,

⁹ Verlaine P. Les Poètes maudits // Verlaine P. Œuvres complètes. Т. IV. Paris, 1904. P. 65.

¹⁰ Вопреки первоначальным намерениям самого писателя новелла была напечатана в трех последовательных выпусках ежемесячного символистского издания «Revue indépendante» начиная с декабря 1886 года.

¹¹ Notice de «L’Etna chez soi» // Villiers de l’Isle-Adam. Œuvres complètes. Т. II. Paris, 1986. P. 1278.

больше ничего не происходит: никакого шума, за исключением криков, испускаемых тысячами жертв, оставшихся в живых¹².

Сочинение Вилье де Лиль-Адана принято трактовать как пророческое: в нем усматривают предостережение о катастрофических последствиях, к каким может привести бесконтрольная эксплуатация будущих технических изобретений. Здесь же присутствует и сильный антибуржуазный настрой, поскольку именно в победившем буржуа, одержимом жадной материальных благ и наживы, писатель видел настоящую причину всех своих злоключений. И именно на него, буржуа, подразумеваемая Этна обрушивает пламенный поток. Эту финальную сцену можно понимать и как очистительное действие: пламя, охватившее Париж, есть в то же самое время символ повторной христианизации деградирующего общества¹³. Наконец, и это наиболее примечательный момент, Вилье де Лиль-Адан использует свежую память о недавних анархистских терактах, чтобы посеять страх среди ненавистной ему буржуазии: «Если ему удавалось наглядно представить своей аудитории реальную возможность внезапной, непредвиденной смерти, цель его была достигнута. Страх разбивал вдребезги буржуазную вселенную; таким образом, можно было рассчитывать на скорый приход идеала»¹⁴. Есть определенная ирония в том, что уязвленный аристократ находит отклик у молодых анархистов и что для него самого фигура Анархиста – это способ свести счеты (литературными приемами, конечно) со *всей* буржуазией.

Впрочем, мы уже намекали на то, что неназванные сущности – фотогения у Эпштейна, а в данном случае Этна, создаваемая в собственной квартире, – не принадлежат к разряду простых риторических фигур. Сказать, что Эпштейн умело применяет катахрезу (перенос черт органической природы на вулкан), а Вилье де Лиль-Адан – еще и прозопопею (Париж, заполняемый потенциальными призраками и чудовищами) – это значит подходить к ним с привычным арсеналом литературно-критических средств. Интересен не сам по себе перенос означивающей («взрывной») силы Этны в лексическую область и, следовательно, воображение читателя. Гораздо важнее, что Вилье де Лиль-Адан соединяет «естественное, возвышенное насилие» с материализмом «анархистских алхимии и действия». Так, по мнению Дженнифер Уайлд, «разреженный индивидуализм романтической встречи с миром природы» уступает место «опыту, чья сила проистекает из общего и материального пламени, каким охвачены политика, наука и эстетика...»¹⁵. Исследовательница авангардного кино, которой принадлежит это меткое наблюдение, добавляет, что огонь уничтожает дистанцию, помогавшую романтикам удерживать природу на почтительном и безопасном расстоянии. Снятие этой дистанции выступает признаком «технологического возвышенного», на котором она и фокусирует свое внимание. Но нас интересует нечто иное, а именно действие, с необходимостью опережающее всякое определение. Как и те способные производить действия слова, которые

¹² Villiers de l'Isle-Adam. Op. cit. P. 350.

¹³ См.: Salerni P. Métadiscours et menace sociale: l'Étna chez soi de Villiers de l'Isle-Adam et Soumission de Michel Houellebecq // De Europa. 2018. No. 1. P. 94. Исследовательница отмечает многочисленные эпиграфы из Священного писания, которыми изобилует рассказ.

¹⁴ Notice de «L'Étna chez soi». P. 1281.

¹⁵ Wild J. Distance Is [Im]material: Epstein Versus Etna // Jean Epstein. Critical Essays and New Translations. Amsterdam, 2012. P. 130.

в описываемую эпоху волновали анархистских теоретиков. Именно через понимание слов, меняющих положение вещей – идея, возникшая задолго до появления современных перформативных теорий, – мы и хотели бы подойти вплотную к тому, что выше было названо семиотикой сил.

* * *

В основанной им самим в феврале 1879 г. газете “Le Révolté” («Бунтарь»¹⁶) Петр Алексеевич Кропоткин последовательно и четко излагает свою социальную доктрину¹⁷. Понятно, что ее краеугольным камнем является борьба, подготавливающая наступление революции, этого последнего и великого бунта против «вековой несправедливости». В выпуске от 25 декабря 1880 г. напечатана заметка под названием «Действие». Стоит прислушаться к высказанным здесь соображениям, ибо действие мыслится революционером как отправная точка сразу и теории и практики, ведь именно действие, по убеждению Кропоткина, «порождает идеи», а вовсе не наоборот. Сама по себе идея революции не является *изобретением* ученых: именно угнетенные своими попытками, зачастую неосознанными, сбросить ярмо угнетателей привлекли внимание ученых к общественной морали, и лишь позднее некоторые мыслители сочли ее несостоятельной, а еще позже другие согласились признать ее «абсолютно лживой». Во главу угла, безусловно, поставлено действие, благодаря которому идеи и распространяются по миру. Но что это действие? «Наше действие должно быть постоянным бунтом, посредством слова, посредством письма, посредством кинжала, ружья, динамита и иногда даже посредством избирательного бюллетеня... Мы последовательны, – продолжает Кропоткин, – и мы используем любое орудие, когда дело доходит до мятежа (*frapper en révoltés*)»¹⁸.

Конечно, взгляды Кропоткина предельно радикальны – кратким обозначением его доктрины считается «анархо-коммунизм». И хотя живое революционное действие зарождается «в кишках» народа (*dans ses entrailles*), его проводником, особенно в современных автору условиях, выступает меньшинство – «люди действия», они же несомненные «застрельщики»¹⁹. Это и есть анархисты, бесстрашные выразители интересов обездоленных или, называя вещи своими словами, «сброда и босяков» (*de la canaille et des*

¹⁶ В создании газеты Кропоткину помогли его единомышленники Ф. Дюмартрэ и Г. Герциг. Газета выходила в Женеве вплоть до ареста Кропоткина в 1882 году. Подробнее об этом см.: *Пирумова Н.М.* П.А. Кропоткин в газете «Le Révolté» 1879–1882 гг. // Вторая революционная ситуация в России. Отклики на страницах прессы. М., 1981. С. 21–34.

¹⁷ Передовые статьи Кропоткина для женевской газеты были впервые изданы отдельной книгой его другом географом Элизе Реклю под названием «Слова мятежника» (1885); это случилось после ареста ученого. Однако в России полный и независимый перевод этих статей получил другое название – «Речи бунтовщика» (см.: *Кропоткин П.А.* Речи бунтовщика. М., 2019).

¹⁸ [*Kropotkine P.*] L'Action // Le Révolté. [Le] 25 décembre 1880. No. 22. P. 1.

¹⁹ *Кропоткин П.* Бунтовской дух. Б.м., 1905. С. 8: «Человек действия не пренебрегает ни одним событием общественной жизни, постоянно стремясь поддерживать возбужденное состояние умов, распространять недовольство и давать ему выражение, возбуждать ненависть к эксплуататорам, выставлять в смешном виде правителей, показывать их слабости, а в особенности – постоянно пробуждать смелость и бунтовской дух, действуя своим собственным примером».

va-nus-pieds)²⁰. В нашу задачу не входит анализ политических воззрений и, возможно, заблуждений русского ученого. Мы хотим лишь акцентировать те неочевидные связи, которые возникают и начинают резонировать друг в друге в одно и то же время. Поскольку сам Кропоткин видел в интеллектуальном анархизме возможность толковать общественные учреждения согласно выкладкам естественных наук, порукой чему служил единый материалистический метод, то его собственные слова о бунте разными средствами, в том числе и с применением динамита, являются тоже своего рода «оружием, взрывчаткой»²¹. И это возвращает нас к Вилье де Лиль-Адану. Прежде всего, стоит отметить, что газета “*Le Révolté*”, расхившаяся невероятно быстро, имела большой мобилизующий эффект. На этом фоне «взрывчатка» Вилье де Лиль-Адана, идентичная, как мы знаем, Этна, оказывается одним из тех новоявленных слов, которые несут в себе *энергию действия*, о чем прямо писал все тот же Кропоткин. Действие может быть отражено в «простом кратком выражении», которое становится «народным достоянием»²², то есть воздействует предельно широко и наглядно. Скажем проще: слово начинает действовать. И именно в этом Вилье де Лиль-Адан сближается с Кропоткиным.

Итак, иные слова наполнены энергией действия, а иные вовсе вытесняются. Но насколько случайны упомянутые выше недомолвки, а именно «утраченная» Эпштейном фотогения и исчезающая Этна у Вилье де Лиль-Адана? Для начала обратим внимание на двойную отсылку к вулкану – у обоих этих авторов. Подобная неожиданная переключка должна настроить нас определенным образом. Мы помним, что извергающаяся лава приравнена Эпштейном к пластическим возможностям кинематографа. У Вилье де Лиль-Адана оргиастический образ Парижа в руинах (снова отсылка к расплавленной лаве) дает читателю понять, что революционное насилие есть явление природное. В таком перекрестном свете Этна перестает быть литературным тропом и становится *лингвистически понимаемым знаком*. Что же передается знаком по имени «Этна»? Не что иное, как сама трансформация, в которой он, этот знак, напрямую участвует. И Эпштейн предлагает превосходную подсказку: «Горы, наподобие Этны, несут в себя значения» (или просто – «означают» (*signifiant*)). Иначе говоря, у них нет привнесенного извне значения и они не замещают вещь (смысл или материальный референт), как это делает знак в привычном его понимании. Но можно выразиться по-другому. Этна устанавливает связь между кино и революцией, если иметь в виду непрерывность природных и социальных процессов. Эту связь и фиксирует понятие фотогении²³. Повторим еще раз: фотогения – это извергающаяся лава, но и революция – не менее яростный природный катаклизм. Революции о себе, конечно, сообщают (телеграфируя толчками, как это делает Этна, о масштабах собственного «бедствия»²⁴), но при этом

²⁰ [Kropotkine P.] Op. cit.

²¹ Salerni P. Op. cit. P. 93.

²² Кропоткин П. Бунтовской дух. С. 12.

²³ О фотогении как фактуре трансформаций у Эпштейна и не только см. оригинальные исследования О.В. Аронсона и, в частности, его книгу «Кино и философия: от текста к образу» (М., 2018. С. 86–102). Выражаем свою сердечную признательность автору за плодотворные беседы при работе над этой статьей.

²⁴ «Этна телеграфировала экстремальные толчки своего бедствия» (*Epstein J. Le Cinématographe vu de l’Etna. P. 131*).

сопротивляются любым попыткам себя изобразить. Даже вскользь уловленные, трансформации такого рода никогда не переводятся в изображение. Их можно в лучшем случае связать со все уничтожающим огнем.

Вот с этой проблемой и сталкиваются каждый по-своему Эпштейн, Вилье де Лиль-Адан и Кропоткин. Эпштейн настаивает на том, что кино соприродно трансформациям, но как – каким именно зрением – это можно увидеть? Вилье де Лиль-Адан сочиняет неудачную – «наименее литературную» – новеллу, где знаком преобразования предстают сухие химические формулы, сущий нонсенс с точки зрения литературы. Наконец, Кропоткин до такой степени настаивает на приоритете действия, что именно оно становится точкой отсчета – своеобразным тиглем – для любых умозрительных и выразительных форм. Но эти три автора демонстрируют и нечто большее, чем осознание границ человеческого представления перед лицом сверхкрупных трансформаций. Они открывают путь материи, у которой нет фиксированных и тем более однозначных наименований. Благодаря особой чувствительности этих людей, вступающих друг с другом в непредвиденные связи, мы узнаём саму материю через систему корреляций, или отношений. Мы узнаём ее в сочетании кинематографа и Этно; Этно и взрывчатки; в словах, прошедших «через горнило толпы и улицы»²⁵ и оттого выражающих напряжение разнонаправленных сил. И это всегда корреляции, то есть отношения неочевидные, но необходимые. Их логика взрывает замкнутость каждого отдельного высказывания, меняя его прямолинейный посыл.

Напоследок отметим бегло несколько моментов, относящихся к действию материальных сил. Прежде всего, это настойчивое вторжение мира, который мы привыкли опосредовать преимущественно с помощью естественных наук. Для Эпштейна фотогения передается не только извержением Этно; его также интересует колеблющаяся «орография» актерского лица (в русском переводе – «карта лицевых хребтов»), его «сейсмические толчки», сетка капилляров, готовая «расщепить породу»²⁶. Крупный план, по Эпштейну, живет теллурической жизнью, и только орография (наука о внешних формах земного рельефа) способна его описать. Но ведь и Кропоткин, и Элизе Реклю, его ближайший друг и соратник, – знаменитые ученые-географы, для которых исследование результатов тектонических движений было делом профессиональным. Мы уже отмечали роль химических формул (де-факто рецептов) для изготовления взрывчатки у Вилье де Лиль-Ада-на. Однако и в раннем кино химия является чем-то внутренне необходимым: речь может идти как о химическом составе пленки, так и о «химии», то есть магии, самого вновь возникшего искусства. С этим же связано и еще одно обстоятельство, а именно скорость трансформаций, воплощением которой и становится огонь. Оператор Эпштейна, как мы помним, «играет с огнем», снимая серию кадров наплывом. И огонь здесь не метафора, а опасная материальная стихия. Им выражается настолько высокая скорость преобразований – химических, революционных, – что она рискует быть никем не замеченной, по Эпштейну – по достоинству не оцененной. В самом деле, мы оцениваем только состоявшуюся форму, тогда как событие – революционное событие – поглощает без остатка нас самих.

²⁵ Кропоткин П. Бунтовской дух. С. 12.

²⁶ Epstein J. Bonjour cinéma. P. 93; Эпштейн Ж. Укрупнение // Из истории французской кинематографии: Немое кино, 1911–1933. М., 1988. С. 97.

Материальная сила огня возвращает нас, конечно, снова к Этне. Физикам прекрасно известно, что тепло противостоит гравитации – силе тяжести, которая притягивает предметы к Земле. Более того, гравитация действует на инертную массу, то есть на пассивные тела: они или получают движение, или же передают его другим. А вот тепло (в нашем случае огонь) – это стихия, которая преобразует вещество, вызывая изменения его внутренних свойств, иначе говоря – *трансформирует*²⁷. Огонь и есть настоящий агент трансформации, или революции, и передается он не изображением, а с помощью самореферентных знаков, которые вместе, через совокупность корреляций и образуют материальную семиотику сил.

Список литературы

- Аронсон О.В. Кино и философия: от текста к образу. М.: ИФ РАН, 2018. 110 с.
- Кропоткин П. Бунтовской дух. Б.м.: Издание Группы «Хлеб и воля», 1905. 32 с.
- Кропоткин П.А. Речи бунтовщика. М.: Эксмо, 2019. 160 с.
- Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. 288 с.
- Пирумова Н.М. П.А. Кропоткин в газете «Le Révolté» 1879–1882 гг. // Вторая революционная ситуация в России. Отклики на страницах прессы / Отв. ред. Б.С. Итенберг. М.: Ин-т истории СССР АН СССР, 1981. С. 21–34.
- Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / Пер. с англ. Ю.А. Данилова. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
- Эпштейн Ж. Укрупнение / Пер. с фр. М.Б. Ямпольского // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 / Общ. ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 96–103.
- Эпштейн Ж. Чувство I^{бис} / Пер. с фр. М.Б. Ямпольского // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 / Общ. ред. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 90–96.
- Epstein J. Le Cinématographe vu de l'Etna // Epstein J. Écrits sur le cinéma. 1921–1953. T. 1: 1921–1947. Paris: Cinéma club; Seghers, 1974. P. 131–137.
- Epstein J. Bonjour cinéma // Epstein J. Écrits sur le cinéma. 1921–1953. T. 1: 1921–1947. Paris: Cinéma club; Seghers, 1974. P. 93–99.
- [Kropotkine P.] L'Action // Le Révolté. [Le] 25 décembre 1880. No. 22. P. 1.
- Notice de «L'Etna chez soi» // Villiers de l'Isle-Adam. Œuvres complètes / Éd. établie par A. Raitt et P.-G. Castex avec la collab. de J.-M. Bellefroid. T. II. Paris: Gallimard, 1986. P. 1278–1282.
- Salerni P. Métadiscours et menace sociale: l'Etna chez soi de Villiers de l'Isle-Adam et Soumission de Michel Houellebecq // De Europa. 2018. No. 1. P. 89–101.
- Verlaine P. Les Poètes maudits // Verlaine P. Œuvres complètes. T. IV. Paris: Librairie Léon Vanier, A. Messein, Successeur, 1904. P. 64–76.
- Villiers de l'Isle-Adam. L'Etna chez soi // Villiers de l'Isle-Adam. Œuvres complètes. T. II. Paris: Gallimard, 1986. P. 334–351.
- Wild J. Distance Is [Im]aterial: Epstein Versus Etna // Jean Epstein. Critical Essays and New Translations / Ed. by S. Keller and J.N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 115–142.

²⁷ См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М., 1986. С. 155.

The photogeny of revolution

Helen V. Petrovsky

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

Drawing on the works of three authors, namely, Jean Epstein, Auguste Villiers de l'Isle-Adam and P.A. Kropotkin, the article attempts to lay the grounds for what might be called a semiotics of forces. Jean Epstein, a filmmaker and theorist of the new art form, is the author of an original concept of *photogénie* where cinema is presented as an instrument revealing the transformations of matter itself. Erupting Etna stands for the transformations in question. Villiers de l'Isle-Adam is a symbolist writer, who also mentions Etna, associating its explosive power with the chemical formulas of explosives. These formulas, integrated into his "least literary" novella, become special signs of social transformation: The writer, challenging the entire class of bourgeoisie that he deeply detests, makes use of the fear incited by the anarchists amongst it. Finally, P.A. Kropotkin, one of the leading theorists of anarchism but also an outstanding scientist and geographer, insists on the priority of transformative action over theory and every other speculation. In fact, he proposes his own version of the performative – of words changing the existing state of things – already at the end of the 19th century. In one way or another, all these writers are united by their understanding of the inherent connection between natural and social disasters (Kropotkin's position is explicit). Described by Epstein and only once mentioned by Villiers de l'Isle-Adam, Etna becomes an element of a correlation, i.e., of a connection that is unapparent and necessary at the same time. What is implied is the relation between volcano and cinema as well as that between volcano and explosives. In both cases this relation becomes the designation of matter itself or, to be more exact, of matter in a state of flux and transformation. But this is also true of transformative action in the proper sense of the word (resulting in revolution, according to Kropotkin), whose verbal expressions always carry within themselves the energy of multidirectional forces. Etna is not merely a volcano and not just an element of a correlation; from the perspective of physics, it is synonymous with heat (scorching lava), which stands for changes in the properties of a substance, i.e., its transformation in purely physical terms. It is clear that transformation in cinema, literature as well as in social life cannot be represented directly; it is revealed only through a set of relations, namely, a semiotics of forces.

Keywords: photogeny (*photogénie*), Etna, revolution, transformation, semiotics of forces, matter, action, correlation, Jean Epstein, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, P.A. Kropotkin

For citation: Petrovsky, H.V. "Fotogeniya revolyutsii" [The photogeny of revolution], *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2021, Vol. 14, No. 2, pp. 111–122. (In Russian)

References

- Aronson, O.V. *Kino i filosofiya: ot teksta k obrazu* [Cinema and Philosophy: From Text to Image]. Moscow: IPH RAS Publ., 2018. 110 pp. (In Russian)
- Epstein, J. "Chuvstvo I^{bis}" [Sense I^{bis}], trans. by M.B. Yampolsky, *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino, 1911–1933* [From the History of French Film Theory: Silent Cinema, 1911–1933], ed. by S.I. Yutkevich. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988, pp. 90–96. (In Russian)
- Epstein, J. "Le Cinématographe vu de l'Etna", in: J. Epstein, *Écrits sur le cinéma. 1921–1953, T. 1: 1921–1947*. Paris: Cinéma club, Seghers, 1974, pp. 131–137.
- Epstein, J. "Bonjour cinéma", in: J. Epstein, *Écrits sur le cinéma. 1921–1953, T. 1: 1921–1947*. Paris: Cinéma club, Seghers, 1974, pp. 93–99.
- Epstein, J. "Ukrupnenie" [Magnification], trans. by M.B. Yampolsky, *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli: Nemoe kino, 1911–1933* [From the History of French Film Theory: Silent Cinema, 1911–1933], ed. by S.I. Yutkevich. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988, pp. 96–103. (In Russian)

- Kropotkin, P. *Buntovskoi dukh* [The Spirit of Revolt]. N.p.: Khleb i Volya Group Publ., 1905. 32 pp. (In Russian)
- Kropotkin, P.A. *Rechi buntovshchika* [Words of a Rebel]. Moscow: Eksmo Publ., 2019. 160 pp. (In Russian)
- [Kropotkine, P.] “L’Action”, *Le Révolté*, [le] 25 décembre 1880, No. 22, p. 1.
- “Notice de ‘L’Etna chez soi’”, in: Villiers de l’Isle-Adam, *Œuvres complètes*, éd. établie par A. Raitt et P.-G. Castex avec la collab. de J.-M. Bellefroid, T. II. Paris: Gallimard, 1986, pp. 1278–1282.
- Petrovsky, H. *Vozmushchenie znaka. Kul’tura protiv transtsendentsii* [Disturbance of the Sign: Culture Against Transcendence]. Moscow: Common place Publ., 2019. 288 pp. (In Russian)
- Pirumova, N.M. “P.A. Kropotkin v gazete ‘Le Révolté’ 1879–1882 godov” [P.A. Kropotkin in the *Le Révolté* Newspaper in the Years 1879–1882], *Vtoraya revolyutsionnaya situatsiya v Rossii. Otkliki na stranitsakh pressy: Sbornik statei* [Second Revolutionary Situation in Russia. Public Reactions in the Press: Collected Essays], ed. by B.S. Itenberg. Moscow: Institut istorii SSSR AN SSSR Publ., 1981, pp. 21–34. (In Russian)
- Prigogine, I. & Stengers, I. *Poryadok iz khaosa. Novyi dialog cheloveka s prirodoy* [Order Out of Chaos. Man’s New Dialogue with Nature], trans. by Yu.A. Danilov. Moscow: Progress Publ., 1986. 432 pp. (In Russian)
- Salerni, P. “Métadiscours et menace sociale: l’*Etna chez soi* de Villiers de l’Isle-Adam et *Soumission* de Michel Houellebecq”, *De Europa*, 2018, No. 1, pp. 89–101.
- Verlaine, P. “Les Poètes maudits”, in: P. Verlaine, *Œuvres complètes*, T. IV. Paris: Librairie Léon Vanier, A. Messein, Successeur, 1904, pp. 64–76.
- Villiers de l’Isle-Adam. “L’Etna chez soi”, in: Villiers de l’Isle-Adam, *Œuvres complètes*, T. II. Paris: Gallimard, 1986, pp. 334–351.
- Wild, J. “Distance Is [Im]material: Epstein Versus Etna”, *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, ed. by S. Keller & J.N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, pp. 115–142.