

P186300

Искусство кино

98

001

БЕЛА БАЛАН

Шекунество
Кино

186300



ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА 1945

ОТ АВТОРА

Первые десятилетия развития кино были героически-романтическим временем киноискусства, тогда еще не признанного академической эстетикой. Для художника и теоретика кино то был период дерзаний и приключений, завоеваний и фантазии.

Моя первая книга о кино «Видимый человек» (1924) была признанием в любви, мечтой о будущем. Моя более поздняя книга «Дух фильма» (1929) — теоретический дневник очевидца и участника.

Эта книга — «Искусство кино» — историческая эстетика. Я описываю

Но недосмотру редактора в книге допущены следующие ошибки

Напечатано	Должно быть
1. Страница 6, первая строка сверху: Для музыкального уха...	Для немзыкального уха...
2. Страница 10, восьмая строка сверху: Шведский кинорежиссер Урбан Гаад...	Датский кинорежиссер Урбан Гаад...
3. Страница 15, 23-я строка сверху: Маркс в „Предисловии к критике политической экономии“ писал: „Предмет искусства“ и т. д., до 29-й строки включительно.	Маркс в „Введении к „Критике политической экономии“ писал: „Предмет искусства,—а также всякий другой продукт,—создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета“ (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 182).

ОТ АВТОРА

Первые десятилетия развития кино были героически-романтическим временем киноискусства, тогда еще не признанного академической эстетикой. Для художника и теоретика кино то был период дерзаний и приключений, завоеваний и фантазии.

Моя первая книга о кино «Видимый человек» (1924) была признанием в любви, мечтой о будущем. Моя более поздняя книга «Дух фильма» (1929) — теоретический дневник очевидца и участника.

Эта книга — «Искусство кино» — историческая эстетика. Я описываю и анализирую новые формы выразительности нового искусства в процессе его возникновения. Эта работа не является историей кинематографии, которая стремится отобразить все явления в их хронологической последовательности; для меня эти явления — только предметы эстетических исследований.

Я рассматриваю теорию киноискусства не для того, чтобы исследовать законы истории; я прибегаю к истории только для того, чтобы исследовать законы киноискусства. Поэтому пусть читатель не ищет в этой книге исторической законченности. Область моих исследований была слишком большой и росла изо дня в день. Одному, без предшествующих работ, на которые можно было бы опереться, мне не хватало сил написать обо всем, что я наблюдал и пережил, о чем я думал; поэтому многое только упоминается вскользь и покажется неподуманным.

Я посвящаю эту книгу молодому поколению советских кинематографистов, ибо я получил ее от них: она возникла на почве моей работы в качестве преподавателя Всесоюзного государственного института кинематографии. Духовные запросы моих слушателей дали толчок и требуемый масштаб для этой книги. Я должен был ответить на их вопросы; эти вопросы воспитали и образовали меня.

Эта книга появляется после войны. Наша борьба и наша победа на поле брани являются беспримерными в мировой истории. Беспримерными должны быть и наш мирный труд и наша культура.



ВВЕДЕНИЕ

Никогда еще ни одно искусство не пользовалось таким официальным признанием, как киноискусство.

Никогда еще с такой определенностью не выдвигалась социальная роль какого-либо искусства, как это произошло с киноискусством в Советском Союзе. Ленин сказал, что кино — самое важное из всех искусств, а Сталин подкрепил эту ленинскую мысль, заявив об огромной, неопределимой силе кино в руках советской власти и об исключительных возможностях духовного воздействия на массы, которыми обладает кино.

Отсюда, казалось бы, можно сделать простой и необходимый логический вывод: теория самого важного искусства, несомненно, должна быть самой важной теорией. Однако в действительности этого нет. В наших академиях есть секции по литературе и искусству — киноискусство в них не представлено; в наших школах преподают эстетику, историю литературы, историю пространственных искусств, историю музыки и театра — киноискусство в них не проходят.

Невиданный в истории по своим темпам и размаху культурный рост народов СССР увеличивает с каждым днем массовую потребность в эстетическом образовании. Во всех концах огромной страны читаются популярные лекции по литературе и по всем отраслям искусства; но только не о самом популярном и общедоступном искусстве — не о кино.

При этом никто не оспаривает необходимости создания теории кино; многие, пишущие о кино, уже занимаются ею. Но теория кино рассматривается как профессиональная, узкая область знания, касающаяся только специалистов, а не как органическая и важная составная часть общего образования.

Согласно общепринятому взгляду знание и понимание литературы и искусства необходимы и обязательны для каждого культурного человека. Но можно, оказывается, ничего не понимать в кинематографии и при этом безоговорочно слыть универсально образованным человеком. Выходит, что для самого важного из искусств не требуется хотя бы самой минимальной теоретической подготовки.

Пока в каждом искусствоведческом учебнике не будет главы о кинематографии, до тех пор (несмотря ни на какие признания на словах) на деле будет существовать различие в научно-познавательном и образовательном значении различных искусств.

Нет развития искусств без их понимания.

«Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека. Для музыкального уха прекраснейшая музыка не имеет никакого смысла, она для него не есть предмет, потому что моим предметом может быть только утверждение одной из моих существенных сил, и, следовательно, предмет может существовать для меня только как существует для себя...

Только благодаря (предметно) объективно развернутому богатству человеческой сущности получается богатство субъективной человеческой чувственности, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы, — словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие способности наслаждаться — чувства, которые утверждаются как человеческие существенные силы»*.

Развитие искусства и понимание его связаны между собой.

Когда мне хотелось склонить некоторых наших теоретиков литературы к тому, чтобы они занялись смежным искусством, то есть теорией кино, то мне отвечали, что киноискусство еще слишком новое и молодое искусство, не успевшее окончательно сформироваться.

Но почему теоретика не увлекает единственная в своем роде возможность наблюдать искусство в его становлении?

Для теории искусства кинематография дала удивительную, исторически беспрецедентную возможность — наблюдать законы развития искусства буквально с момента его зарождения.

Киноискусство — единственное искусство, возникшее и развившееся на наших глазах. Мы впервые были в состоянии наблюдать генезис новой художественной формы и учитывать в точности все обстоятельства ее происхождения и развития. Это как бы необычайный научный эксперимент, который произвела для нас сама действительность.

Это интересно и поучительно для нас потому, что рождение нового искусства мы переживали как бы два раза, в двух последовательных стадиях: сначала — возникновение немого кино, а затем — кино звукового.

Серьезная теория киноискусства может и должна быть поэтому очень поучительной, иметь большое значение и для теории искусства вообще. Особенно интересен, неповторим и беспрецедентен в истории искусств процесс, имевший место при внезапном вторжении звука в фильм.

В искусство, уже развитое, обладавшее чеканным стилем, проник новый, как будто бы совершенно чуждый элемент формы, существенно отличный принцип художественной выразительности. Мы могли наблюдать, как (подобно химическому процессу, совершающемуся при соединении различных элементов) возникли новые методы художественно образного выражения, возникло новое искусство; и мы пережили то, что наблюдается так же редко, как и возникновение нового искусства, — умирание искусства, конец немого кино.

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. III, стр. 827.

Теория, которая познает законы и имманентные тенденции развития явлений, должна до известной степени быть предтеорией, то есть должна уметь предвидеть и предопределять. Во всяком случае, она может и должна быть толкающей, вдохновляющей и инспирирующей теорией, своего рода «теорией Колумба», которая существует для того, чтобы давать мужество для новых открытий всем практикам, всем художникам — творцам нового искусства.

За последние двадцать пять лет и на Западе и у нас появилось очень мало теоретических сочинений о киноискусстве, да и то большинство из них — или практические руководства, лишенные всякой теоретической основы, или программные высказывания отдельных режиссеров, не затрагивающие даже общих киноведческих проблем.

Эта книга не ставит своей задачей дать общую эстетику искусства. Я не ставлю вопросов — что такое образ, драматургия или композиция вообще. Я буду говорить о кинообразах, о кинодраматургии и кинокомпозиции. Я буду говорить о возникновении особого, нового искусства через возникновение и развитие новых специфических выразительных форм и о самом возникновении этих новых выразительных форм.

С этим связан другой вопрос — развитие тех субъективных человеческих способностей, которые пробудились благодаря появлению этого нового искусства. Никакое искусство, разумеется, не состоит только из специфики. Энгельс уже смеялся над теми, кто говорил о «чистых феноменах».

Но понять и определить какое-либо искусство в отличие от других искусств — это и значит определить его специфику, особенность его методов образного выражения и композиции, иначе говоря, указать то, что отличает его от других искусств.

Специфическое для данного искусства определяет в той или иной мере и все другие элементы. Живопись, например, может выразить все возможные мысли и чувства; даже философские идеи и тонкие психологические моменты могут играть в ней большую роль. Однако любое содержание должно проявляться в живописи оптически, в видимом образе, иначе оно в картине вообще не отразится, ибо такова специфика живописи. Поэтому нельзя говорить о ней без того, чтобы сначала не сказать, что такое живопись, в чем заключаются особое средство и способы оптического выражения, которые хотя и не создают содержания, но определяют его выбор и раскрывают его по своим особым законам.

Конечно, и кино не состоит исключительно из специфики; ценность кинематографического художественного произведения не определяется только его спецификой. Но если мы зададим себе вопрос, что же в этом искусстве является определяющим для всех его элементов, то ответ будет один: в фильме все проявляется исключительно в подвижных, звучащих, смонтированных в определенной последовательности картинах.

Помимо своих специфических средств (меняющаяся дистанция, меняющийся ракурс и монтаж) киноискусство обладает еще многими другими важными средствами, но не существует ничего, что могло бы проявиться на экране иначе, чем в меняющейся дистанции, в меняющемся ракурсе и в смонтированных кадрах.

Применительно к этим специфическим моментам формы все остальные элементы киноискусства приобретают специфическую модуляцию, которая отличает кинематограф от театра и от всех других искусств.

Иными словами, в кинематографическом образе и в структуре кинематографического сюжета есть свои специфические черты, проистекающие из того, что образ может раскрываться на экране только в подвижных, сменяющих друг друга картинах. Специфичность оптического изображения непременно влечет за собой и специфический отбор других элементов кинопроизведения.

Некоторые теоретики представляют себе дело примерно таким образом: прежде чем вообще существовала кинематография, писатели изобрели специфические кинематографические образы и сюжеты, которые они не могли осуществить ни в романе, ни на театре, и до тех пор искали новых возможностей оптической изобразительности, пока не изобрели кинематограф.

Исторические же факты доказывают, что кинематограф существовал около десяти лет, прежде чем возникли специфические кинообразы и киносюжеты.

Молоток и резец не были изобретены скульпторами для своих собственных целей. Новые технические средства могут инспирировать новые формы выражения только потому, что имеется налицо содержание, которому эти новые возможности выражения больше соответствуют, чем другие формы выражения.

Если бы, с одной стороны, в человеке не было содержаний, годных для пластического выражения, и если бы, с другой стороны, скульптура не была самым совершенным выражением для определенных содержаний, то молоток и зубило остались бы орудиями каменщика и никогда не применялись бы в искусстве.

Люмьер изобрел киноаппарат, не имея в виду киноискусство; долгое время съемочный аппарат применялся только для фотографической репродукции театра. Киноискусство возникло не через технику, а через особые условия культуры США. Но из-за этого и техника перестала быть только техникой; возникли специфические формы нового искусства, появлению которых способствовала кинотехника, и которые, появившись, в свою очередь стали влиять на дальнейшее развитие техники.

Предистория кино

Кинематографический аппарат был сконструирован во Франции в марте 1895 года. И все-таки специфически новые формы киноискусства возникли только десять-двенадцать лет спустя в США. В течение этих лет были налицо и техника, и законы «видения», и киноиндустрия. Но даже при наличии всех этих условий во французской кинематографии не возник ни один из тех новых методов выразительности, которые связаны в нашем представлении с кино, как новым, оригинальным искусством. Таким образом, новое искусство возникло не автоматически из изобретенного французами киноаппарата и не из общих законов видения. Другие силы вызвали его к жизни, и не случайно инициатива в открытии и разработке форм и методов кино принадлежит США.

Техника кинематографии развивалась в начале XX века, когда производство продуктов духовного потребления начало превращаться в отрасль крупной индустрии подобно тому, как производство предметов широкого потребления в свое время перешло от ремесленного к машинизированному, фабричному способу. Именно в это время возникли крупные издательства, концертные агентства, оптовая торговля картинами.

Тогда же был изобретен и кинематограф. Новая кинотехника (об этом Люмьер и не помышлял) была немедленно же использована, если так можно выразиться, для индустриализации драматического искусства — замесы кустарной, мануфактурной формы производством машинным, фабричным.

Кинематография была в это время ничем иным, как сенсационным ярмарочным зрелищем ожившей фотографии, средством массового производства театральных спектаклей.

В первые годы своего развития кинематография еще не была особым искусством, но в ней появилось и нечто специфическое. Кинематография была сфотографированным театром. Однако технические возможности съемки привели к тому,

Сфотографированный театр

что в кино легко фотографировались сцены, которые нельзя было инсценировать не только на театральных подмостках, но и в обычном «зеленом театре» *.

Таким образом, будучи первоначально только сфотографированным театром, кинематография чрезвычайно расширила возможности театра, объекты его показа, его тематику, его сюжеты, средства его воздействия.

Шведский кинорежиссер Урбан Гаад написал в 1918 году книгу о кино. В этой умной и правильной книге еще не сказано о новых выразительных средствах, о новых методах художественного выражения. Урбан Гаад их тогда еще не знал; вот почему он говорил только о специфичности тематики. По его мнению, каждый фильм должен представлять определенную и необычную натурную среду, в которой разыгрывается действие и которая влияет на действие и на героев.

Само действие в те времена было театрализованным, да и не могло еще быть иным. Специфически кинематографической являлась только среда действия: можно было широко изображать живую природу, показывать убедительно и разнообразно ее влияние на настроение, поведение и судьбы людей.

Таким образом, сфотографированный театр обогатил старый театр новыми объектами. В этом первоначально и заключалась специфика фильма. Вполне естественно, что по закону конкуренции сфотографированный театр специализировался на том, что другой театр не мог показать по техническим причинам. К популярному жанру первых лет принадлежат ковбойские фильмы. Скакать верхом, ездить, бегать, лазать, плыть, прыгать — стало существенными элементами сюжета, который очень часто и не заключал в себе ничего другого.

Впервые появились в сфотографированном театре дети и животные — новые ампулы в старом искусстве. Знаменитая пантера братьев Патэ, всемирно известная собака Рин-Тин-Тин и дети, ставшие действительно большими актерами, талантливые вундеркинды кинематографии, вроде Джекки Кугана, — все это новые персонажи, которым новая техника открыла доступ в искусство.

Итак, несмотря на новую среду драматического действия кино в основе своей еще остается искусством старым, театральным. Особые сюжеты, специфические персонажи появи-

* Театр под открытым небом.

лись до того, как возникли новые специфические формы киновыразительности.

Возник в этот период даже специфический жанр — киногротеск. Персонаж, из-за которого он возник, вовсе не был так нов и специфичен, как звери и маленькие дети. Это был клоун и гротескный по своим движениям комик — один из старейших типов в истории театра. Эти фигуры пришли из цирка и эстрады, где их жанр не мог драматургически развернуться. Вначале необходимое для них пространство дал «зеленый театр», который, как мы знаем, был заснят для кино.

Стереотипным концом этих фильмов была всеобщая гонка. Герой убегает, и его преследуют: один, два, десять, тридцать человек и, наконец, все участники фильма — дикая человеческая лавина несется сквозь все преграды.

Киногротеск остался классическим жанром и после развития новых выразительных форм киноискусства точно так же, как не исчезли в качестве персонажей звери и дети.

Специфический жанр со своей специфической стилистикой возник еще до того, как были открыты новые методы художественно-образного выражения. Это произошло в силу некоторой особенности той первоначальной формы киноискусства, которой являлся сфотографированный театр.

Эта особенность заключалась в безмолвности фотографируемого зрелища, в необходимой и так сказать естественной немоте картин, когда слово не было еще заменено приблизившейся к зрителю мимикой и тончайшим выразительным жестом позднейших крупных планов. Фотография была нема, сцена была далека, ее можно было видеть только целиком, без детализации, как на театре.

Отсюда родилась идея создания глухонемой пантомимы, которая и на сегодняшнего зрителя производит непреодолимо комическое впечатление. Недостаток экрана — немому клоун и гротескный комик сумели превратить в достоинство. Возникла (в чисто внешнем смысле) новая драматургия комической ситуации, не требующей объяснительного слова и индивидуальной мимики.

Вот один из блестящих сюжетов этого жанра.

Макс Линдер решает купить ванну. Купив ее, он забирает ванну и выходит с ней на улицу. Нести ванну неудобно, и Линдер прибегает к ряду акробатических движений. В конце концов он надевает ванну на голову, как шляпу. Но ванна тяжелая, и он идет на четвереньках. По улице шествует

ванна, на нее бросаются собаки. Линдер приходит домой, взбирается по лестнице и хочет войти в квартиру, но ванна шире, чем дверь. Тогда он оставляет ванну на площадке лестницы и начинает наливать в нее воду из графина. Ванна полна. Макс Линдер раздевается. В это время по лестнице поднимаются две дамы. Линдер скрывается под водой, но дамы все-таки его видят и, возмущенные, зовут дворника. Дворник приходит и хочет увести Линдера. Тот начинает брызгать водой. Дворник пугается и уходит. Приходит полицейский. Линдер снова брызгает водой. И всем понятно, что люди, которые не испугались бы оружия, пугаются воды. Наконец, приходят пожарные. Против человека, который борется водой, начинают также борьбу водой...

Это, конечно, очень вздорный, но очень кинематографический сюжет, потому что в нем много вещей, которые нельзя показать на театре.

Первые превосходные одноактные комедии Чаплина, его борьба с качалкой, мешающей встать, или с упрямой дверью-вертушкой, через которую он не может пройти, или его первый урок на взбесившихся роликах — классические примеры этого жанра.

Чрезвычайно показательно, что с появлением звукового (говорящего) кино этот жанр киногротеска, создавший первых всемирно известных кинозвезд, прекратился. Макс Линдер, Прэнс, Кретинетти, Чаплин вышли из этого жанра. Герои второго поколения — Гарольд Ллойд и Бестер Китон появились в период полного развития немой кинематографии, уже оперировавшей различными точками аппарата и крупными планами; они были более индивидуализированными и психологизированными фигурами, но все-таки не могли перенести свое искусство в говорящее кино, так как оно возникло из духа немого, сфотографированного театра. Даже Чаплин пережил в связи с переходом к звуковому кинематографу тяжелый творческий кризис.

**Новые вырази-
тельные формы**

Как кинематограф стал особым, существенно отличающимся от театра методом художественного изображения? В чем разница между сфотографированным театром и киноискусством? Ведь и то и другое состоит из подвижных картинок, спроецированных на полотно.

Почему же в первом случае фотография — только техническая репродукция, а во втором случае — это самостоятельное искусство?

Разница между сфотографированным театром и киноискусством заключается не в новых специфических персонажах и не в новых специфических сюжетах. Это — тот же сфотографированный театр, только с новыми объектами.

Не внесло принципиальных перемен и «волшебство», для которого профессиональный фокусник Жорж Мелье использовал киноаппарат на заре его существования. Правда, иллюзионист Мелье уже применял и затемнение, и наплыв, и двойную экспозицию, и почти все другие технические трюки кино, следовательно, все то, что в театре (даже в «зеленом театре») технически невозможно сделать, но тем не менее все это оставалось сфотографированным театром.

Если какая-нибудь новая театральная техника дала бы возможность показать на открытой сцене исчезающих и вновь появляющихся людей, то это ничего не изменило бы в форме; метод художественного изображения, формальный принцип театра остался бы тем же.

Этот первый и основной формальный принцип состоит в том, что зритель видит разыгрываемые перед ним сцены в пространственной целостности.

Это значит, что в театре в каждый данный момент он видит картину всего пространства, в котором разыгрывается сцена. Бывает, разумеется, что на сцене показана лишь часть какого-нибудь зала, но эта часть всегда видна целиком, со всем, что в ней происходит. Короче, театр показывает одну и ту же сцену как нечто целостное — в одной и той же рамке, в одном плане.

Второй основной формальный принцип театра заключается в том, что зритель видит сцену с определенной, неизменной дистанции. На театре зритель видит весь спектакль с того места, на котором он (зритель) сидит, следовательно, с того же расстояния.

В сфотографированном театре различные сцены снимались с различного расстояния, но внутри самой сцены дистанции не менялись.

Третий основной формальный принцип театра заключается в том, что точки зрения зрителя не меняются.

Различные сцены в сфотографированном театре снимались в различных перспективах; но так как внутри сцены ни план, ни дистанция не менялись, неизменным оставался и ракурс всей картины.

Эти три элемента формы связаны, разумеется, друг с другом своей неизменностью и принадлежат к основным принци-

пам театрального метода художественно-образного выражения, независимо от того, видим ли мы эти театральные сцены непосредственно или в фотографической репродукции, и независимо от того, являются ли эти сцены такими, которые могут быть показаны только с помощью фототехники.

Киноискусство опрокинуло эти три основных принципа театрального искусства. Киноискусство начинается там, где кончаются эти три метода изображения, и взамен их выступают новые. Внутри сцены эти новые методы изображения, показа следующие: 1) меняющиеся дистанции, меняющиеся планы; 2) меняющиеся ракурсы; 3) монтаж, в котором чередуются не только целые сцены (как бы коротки они ни были), но и детали, из которых составляется целая сцена.

Это произошло в США, в Голливуде во время мировой войны. Дэвид Гриффит создал не только новые произведения искусства, но и новое — кинематографическое искусство.

Специфическое в кинематографии заключается в возможности выделить из целой картины отдельную деталь: мы видим атомы жизни не только более отчетливо, чем они могли бы быть показаны нам на сцене, но режиссер посредством их руководит нашим глазом, нашей способностью видеть.

На сцене мы всегда видим цельную картину, в которой эти мелкие моменты исчезают; если же они будут особо оттенены, утратится скрытое в них настроение таинственности.

В кино режиссер направляет наше внимание посредством съемок первым планом и после ансамбля показывает нам скрытые уголки, в которых немая жизнь вещей не теряет своей интенсивности. Этим немым намеком на то, что важно и значительно, сразу дается толкование изображаемой жизни.

Два фильма с одинаковым действием, одинаковой игрой и одинаковыми ансамблями, но с различно увеличенными изображениями, будут выражать два различных взгляда на жизнь.

Киноаппарат пришел из Европы в США. Почему же киноискусство пришло из США в Европу, ведь необходимые экономические условия были налицо и во Франции? Почему же первые специфические элементы художественной формы киноискусства (перемена ракурса, крупный план, деталь, техника монтажа и т. д.) были найдены в США?

Оптическая культура

Киноискусство—единственное искусство, которое возникло в капиталистическую эпоху. Все другие искусства родились в докапиталистические эпохи и в той или иной степени

носят на себе следы форм, выросших в докапиталистических идеологиях. К этому следует добавить историко-искусствоведческие традиции буржуазной эстетики. Абсолютный авторитет старого, докапиталистического искусства и эстетики с ее «вечными законами» вошел существенным и активным элементом в буржуазную культуру.

Буржуазия выдвинула в качестве нормы и масштаба античное искусство, которое возникло не в ее эпоху и не из ее идеологии. Эта канонизирующая прошлое точка зрения на искусство буржуазии была представлена всеми школами, академиями и официальными культурными центрами. Такая атмосфера не была благоприятной для первого скачка в совершенно новое, стопроцентно буржуазное искусство.

В тени консервативной Французской академии, исторических галлерей Лувра, старой «Comedie Française», в которой еще декламировали Корнеля и Расина, атмосфера для возникновения киноискусства была менее подходящей, чем в США. Идеология американской буржуазии не была в такой мере обременена докапиталистическими традициями, ей меньше пришлось «опрокидывать», чтобы в новом искусстве увидеть действительность с новой стороны.

Вместе с кино возник не только новый предмет искусства, но и новая способность людей понимать его. Маркс в «Предисловии к критике политической экономии» писал:

«Предмет искусства, а также всякий другой продукт, создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета».

Вопросами, связанными с возникновением субъективной способности чувствовать красоту, с процессами возникновения и развития под воздействием искусства «нового субъекта», — всем этим до сих пор не занималась еще ни одна теория искусства. Изучение развития нового субъекта, создавшегося под воздействием киноискусства, представляет особый интерес, так как речь идет о совершенно новом искусстве, существенно отличном от старых. Развитие нового субъекта — есть развитие сознания, есть психологический процесс.

Такое воспитание человеческих чувств говорит об образованности человека, является существенной, составной частью современной человеческой культуры. Так же как благодаря музыке создано «музыкальное ухо» (то есть музы-

кальная культура), так благодаря объективно развернутому богатству киноискусства созданся «кинематографический глаз» (то есть культура кино). Немые формы выражения развивались постепенно, но быстро. Одновременно они развивали и способность понимания у публики; возникло не только новое искусство, но и новый субъект, с новыми способностями (то есть с новой специфической культурой).

Об одном английском колониальном чиновнике рассказывали следующий анекдот.

Во время войны 1914—1918 годов он был в Центральной Африке; по некоторым причинам вышло так, что и после войны он много лет оставался там же. За это время он ни разу не побывал ни в одном городе. Чиновник этот был человеком образованным, интеллектуально развитым, он регулярно получал по почте газеты и книги, имел радиоустановку, знал обо всем, что происходит в мире. Он много читал о кино в газетах и журналах, видел кадры из фильмов, много слышал о кинокартинах от своих коллег, но он никогда не был в кинотеатре, хотя киноискусство его интересовало своей новизной. И вот этот человек много лет спустя попал, наконец, в город и впервые увидел кинофильм. Это была очень простая ковбойская история. Вокруг в зале сидели дети, легко и радостно воспринимавшие фильм. Он же, наморщив лоб, сосредоточенно смотрел на экран, дрожа и задыхаясь от волнения. К концу фильма он был в полном изнеможении.

— Ну, как тебе понравилось? — спросил его друг.

— Очень, необычайно интересно. Но скажи, пожалуйста, что, собственно говоря, в этом фильме происходило?..

Чиновник не понял фильма, не понял действия, за которым дети следили без труда, ибо тот «язык», на котором передавался сюжет, был для него новым языком. Этим языком свободно владел любой житель современного города, но этому, казалось бы, вполне культурному человеку этот язык был непонятен.

Учиться смотреть — процесс, происходящий в сознании, процесс развития мышления, психологический процесс.

Возникли и в течение двадцати пяти лет невероятно развились и дифференцировались новая техника, новая форма изображения, новая форма рассказа. Развитие шло так быстро, что пятнадцать лет спустя мы сами не поняли бы тех фильмов, которые сегодня широко популярны.

Человек бежит за своей уезжающей возлюбленной на вокзал. Мы видим, как он бросается на перрон. Затем мы не

видим ни здания вокзала, ни рельсов, мы видим только крупный план его лица. По лицу его проходят свет и тени, все быстрее сменяя друг друга.

Сегодня каждый поймет — поезд отходит. В 1926 году, когда был снят такой кадр, очень немногие поняли его.

Человек в грустном раздумье сидит в темной комнате. Зритель из предыдущего знает, что в соседней комнате находится женщина. Крупный план человека. Вдруг на лицо его падает луч света; он поднимает голову и, внутренне просветленный, смотрит, полный надежды, на свет. Свет на его лице постепенно исчезает; разочарованно, в полной темноте опускает он голову.

Что произошло? Это знает каждый современный кинозритель: открылась дверь, на пороге освещенной комнаты стояла женщина и смотрела на человека, затем она снова закрыла дверь.

Мы понимаем и самую ситуацию и значение художественного символа, в который она претворена и который дает ей обогащенное содержание.

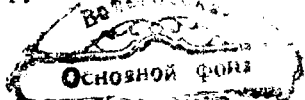
Двадцать лет тому назад очень немногие разобрались бы во всем этом. Но сегодня мы ясно представляем себе и смысл происходящего и полную картину, которую нам даже не обязательно показывать.

Сейчас мы не отдаем себе отчета в том, как мы за эти годы научились видеть, оптически ассоциировать, думать, делать выводы, насколько бегло мы владеем оптическими сокращениями, метафорами, символами и понятиями. Развилась оптическая культура.

Измерить быстроту нашего развития можно путем просмотра старых фильмов. Над ними хохочешь до упаду, просто не верится, что двадцать лет тому назад все это могло приниматься всерьез. Почему? Ведь обычно старое искусство не кажется комичным, даже самое примитивное и наивное.

Обычно старое искусство является духовным выражением старого времени. В кинематографе все это мы относим к себе самим, к своему недавнему прошлому, и смеемся над собой. Одежда не производит еще впечатления исторического костюма, она кажется лишь устаревшей модой.

Примитивное искусство является адекватным выражением примитивного умения и примитивного вкуса; но примитивность старых фильмов производит впечатление гротескной беспомощности. Копье в руках дикаря не выглядит таким смешным, как в руке современного солдата. Старинная га-



186300

лера красива, но первые локомотивы комичны потому, что это не что-то другое и ни на что непохожее, а то же самое, только чрезвычайно неуклюжее.

Первые фильмы производят впечатление не исторических, а провинциальных; они действуют на нас не как старый чужой язык, а как беспомощный лепет на нашем собственном языке. Перед нашими глазами (в буквальном смысле слова) возникла высокая культура видения и показа, всем нам доступная культура выразительности и понимания, имеющая огромное значение уже по одному тому, что она доступна многомиллионным массам.

Искусство имеет историю, но не имеет развития в смысле непрерывного прироста эстетических ценностей. Разве картины импрессионистов Ренуара и Манэ эстетически ценнее и совершеннее, чем старые фрески Джотто и Чимабуэ?

Говоря о развитии новой человеческой способности, мы имеем в виду не эстетическое развитие или во всяком случае не только это. Открытие законов перспективы сыграло гораздо большую роль в развитии человеческой культуры, чем только обогащение искусства. Оно обогатило культуру глаза вообще, обогатило культурное развитие в широком смысле, вошло в повседневную жизнь искусства и (что еще значительнее) в повседневный быт каждого культурного человека и человеческого общества в целом.

Искусство кино

Дистанция между человеком и произведением искусства была основным принципом европейской эстетики и философии искусства со времен греческой античности до наших дней.

Этот принцип предполагает, что каждое произведение искусства является замкнутой в себе тотальностью. Мир в себе — микрокосм с идентичными законами. Искусство может быть изображением действительности, но не имеет с ней никаких непосредственных связей, никакого контакта. Произведение искусства отделено от эмпирического окружения реального мира не только рамой картины, оно изолировано от зрителя не только пьедесталом скульптуры или рампой сцены. Произведение искусства по внутренней своей сущности отделено от действительности благодаря своей замкнутой композиции и особым закономерностям.

Хотя я и держу эту картину в руках, я не могу войти в ее собственное пространство.

Возникающая отсюда дистанция — не только пространственная.

Мир сцены замкнут и недоступен даже тогда, когда место, на котором я сижу, находится на самой сцене или сцена выведена на середину зрительного зала. Изоляция эстетического объекта и дистанция между ним и мною существуют в действительности; я не могу вступить в пространство действия, не могу смешаться с его персонажами, не могу появиться внутри композиции.

Эта имманентная закономерность и эстетический принцип замкнутой композиции были использованы церковным искусством для создания психологической дистанции. Возникло дуалистическое чувство торжественной дистанции между зрителем и произведением искусства. Мир, отраженный в произведении искусства, рассматривался как особый мир, изолированный от эмпирического.

Но чувство торжественной, недоступной дистанции было характерным не всегда, и не везде, и не для всех народов. Например, древние китайцы рассматривали свое искусство по-иному, этот взгляд нашел свое отражение в сказках.

«Жил-был один художник, — рассказываете в одном из таких сказок, — который нарисовал однажды пейзаж — красивую долину с чудесными лесами и с тропинкой, уходящей в горы. Художнику так понравилась его картина, что он возымел страстное желание побродить по этой тропинке, уходящей далеко в горы. Он вступил в картину, ушел в далекие горы и больше не вернулся».

Другая сказка рассказывает о юноше, который увидел в храме прекрасную картину: на чудесном лугу играли красивые девушки. Одна из них понравилась ему, и он влюбился в нее. Он вошел в картину и взял эту девушку в жены. Через год на картине можно было увидеть ребенка.

Такие сказки (вернее говоря, мифология искусства) никогда не могли бы притти в голову человеку европейской эстетической культуры.

Европейцу такие сказки не могли бы притти в голову, но американцу — пожалуй. Так новые формы искусства Голливуда доказывают, что там торжественная дистанция между зрителем и произведением искусства также не соблюдалась.

Конечно, американец не может войти в свой фильм, как китаец в свою картину. Американец не рассказываете сказки о том, что может это сделать, но он изобрел новую форму искусства, которая будит в зрителе иллюзию, будто бы он находится внутри действия фильма. Подвижной киноаппарат берет с собой зрительный глаз, переносит его внутрь самой картины; он ничего не видит извне, он видит все точно так же, как это видят действующие лица фильма. Он окружен персонажами фильма и втянут в действие; он идет, едет, падает вместе с ними, хотя физически остается сидеть на прежнем месте.

Хорошая китайская картина имеет свою замкнутую композицию. Разумеется, китаец (так же, как и европеец) не может войти в замкнутое пространство нарисованной картины. Однако это обстоятельство не возбуждало у зрителя-китайца чувства недостижимой дистанции и торжественной недоступности; он смотрел на картину, как на продолжение эмпирической действительности. Так же в кино.

Кинозритель видит Ромео, смотрящего на него снизу вверх; он видит Джульетту на балконе снизу, глазами Ро-

мео. Благодаря меняющемуся ракурсу возможно «чудо»: я, зритель, вижу то, что видят Ромео и Джульетта со своей точки зрения; у меня своей точки зрения нет.

В кино очень часто бывает: если один человек смотрит другому в глаза, то он смотрит мне в глаза, ибо мой глаз в киноаппарате.

Происходит идентификация зрителя с персонажами фильма. Этим снова в сознании зрителя нарушена та дистанция по отношению к произведению искусства, которая была существенным элементом традиционного европейского ощущения и философии искусства.

Изменились не основные законы искусства (ведь картины хорошего американского художника имеют свою композицию), изменилось внутреннее отношение к искусству. Это создало психологическую основу и условия для нового искусства.

Наверное, не случайно гениальный творец новых форм искусства Дэвид Гриффит выступил как оппозиционер против старых традиций вообще.

Его крупнейшее произведение — «Нетерпимость» появилось в начале войны 1914—1918 годов и представляло собой честно-пацифистское произведение, следовательно, такое, с которым он плыл против течения.

Гриффит показал в «Нетерпимости» фабриканта, который дает своей сестре очень много денег на благотворительность и строительство сиротских домов. Эта «благотворительность» — прекрасная реклама для фабриканта, потому-то он и тратит на нее огромные деньги (правда, из-за этого ему приходится понижать на своей фабрике заработную плату, а сиротские дома пустуют и, в сущности говоря, вовсе не нужны). Из-за понижения заработной платы на фабрике происходит стачка. Призывают штрейкбрехеров; рабочие не пускают их на фабрику. Фабричная полиция стреляет в рабочих. Штрейкбрехеры становятся на работу. В сиротские дома свозят достаточное количество сирот. Итак, — все функционирует по всем линиям.

С тех пор прошло более двадцати лет. Буржуазная кинематография, вместе взятая, не выпустила ни одного фильма, который содержал бы в себе такую острую критику капитализма, как этот фильм Гриффита.

Очень важно отметить, что в этом фильме впервые перемена планов стала основным принципом художественно-образного построения.

Смелая оппозиция, радикальное содержание соединились в этом фильме со смелым новаторством формы.

У Гриффита же в прекрасном фильме «Страх» героя играет китаец. Подумать только — в американском фильме единственный порядочный, добрый и приятный человек принадлежит к цветной расе! Из мелодрамы «Две сиротки» Гриффит сделал революционный фильм о Великой французской революции, из «Кровавого знака» — антирелигиозный фильм.

Новые идеи Гриффита были сейчас же применены многими значительными режиссерами (можно сказать, почти целым голливудским поколением).

Гриффит и его последователи создали новое искусство — кино, которое в военные годы перешло в Европу уже совсем «готовым».

Гриффит с его прогрессивными взглядами был не одинок; и у других режиссеров было более или менее резко выраженное и проявлявшееся в различных формах оппозиционное отношение к действительности.

Сильная сатира Эрика Строейма «Погоня за наживой» сделана со свифтовской горечью, с хогартовской яростью.

Весь обширный жанр ковбойских фильмов дышал оппозицией против городских деловых людей. Разумеется, эти «честные, свободные дети природы» олицетворяли реакционную фермерскую идеологию, направленную скорее против индустриализации и трестирования, чем против капитализма как такового.

Иначе говоря, это был романтический антикапитализм, который позже в других местах привел по прямой линии к фашизму. Но тогда это казалось оппозиционностью.

И бедный люмпен-пролетарий Чарли, бессмертный образ, созданный Чаплиным, не был фигурой революционной в смысле пролетарской революционности. Он был тем презираемым и замученным богатыми людьми маленьким человеком, который смешными булавочными уколами, но мстил за себя.

Мэри Пикфорд всегда играла бедных девочек, так и не богатевших к концу фильма. Сказочные образы Фербэнкса тоже не нашли ничего общего с буржуазным миром. Фильмы о «диком Западе» были апофеозом пионеров, которые тяжелым трудом и кровью покоряют землю и основывают патриархальное общество, еще не зараженное пороками капитализма.

Творцы киноискусства были вначале настроены к буржуазному обществу оппозиционно-критически. Из этих оппозиционно-критических настроений буржуазной демократии и возникло новое, кинематографическое искусство.

Оппозиционно-критический дух заявлял о себе не только в Голливуде. В американской литературе того времени можно было наблюдать те же тенденции; знаменитый роман о зерновой бирже Франка Норриса «Октопус» появился гораздо раньше; в эти годы уже писали Эптоу Синклер и Синклер Льюис.

Эта социально-критическая тенденция в молодом искусстве американской буржуазии того времени, не связанном никакими эстетическими традициями, и привела к тому, что именно в США было создано киноискусство.

Конечно, нельзя категорически утверждать, что зарождение нового искусства было возможно только в США. Не надо забывать, что совершенно независимо от американского кино уже в 1910—1917 годах русское киноискусство работало в отдельных случаях с крупными планами. Крупные планы встречаются в раннем фильме Протазанова «Пиковая дама» и в некоторых других русских картинах, но они не стали тогда еще системой изображения.

Только особая социально-критическая идеология тогдашней американской демократии и свободное от традиции рассмотрение искусства создали в ателье Голливуда психологические условия для того, чтобы именно там возникло раньше, чем в Европе, принципиально новое киноискусство.

Меняющаяся дистанция — основной новый формальный принцип киноискусства. Меняющаяся дистанция — это перемещение киноаппарата, разбивающее каждую сцену на отдельные составные части — кинокадры.

Мы уже говорили о том, как режиссер таким путем ведет наш глаз, подчеркивая и выдвигая главное, и как он посредством монтажа приводит эти части в определенную смысловую связь.

Возникает вопрос: почему же сцена не распадается? Отчего в сознании зрителя все многочисленные картины рассматриваются только как части одной, целой картины? Почему и в пространстве и во времени она представляется единством? Почему, наконец, несмотря на реальную длительность этих чередующихся моментов получается впечатление их одновременности в пределах единой сцены?

Это единство возникает, разумеется, не автоматически; в плохих фильмах его нет. В хороших же фильмах мы чувствуем цельность места действия и непрерывность игрового времени даже в тех случаях, когда общий план сцены нам ни разу не показывают.

Режиссер достигает этого тем, что каждый кадр, содержащий в себе только деталь сцены, переключается со следующим кадром. Эта переключка происходит вследствие единства места или персонажей, вследствие непрерывности движения, начинающегося в одном и продолжающегося в следующем кадре. Это происходит часто посредством взглядов и жестов, корреспондирующих со взглядами и движениями в следующих кадрах; это происходит часто посредством переходящего звука, переходящего слова.

Киноаппарат, разлагая общую сцену на детали, может выделять и отчетливо показывать маленькие побочные действия, идущие параллельно с основным действием сцены.

На театре тоже можно сделать, чтобы во время трагического столкновения героя в дальнем углу той же комнаты разыгрывалась счастливая любовная сцена.

Но на сцене такой показ одновременных действий не дает ожидаемого эффекта; на сцене одна группа играет, другая должна молчать и пассивно ждать, чтобы не отвлекать внимания зрителя (ведь обе группы находятся в поле зрения публики).

Кино показывает подобные сцены в особых кадрах, не отвлекая глаз зрителя действиями другой группы; хотя зритель и не видит в данный момент другую группу, но у него остается представление, что драматическое действие там продолжается. Отсюда — впечатление действительной одновременности двух действий, невозможное на театре.

Режиссеры «Гамлета» не раз ломали голову над проблемой одновременного сценического действия; но до сего дня им не удалось (несмотря на множество испробованных вариантов) убедительно раскрыть сцену, в которой актеры играют пьесу «Мышеловка» в то время, как Гамлет, сидя у ног Офелии, наблюдает за королем и по выражению лица последнего хочет угадать свою судьбу.

Можно ли в этой сцене, когда Гамлет узнает, наконец, правду о своей трагической судьбе, смотреть не на Гамлета? Можно ли понять, что он переживает, если мы не видим объяснения этого на лице короля, сидящего к тому же в другом конце зала?

Но если зрителю и удастся одновременно уследить за этими местами сцены, то от него ускользнет прелестная пьеса, разыгрываемая актерами, которая помимо всего важна и драматургически, так как завязывает все дальнейшие события.

Превосходный контрапункт этих трех одновременно протекающих действий (связанных между собой и переплетенных подобно самостоятельным мелодиям) теряется в каждой сценической постановке. Эту одновременность, понятную и доступную при чтении, кинематограф может посредством параллельного монтажа довести до зрителя в полной мере.

Кино может показать множество параллельных действий. Пусть это будет даже не действие, пусть это будут интимные события, связанные с общей сценой, как один из голосов связан с ансамблем хорошей камерной музыки (особая мелодия одного из инструментов в оркестре может быть выделена, не теряя связи с остальными инструментами). И во время сценического действия параллельно идущее внутреннее действие одного из персонажей может быть выделено «крупным планом».

Кроме литературы только кино обладает возможностью показать, что в это время думает и чувствует один или даже несколько персонажей. Это ощущение одновременности контрапункта (аккорда) создает глубочайшее, совершенно новое художественное впечатление.

Разделение общей картины на детали не относится к звуку. Звук, звучащий в пространстве, не делится; можно не смотреть, но нельзя не слышать, можно прикрыть часть картины, но не часть звука. Звук продолжает раздаваться и за кадром.

В кадре, изображающем крошечный уголок большого помещения, я слышу все, что в нем происходит (на крупном плане вилка слышна джаз-капелла огромного ресторана). Благодаря звуку, входящему извне в кадр, малейшая деталь остается связанной с целым, тем более, что характер данного пространства (невидимого нам) становится слышимым в тембре его звука.

Каждый звук обладает пространственным характером. Мы слышим — звучит ли он в подвале, в маленькой комнате, в церкви, в лесу или на воде. Тренированные уши могут установить, какой величины помещение, пустое ли оно, полно ли вещей или людей. Это зависит только от образованности нашего уха, которое благодаря звуковому кино разви-

вается так же, как наш глаз научился видеть благодаря немому кино.

Отсюда возникает одновременность, которая действует наподобие контрапункта и обладает большими выразительными возможностями. Становится возможным показать в картине уют маленького гнездышка и одновременно заставить звучать огромное окружающее пространство, в котором это гнездышко затеряно. Я могу дать тишину каюты в таком приближении, которое только возможно дать в кадре, и одновременно услышать рокот безбрежного моря. Можно дать почувствовать затерянность, беспомощность чьей-то маленькой жизни через доносящиеся из-за кадра голоса большого мира.

Подвижной киноаппарат, меняя дистанцию, ближе придвинулся к вещам, которые были изгнаны из сценического искусства.

Живопись не могла показать нам вещей в жизни и движении, не могла показать выразительное поведение природы и мимическую игру человеческого лица.

Кино открыло новый мир, скрытый от наших глаз: видимый окружающий человека мир в движении и отношение человека к этому миру, живое пространство и пейзаж, живое лицо вещей, ритм массовых событий и интимное выражение молчаливого бытия.

Немой кинематограф через живое лицо вещей научился создавать атмосферу, которую прежде можно было найти только в романе, но не на театре.

Говорят: «когда Флобер описывает жилище, явственно чувствуется запах комнаты». Вот такую-то, почти реально осязаемую атмосферу создает иногда рядовой фильм.

Девушка идет к своему жениху, чтобы сказать ему, что она не хочет выходить за него замуж. Но дом уже убран по свадебному. Демонстрируются венки, букеты, подарки и тысячи других маленьких вещественных знаков нежности, против чего душа не может устоять. Девушка возвращается.

В 1937 году в эпоху расцвета звукового кино мы видим, что немые вещи могут играть такую же большую роль в качестве средств художественного выражения, какую они играли в немом кино.

В фильме Михаила Ромма «Тринадцать» всадник едет за помощью. В то время как оставшиеся двенадцать человек ведут отчаянную борьбу не на жизнь, а на смерть с сильным и многочисленным врагом, одинокому всаднику предстоит

длинный и опасный путь через песчаную пустыню. От него зависит все. И потому судьба его особенно интересует зрителя.

Но путь всадника в фильме не показан, только следы из песке. Они выражают больше, нежели могла бы выразить его езда, больше, нежели могло бы выразить лицо всадника. Ибо самое трудное, самое страшное, что этому всаднику приходится преодолеть, — длина пути, бесконечное пространство безводной, безжизненной пустыни...

Сколько времени должен был бы режиссер показывать всадника верхом на коне, чтобы дать зрителю почувствовать эту утомительную, губительную бесконечность? В картине же дан единственный кадр со следами на песке, которые теряются в монотонном однообразии далеко на горизонте. Это оказывается достаточным: на экране следы человека могут стать выразительнее его самого. В фильме «Тринадцать» эти следы помимо всего драматически оживают, меняют свою форму. Мы угадываем усталость, изнеможение, мы неясно видим вдали труп коня, следы пешехода, одинокие следы в бесконечной, огромной пустыне, теряющиеся на горизонте, за которым не видно цели. Затем мы видим оружие, лежащее в песке, — человек не мог его больше нести; затем — пшавка в песке, и она стала тяжела ему. Каждый предмет, который мы видим, означает страдание, напряжение воли, борьбу со смертью.

Сколько понадобилось бы метров, чтобы показать и самого человека! При третьем или четвертом повторении это, безусловно, наскучило бы, потому что человеческая мимика не может так долго давать все в большем усилении одно и то же чувство усталости; но это нарастание усталости мы легко представляем, хотя и не видим его непосредственно.

Лишь в качестве заключительного эффекта мы замечаем человека, лежащего на земле и тщетно пытающегося на четвереньках ползти дальше; теперь его показ действует на зрителя, потому что его мимика, его жесты еще не были использованы в предыдущих кадрах.

На театре ценность говорящего человека иная, чем ценность немой вещи; они живут в различных измерениях.

В кинематографе вещи существуют не в таком пренебрежении и унижении; в условиях общей немоты немое кино они становились почти однозначными человеку и «говорили» иногда не меньше, чем люди. В этом и кроется разгадка той

особой выразительности киноатмосферы, которая находится вне возможностей литературы.

В немом кино значение вещей, вероятно, преувеличивалось восхищенными свидетелями и соучастниками открытия этого нового «мира маленькой жизни». В этом преувеличении таилась опасность — поверить в самодовлеющую поэзию вещей, могущую существовать вне зависимости от человеческой судьбы, иначе говоря — независимо от сюжета.

Но этого не следовало допускать. Лессинг в «Лаокооне» пишет:

«Я нахожу, что Гомер не рисует ничего кроме последовательно развивающегося действия, и все тела, все отдельные предметы он обрисовывает только через их участие в этом действии».

В звуковом кино заговорили даже вещи. Камни грохочут, огонь потрескивает, вода шумит. Но их роль уменьшилась, потому что появилось слово.

Но, с другой стороны, и лицо молчащего человека в звуковом кино также говорит многое.

Романист может описать, что думает и чувствует его герой, что происходит в нем в то время, как он находится в сутолоке и давке.

В театре это невозможно. Когда герой на сцене произносит большой монолог, он произносит его в одиночестве.

Киноискусство же показало нам незабываемо прекрасные немые мимические монологи, которые прочитываются на чьем-либо лице внезапно, в середине какой-нибудь дикой сцены, и особенно трогательны и глубоки именно потому, что их замечаем только мы — кинозрители.

Мимический немой монолог в крупном плане потерял в звуковом кино ту значимость, которую он имел в немом фильме. В немом фильме такое место всегда было сердцевиной сцены, глубочайшим моментом в действии.

Звуковое кино имеет слово. Актер может многое сказать из того, что прежде он должен был выразить в немой игре, но не все. Я очень сомневаюсь в том, что каждое мимическое движение Лилиан Гиш, Асты Нильсен или Чарли Чаплина могло бы быть заменено эквивалентными словами.

Если когда-нибудь будет составлен кинематографический лексикон жестов, мы тогда только сможем измерить разнообразие таланта Асты Нильсен и богатство ее мимики и жестов, которые она могла показать в крупном плане.

В фильме «Падение Китти Фальк» Аста Нильсен стоит около тюрьмы и ждет своего возлюбленного, который, просидев в заключении десять лет, должен выйти на свободу.

От пережитых за эти годы болезней и нужды некогда красивая женщина превратилась в подурневшую и поблекшую старуху. Постаревшая, с опустошенным лицом, в потрепанной одежде стоит она, дрожа, у тюремных ворот, из которых должен выйти ее любимый.

Он выходит. Зная, что возлюбленная ждет его, он осматривается, медленно идет и заглядывает каждому прохожему в лицо. Потрепанная старая женщина в полуобморочном состоянии прислонилась к дереву. Он печально проходит мимо, не узнавая ее и думая, что возлюбленная его уже не ждет.

И вот на протяжении сотен метров идут крупные планы лица Асты Нильсен.

Трепетная надежда, смертельный страх, глаза, взывающие о помощи, так выразительны, будто стон, крик ее звенит в ваших ушах. Вот брызнули слезы, видимые, настоящие слезы, и покатались по впалым щекам. Мы видим, как на лице Асты Нильсен в крупном плане умирает человеческая душа; мы видим это вблизи, отчетливо, как хирург, который держит в руках вздрагивающее сердце и считает его последние удары.

Аста Нильсен гримируется в этом фильме дважды. В первый раз это делает прославленная опереточная дива в своей уборной перед выходом на сцену, где ее ждет обычный успех.

Она накладывает краски с тем же выражением высокого задора, с которым уверенный в победе герой надевает свои сияющие доспехи: ведь ей это совсем не нужно, она молода и уверена в успехе и как актриса, и как женщина.

В последнем акте она гримируется снова. На этот раз это делает старая, увядшая женщина, чтобы впервые после десяти лет разлуки встретить своего, еще молодого, возлюбленного.

Без всякого кокетливого задора, с бледной, мрачной серьезностью смотрит она в зеркало: в ее взгляде — забота и невыразимый страх, подобно полководцу, которого окружили и который в последний раз склоняется над картой: «Что еще можно сделать?». Дрожащей рукой она начинает работать. Она держит карандаш с таким выражением, будто дело идет о жизни и смерти, затем видит результат и пожимает плечами. Этот жест говорит: «Теперь я мертва». Потом берет ка-

кую-то грязную тряпку и стирает грим; это короткое движение производит такое впечатление, словно человек покончил с собой на ваших глазах.

Звуковой фильм Зархи и Хейфица «Депутат Балтики» доказывает, что и в говорящем фильме немой монолог в крупном плане может стать сердцевиной сцены.

Старик-профессор Полежаев в день своего рождения остается один (все его коллеги и друзья отвернулись от него, узнав о его переходе на сторону революции). Он с болью и твердостью, с грустью и гордостью увлажненным взглядом смотрит в лаборатории на свои аппараты, на единственно верных ему друзей.

На лице актера Николая Черкасова появляется нечто такое, что вряд ли кто-нибудь из современных писателей мог бы выразить словом. Глубина этого большого чувства так ясно и отчетливо выражена на лице, что слова не нужны ни герою, ни зрителю; и публика взволнованно аплодирует длительному плану немого лица.

Примеры такого мимического искусства в звуковом кино мы видим в игре незабвенного Щукина.

В картине Райзмана «Летчики» Щукин играет Рогачева.

Это пожилой летчик, на лице которого помимо следов прожитых сорока или больше лет виден большой рубец. Раньше он не обращал внимания на свою внешность (на это указывает его борода). Но вот Рогачеву очень нравится молодая девушка, его коллега. Щукин — Рогачев, сознавая свои годы и свою внешность, еще сдержаннее по отношению к ней, чем был бы обычно.

На лице у Щукина одновременно два выражения, когда он говорит с ней. Его строго равнодушное, деловое лицо — словно стеклянная маска, сквозь которую видно скрытое ласковое лицо любящего человека; в этом аккорде звучит еще выражение меланхолического отречения. Но вот однажды молодая девушка подходит к Рогачеву, своему уважаемому начальнику, и говорит, что ей надо поговорить с ним... о любви! Неожиданная надежда заставляет просветлеть «второе», скрытое лицо, оно становится отчетливее, но все же не совсем отчетливым, так как Щукин—Рогачев еще осторожен. Следующее слово вновь вызывает сомнение, третье — опять надежду, четвертое — снова сомнение.

Прекрасный диалог этой сцены проведен так, что «второе» лицо появляется чаще и снова исчезает.

Отношение двух одновременных выражений, их аккорд постоянно изменяется до тех пор, пока сорокалетний человек, наконец, понял, что девушка говорит ему о любви к другому — молодому и красивому мужчине. Теперь одержала победу деловая равнодушная маска.

Но Щукин как бы случайно проходит мимо зеркала, видит много пережившее лицо со шрамом. Этот взгляд, брошенный в зеркало, заснятый крупным планом, — сокровище мимической игры (в звуковом фильме!). Этим взглядом Щукин молчаливо, но ясно высказывает свое мнение тому некрасивому старому «дураку», которого он видит в зеркале: «Так ты выглядишь, и все же мечтаешь о девушках, которые могли бы быть твоими дочерьми!»

Сложная живая драма иронической самокритики, разочарования, меланхолической решимости, самообладания, твердости и доброты пробивается в одно мгновение, в одном выражении лица, подтекстом за маской спокойного равнодушия, второй мелодией в контрапункте мимической игры.

Но так как это говорящий фильм, то такой мастер, как Щукин, смог обогатить этот контрапункт третьей, параллельно введенной мелодией — мелодией слова. Конечно, слова его полны самообладания, как внешняя маска (однако со многим подтекстом); они преувеличенно равнодушны, но с многозначительным оттенком. В момент неожиданно возникшей надежды появляется «скрытое лицо», оно более глубокого, более теплого тона (мастерский пример контрапункта, могущего возникнуть в звуковом кино благодаря тому, что слова и лицо говорят не одно и то же).

Другой пример одновременности различных, даже противоречивых выражений дал нам Щукин в картине «Ленин в 1918 году».

Его мимическая игра имеет особое значение для нас, потому что оно является выражением самого ценного человеческого переживания. Игра Щукина дала нам здесь не только шедевр психологической характеристики (как в роли Рогачева), но и документ высокого морального достоинства.

Щукин в роли Ленина играет с ребенком; на его лице разлито тепло отеческой доброты, глубокой, нежной человеческой любви. Вскоре он узнает об убийстве Урицкого. Он не говорит ни слова; резким движением засовывает пальцы в карман жилета и отворачивает лицо. По мимической игре (иначе в кино нельзя показать) видно, что он побледнел. Молча и долго смотрит он неподвижно перед собой с выра-

жением, в котором еще не исчезли нежная человеческая любовь и доброта. На эти чувства упала тень боли и гнева; гнев переходит в угрожающую, непримиримую ненависть. Все это одновременно видно в одном выражении.

Этим, только этим Щукин мог человечески охарактеризовать величайшего революционера, гнев и ненависть которого являются лишь оборотной стороной его большой, общечеловеческой любви, человека, который непримирим, потому что он добр, и так тверд, потому что он тоже страдает.

Щукин использовал последовательность этих двух сцен для того, чтобы показать в одном физиономическом синтезе, в одном аккорде выражений самое ценное для нас душевное качество.

К сказанному нужно добавить, что Щукин, который должен был дать по возможности похожий портрет Ленина, благодаря очень сильному гриму не мог свободно двигать мускулами лица; но основное чувство прорвалось сквозь плотную маску воска и красок.

Актер в немом фильме разговаривал точно так же, как и в звуковом кино, мы только не слышали его. Но в крупном плане мы видели его говорящим, — в этом и заключалась разница.

На театре, где мы прежде всего слушаем слова, мы не ощущаем разговора как выразительного движения, как мимики рта и всего лица. (Впрочем, на театре в большинстве случаев нечего и ощущать в этом смысле, ибо акустическое образование слова есть цель, а движение рта — лишь средство для выражения, ничего само по себе не обозначающее).

Но в немом кино речь была ничем иным, как мимикой. Кто видит речь, тот воспринимает ее совсем иначе, чем тот, кто только слышит слова: рот во время разговора нередко способен показать значительно больше, чем могут выразить произносимые им слова.

Поэтому-то в немом кино мы одинаково хорошо понимали и американских, и французских, и норвежских, и русских актеров. Мы знали, что это значит, если кто-нибудь цедит слова сквозь стиснутые зубы, или в пьяном угаре ворочает их отяжелевшим языком, или сплевывает их презрительно, как слюну, или, как жало, выпускает их из пренебрежительно сжатых губ. Мы понимали эти разговорные жесты, хотя бы их сопровождали китайские слова.

Хороший актер немом кино говорил совершенно иначе, чем театральный актер, он говорил отчетливо для глаз, а не

для ушей. Но отчетливость в первом случае не соединима с отчетливостью во втором: поэтому звуковое кино избегает показывать говорящих людей на крупном плане. Вследствие этого специфическое искусство разговорного жеста потеряло свою значимость.

В пантомиме молчание имеет иной характер: пантомима безмолвна не только для уха, но и для глаза. Это не немое искусство, а искусство немоты. Немой же кинематограф был только безгласен.

Когда на экране демонстрируется пантомима, это различие становится ясным. Кругом сидят, не двигаясь, зрители. Пусть посреди них пантомима разыгрывается в самых бурных, лихих движениях — все же танцовщики будут казаться нам дальше от жизни и более застывшими, чем их неподвижные зрители, ибо эти последние и в неподвижности своей остаются людьми нашего мира.

В немом кино тоже было ошибкой превращать реалистическое действие в пантомиму и заставлять персонажей слишком долго молчать. Молчание является весьма резким и бросающимся в глаза выразительным жестом, всегда имеющим на экране свое особенное, подходящее к случаю значение, а разговор (хотя бы и неслышный) принадлежит к наиболее сильным из всех способов мимического выражения, каким обладал немой фильм.

В фильме «Свадьба у виселицы» Аста Нильсен собирается освободить своего возлюбленного из тюрьмы. Она приходит к нему: двери открыты, но только на несколько минут. Терять времени нельзя. Но возлюбленный равнодушно лежит на полу и не двигается. Она зовет его раз и другой; он остается недвижим. Тогда она начинает говорить ему с бешеной стремительностью. Что она говорит, мы не знаем, повидимому, все то же: «Идем, время бежит». Но в этой речи виден трепещущий ужас, безумие, отчаяние, какое невозможно было бы выразить словами. Эта немая речь так же убедительна, как если бы артистка рвала на себе волосы или царапала лицо. Она «говорит» долго (слова давно наскучили бы нам), но жесты все более и более захватывают зрителя.

Михаил Ромм вынужден был сделать свой первый фильм «Пышка» немым, когда звуковое кино было уже на определенной высоте развития своей выразительной формы, и сохранил в этом фильме стиль немого кино; специфическими методами образного выражения Ромм достиг эффектов, возможных только в немом кино.

«Пышку» — проститутку (по сюжету мопассановской новеллы) ее спутники, строгие моралисты-обыватели, уговаривают переночевать с прусским лейтенантом — это является условием для разрешения им продолжать путь. Больше всех горячатся две монахини.

Пышка опускает голову под градом слов, она не может решиться. Но вот начинают говорить монахини, еще, и еще, и еще. Нас не интересует, что они говорят, потому что мы это точно знаем, мы читаем их аргументы в нескольких надписях. Но то, как они говорят, действует сильнее аргументов. Эту стремительную речь безумолку, это упрямое, жестокое, невыносимое сверление мы гораздо четче и ярче видим в фантастически быстром, бесперебойном движении ртов, чем мы могли бы услышать в словах, ибо самое характерное для монахинь — то, что они много говорят. Заставить их говорить скороговоркой в звуковом кино было бы невозможно, ибо текст в своем вечном повторении стал бы утомительным и скучным, а для того, чтобы слова были понятны, монахини не могли бы говорить так быстро, как это они делают в фильме, превращая речь в немой разговорный жест. Значение имеют не аргументы, не содержание речи, а ее истерическая стремительность и безостановочность.

Эта сцена действует не только как характеристика отдельных персонажей, но имеет и драматически важную функцию. В таком виде ее невозможно было бы сделать в звуковом кино, ее надо было бы разрешить совершенно иначе.

Мы все еще говорим о формах выразительности нового искусства, мы все еще говорим об изменяющейся дистанции и о киноаппарате, способном приблизиться к человеческому лицу и заметить на нем самые интимные, недоступные другим искусствам проявления чувства.

Эта сфотографированная мимика является глубочайшим выражением эмоций. Эта немая лирика развилась в немых фильмах в значительное искусство, почти что в особый жанр.

Выражение лица вообще многозвучнее речи. Последовательный порядок слов подобен последовательному порядку тонов мелодии. Но на одном лице как бы в аккорде могут одновременно появиться самые разнообразные выражения, которые в различном сочетании создают богатейшие гармонические сочетания и модуляции. Это аккорды чувства; смысл которых — в их одновременности.

Эта возможность (следовательно, задача) остается в силе и для звукового фильма, если он не хочет утратить боль-

шой силы выразительности. Если можно привести самые значительные примеры только из немой кинематографии, это значит, что звуковой фильм забросил ценное наследие!

Лилиан Гиш в «Судьбе девушки» играет роль соблазненной, доверчивой девушки. Когда мужчина говорит ей, что он ее одурачил и обманул, она не может поверить своим ушам; она знает, что это правда, но хочет верить, что это только шутка. И в течение нескольких минут она попеременно смеется и плачет.

Чтобы описать бури, которые проносятся над этим маленьким бледным личиком, понадобилось бы много печатных страниц; много времени потребовалось бы, чтобы прочесть их. Но сущность этих ощущений заключается в безумном темпе их изменения и переходе из одного состояния в другое. Эффект, который достигается этой мимикой, заключается в том, что подлинный темп ощущений передается непосредственно и наглядно.

Это недоступно слову, ибо словесное описание какого-нибудь момента чувства имеет большую продолжительность: подлинный ритм внутренней взволнованности пропадает во всяком литературном изложении.

Киноаппарат еще ближе придвинулся к лицу; благодаря этому мы с такой точностью схватываем различные оттенки в выражении лица и понимаем их, что за последние годы немого кино стали возможными, обычными мимические диалоги. Внутреннее действие, проявляющееся в изменении выражения лица персонажей, интересовало нас больше, чем действие, проявлявшееся во внешнем движении. В кино появились мимические разговоры, оно стало подобным разговорному театру.

Съемки первым планом стали самой специфической областью немого кино. Здесь открывался новый мир, имя ему «малая жизнь». Но ведь и наиболее полная жизнь состоит из этих «малых» переживаний, деталей и отдельных моментов, а восприятие жизни только в общих контурах является результатом нашей недостаточной восприимчивости и равнодушия, из-за которых отдельные частности стираются в памяти и проходят незамеченными.

Чем яснее становится лицо благодаря приближению его к нам, тем большее место занимает в фильме внутренний драматизм.

Появилась возможность создать большой немой фильм о страстной борьбе не на жизнь, а на смерть, показав все

действие только на человеческих лицах. Это «Орлеанская дева» Дрейера.

Потрясающе длинная сцена инквизиции—пятьдесят человек сидят все время на одном и том же месте. Тысяча метров подряд—только головы вне пространства, которое здесь вовсе не осознается.

Здесь никто не скачет верхом и не боксирует; бушующие страсти, мысли, убеждения сталкиваются друг с другом, не разворачиваясь в пространстве. И все-таки эта дуэль, в которой скрещиваются не шпаги, а взгляды, длится два часа и смотрится с неослабевающим напряжением. Мы видим каждый выпад и каждый парирующий ответ, каждую уловку, каждый удар, каждую рану души. Этот фильм принципиально другого измерения, чем ковбойские фильмы или приключения в Альпах.

Эту возможность дало приближение киноаппарата к снимаемому объекту.

В приведенном примере лицо еще было снято целиком; здесь еще было общее его выражение и подвижная мимическая игра, это было выражение, которое возникает на человеческом лице, пусть даже не всегда осознанно. Но ведь человек может воздержаться от внешнего, мимического выражения своих чувств: тогда киноаппарат придвигается еще ближе. И вот в лице обнаруживаются детали, которые предательски выдают нечто иное, чем то, что можно было предположить по общему выражению лица. Напрасно человек хмурит брови и поблескивает глазами: киноаппарат придвигается еще ближе, снимает отдельно его подбородок и показывает, как он на самом деле труслив и слаб. Тонкая улыбка видна в общем выражении лица, но ноздри, ушные раковины, затылок (все это имеет свое собственное «лицо») в изолированном показе выдают скрытую суровость, замаскированную грубость: общее выражение не покрывает больше отдельных деталей.

Приблизившийся киноаппарат нацеливается на мельчайшие детали лица. В этой близости лицо становится многоговорящим документом, как почерк для графолога. Но графология — редкая способность, а микрофизиономика стала для всех (благодаря культуре немого кино) привычной, и мы свободно овладели ею. Уже при появлении первых крупных планов стало ясно, что на лице иногда можно прочесть больше, чем на нем написано. У физиономии есть возможность выражать как бы «между строк».

Японский актер Сесою Хайякава должен был в обыкновенной приключенческой картине сыграть следующую сцену: он пойман бандитами и приведен на очную ставку с женой, которую считал погибшей; он не должен выдать, что знает ее.

Пять пар глаз пытливо изучают его лицо, пока он смотрит на свою жену, и пять револьверов направлены на него. Но японец владеет собой, ни малейшего движения не заметно на его каменном лице. Мы должны верить тому, что бандиты ему верят, однако (и это самое замечательное) мы «между строк», но ясно читаем на его лице особое выражение, которое (не нарушая надетую им на себя маску) как бы просвечивает сквозь нее: с одной стороны — невидимое, с другой — явственное выражение.

Уже первые крупные планы сделали для нас доступными такие тонкости мимической игры, такие оттенки выражения, которые не уловить простым глазом и которые тем не менее действуют на нас решающе.

Оговоримся, что описанное выше невидимое выражение возникает исключительно благодаря ассоциациям, возбуждающим, внушаемым видимой мимической игрой. Но под микрофизиономикой крупного плана в первую очередь подразумевалось раскрытие под маской мимической игры того подлинного лица, которое нельзя искусственно сделать, которое с самого начала неотъемлемо присуще данному человеку. На крупном плане каждый выглядит таким, каков он есть.

Даже самый сильный горный обвал составляет из движения песчинок. Общее выражение лица — это только суммарная внешняя картина; составляется оно, это общее выражение, из еле заметного движения мельчайших частиц лица.

Показываемые в большом приближении, отдельные детали выражения приобретали в немом кино такую значительность, что общее выражение становилось почти невыносимым. Следствием этого являлась более сдержанная игра в современных фильмах: там, где ясно видно и понятно тихое дрожание век, более резкие движения кажутся преувеличением. Общая выразительность подвергается серьезному контролю с точки зрения естественности: грим и наклейка разоблачаются, о глицериновых слезах не может быть и речи. В ателье сегодня внушается актерам:

— Только не играть. Представить себе ситуацию и почувствовать ее. Все, что «само» появится на лице, достаточно для киноаппарата.

Игра стала «простой» оттого, что аппарат подошел так близко.

Эта простота не является только формальным обогащением искусства и техники актерской игры. Она прежде всего знаменует существенную перемену вкуса. Конечно, не новая техника съемки произвела этот поворот: действительность поставила перед искусством новые задачи, которые и разрешило кино с помощью своей техники.

Эта решительная перемена вкуса, эта воля к простоте в кино точно совпадает по времени с тем расцветом нового натурализма в западноевропейской литературе, который наступил вскоре после окончания первой мировой войны. После истерических, диких фантазмагорий экспрессионизма наступил крутой поворот к неромантическому, некритическому, почти репортажному искусству.

Романтически-декоративное лицо вышло из моды. Стали популярными кинозвезды с обыкновенными, будничными лицами. Общее декоративное впечатление стало восприниматься как маска. Киноаппарат приблизился к человеку; решающим моментом стала интимность лица, его притягивающие детали.

Характерно, что современные режиссеры не хотят использовать слишком хорошие голоса для песен, которые поются в их фильмах. Им это кажется неестественным, производит, якобы, впечатление чего-то профессионального, впечатление изображаемого искусства, а не изображаемой жизни. Правильно (в музыкальном отношении) спетая песня обыкновенным, не профессиональным голосом, кажется человечнее и теплее.

Приближение киноаппарата открывает и «естественное лицо».

Монтаж до известной степени предоставил возможность создавать иллюзию вымышленного сюжета из кадров, на которых запечатлены естественные выражения лица. Это фотография «из жизни»: тут смех, там плач, тут недоверие, там злоба.

Оператор заснял лицо человека, испугавшегося лошади. В фильме лицо это смонтировано в ситуации: человек испугался револьвера.

Крупные планы подлинных лиц изымаются из общей связи вместе с причинами, вызвавшими смех, плач или злобу, и вставляются в фильм, как в мозаику, составленную из необработанных камней. Тогда кажется, что они обуславливают

друг друга и этим меняют свое значение, свою жизненную цену. И все-таки эти первичные выражения лица действуют убедительно, так как всегда есть причины не верить тому, что выставлено напоказ. В этом случае киноаппарат фиксирует то, что не выставлено напоказ, но тем не менее очевидно.

Естественным следствием этого пути развития и стиля простоты была рожденная у некоторых художников тенденция избегать участия актера. Отпала необходимость играть и представлять. Казалось ненужным, чтобы киноаппарат воспроизводил переживания актера, переживания как бы «из вторых рук»: аппарат сам должен был открывать и показывать то, что дано природой.

Стали искать подлинный типаж. Но в игровых фильмах это дало очень мало. Типаж можно использовать только в самых примитивных и неразвивающихся ситуациях; «натурные» лица не поддаются переменам и нюансировке, необходимым для развития психологической линии сложного драматического действия, либо они способны только на гримасы дилетантов. Вживаться в чувства вымышленных персонажей, находиться в вымышленных ситуациях и делать все это, не играя, может только подлинно талантливый актер.

Нет, только не играть — этого принципа еще недостаточно. Ведь режиссер-то «играет» подлинными фактами, и «игра» его оказывается проигранной, как только эта подлинность становится заметной. В фильме Эйзенштейна «Старое и новое» использован богатый подбор подлинных выражений для игрового сюжета, который не был известен актерам; им, вероятно, предложили воспроизвести перед аппаратом движения и действия, наиболее им знакомые и близкие, но не имеющие никакого отношения к замыслу фильма.

Это, конечно, возможно было только в немом кино.

В книге Пудовкина подробно описана техника такой режиссерской работы, которая провоцирует естественные реакции, чтобы ввести их затем в художественное произведение.

Но какая точность и ясность взгляда нужна была для того, чтобы так отчетливо различать и выбирать естественные выражения, которые должны соответствовать друг другу, как вопрос и ответ в хорошо построенном диалоге. Какая пристальность глаза нужна была художнику немого фильма для того, чтобы схватить в выражении лица именно тот оттенок, который актеру (даже по точному указанию) не всегда легко сыграть.

Режиссер немого фильма должен был принести в фильм высокое умение схватить мельчайшие детали и оттенки в выражении лица, полученные им посредством крупных планов киноаппарата.

Режиссер мог обладать высоким знанием и опытом в области физиономики, но при этом ему надо было спекулировать на физиономическом невежестве публики. Каждое выражение лица совершенно точно соответствует определенному ощущению; если режиссер может подменить в фильме одно выражение лица другим, то исключительно потому, что оно для зрителя не вполне понятно.

Сегодня этот обман, противоречащий принципу серьезного, реалистического искусства, еще допустим, но с возрастанiem физиономического опыта у публики он станет невозможен.

В звуковом кино такой монтажный способ построения человеческого образа должен ограничиться только немymi кадрами, так как слова и интонации не поддаются использованию для целей такого обмана.

Обычно подлинности лиц соответствует и подлинность психологических и физических состояний. Примером может служить Марфа Лапкина, героиня «Старого и нового»: настоящая крестьянка и по-настоящему играет. И хотя это «натурально», это все-таки не натура. Марфа Лапкина пользуется совсем иными выразительными формами, чем те, которые нам передала буржуазная культура.

Выражения лица и жесты такой естественной, натуральной игры еще свежи и не скомпрометированы. Это очевидно по драматизированным культурфильмам: поразительно и невероятно, как могут с таким простодушием играть островитяне южных морей (в «Моане») или тунгусы (в советском фильме «Сын тайги») даже в специально построенных сценах. Это не театральная игра, а скорее игра детей, нечто вроде сна наяву.

Искусство это или натура? Это — промежуточное состояние, которое ближе к природе.

Игра становится для нас безразличной, когда личная судьба человека нас не интересует, когда типаж должен лишь придать колорит какому-либо действию, создать подлинный фон, когда в фильме фиксируется только общее выражение лиц, основное состояние. Тогда перед аппаратом стоит другая большая задача — за личным и частным обнаружить лицо, стоящее над личностью.

Собирательное, типическое лицо национальности знакомо нам давно. Очередной задачей кино было открытие типического лица класса.

Здесь имеется в виду не только установление внешнего различия между аристократом и батраком, финансистом и пролетарием; эти различия в схематической стилизации можно было видеть и на сцене. Но киноаппарат подошел совсем близко и нашел в крупном плане за этими чисто внешними различиями скрытое сверхиндивидуальное, классовое выражение. С такой близкой точки видно, как каждый человек смотрит на мир.

Острый глаз советской кинематографии различает не только бедных и богатых; никакой теоретический анализ не мог бы точнее различить социальные прослойки, чем превосходная типология советских фильмов. Кто не помнит депутации в эйзенштейновском «Октябре»? Буржуазно-либеральные демократы и меньшевистские интеллигенты носят свой знак на лбу, как бы они ни поступали, что бы ни делали. Депутация либерально настроенных, меньшевистских граждан идет через мост. Красный моряк задерживает их. Лицо против лица. Два мировоззрения сталкиваются друг с другом.

В замечательном фильме Довженко «Арсенал» показано напряженное ожидание первого выстрела. На экране прислушивающиеся лица рабочего, солдата, ремесленника, купца, фабриканта, крупного капиталиста, мелкого чиновника, помещика, крестьянина, интеллигента, кабинетного ученого, деклассированного человека богемы, люмпен-пролетария... На всех этих лицах ясно и недвусмысленно видны их социальные типические различия. Здесь борются не пулеметы, а живые человеческие лица.

Но в этом была и серьезная опасность — развилась стандартная типология, тормозившая создание живых индивидуальных образов.

Крупный план улавливает еле заметные, мимолетные выражения лица и связывает жест с жестом, взгляд со взглядом. Действие тем самым разлагается на проявляющие подвижность внутри единой ситуации мельчайшие части — микродраматику момента. Вместе с крупным планом некое измерение в глубину получил и сам игровой сюжет, развитие самой фабулы.

Для микродраматики специфично то, что она выявляется не только через игру, но и через движение киноаппарата. Если на сцене или в павильоне действие приостанавливается,

то и люди стоят тихо, и ничто не шелохнется. Но если в фильме действие приостанавливается, если люди и вещи на экране неподвижны, то кадры все-таки могут меняться перед глазами зрителя в бешеном темпе.

Люди неподвижны, но наш взгляд перескакивает с одного на другого. Мы находимся то близко, то далеко; киноаппарат перебрасывает зрителя то туда, то сюда. Самая спокойная по внешности сцена — молчание — на экране приобретает волнующий ритм в смене кадров и в перемене ракурсов. Мы как бы видим в открывающемся механизме движение мельчайших колесиков: решающие повороты судьбы как бы локализируются в подергивании бровей или в растерянном движении руки, иначе говоря, в первичной мельчайшей реакции на происходящее событие.

В уголовном фильме «Бронированный склеп» преступники сами себя нечаянно заперли в бронированном подвале банка. Они пойманы, и минированный подвал через пятнадцать минут (когда стрелка часов дойдет до цифры двенадцать) взлетит на воздух.

Стрелка скачками подвигается от одной минуты к другой. Девять человек, как бешеные, мечутся по подвалу в поисках выхода. Надежды нет! Стрелка показывает без пяти минут двенадцать — последние пять минут перед смертью...

Напряжение должно дойти до предела. Показать это на еще большем движении вряд ли возможно.

Лупу Пик заставляет этих людей неподвижно, окаменевшим взглядом смотреть на часы. Последние пять минут — никакого движения, они даже задерживают дыхание.

На театре этого не сделать, разве только на короткий момент: неподвижность и тишина могут создать заключительный эффект, но дать их на сцене в качестве длительно нарастающего состояния невозможно. Драматург должен был бы заставить этих людей говорить; режиссер должен был бы заставить их двигаться. Воцарившаяся вдруг тишина может производить на сцене впечатление события, но она скоро станет утомительной, если на сцене ничего не происходит.

Но в картине происходит очень многое за эти пять минут, пока в бронированном подвале царит безмолвная неподвижность. Люди не шелохнутся, но киноаппарат перескакивает с одного лица на другое. Люди молчат, но на крупных планах говорят их глаза.

В этой микродраматике мы видим бурю сквозь тишину общего плана: мы видим, как эта буря усиливается, мы чув-

ствуем это не только в мимике людей; мы чувствуем эту панику в ритме монтажа, который становится все быстрее и к последней минуте переходит в бешеное движение.

Но чем насыщенные становились отдельные моменты, тем больше места занимали они в немом фильме; чем больше мелких событий происходило в одном эпизоде, тем меньше эпизодов помещалось в фильме, так как железный закон общего метража оставался неизменным.

Интенсивность вытесняла экстенсивность; поэтому фабула в немых фильмах должна была сильно упроститься. Для искусно запутанных сюжетов в позднейших немых фильмах нехватало бы места.

В области сюжета, так же как и в съемке лица человека (крупного плана), пробудился интерес к оттенкам.

Это не значит, что художественные фильмы можно делать без сюжета. Но так как сюжет, фабула разворачиваются иначе благодаря микродраматике, тематический материал должен быть меньшим и более сжатым.

Фабульная фантазия романистов оказалась непригодной, появилась потребность в особой кинематографической фантазии для оптических нюансов, «сцен без завязки». Немое кино стало нелитературным: простые ситуации труднее поддаются вариациям, чем авантюрные истории.

Случилось так, что чем богаче в буржуазной кинематографии стали отдельные моменты фильма, тем банальнее становилось целое.

Улучшались вариации ухудшающихся тем. Это явление, разумеется, тоже имеет свои идеологические причины. Бегство от действительности, издавна бывшее существенной идеологической тенденцией буржуазного кино, изменило в связи с новой техникой свое направление. Прежде это было бегство в романтику экзотических приключений; теперь стало возможным бегство в интимность сокровенных деталей.

Интенсивность крупного плана вытеснила экстенсивность сложно завязанной фабулы. В этом была почти физическая необходимость.

Нарастание одного содержания должно вытеснить другие содержания в том же неизменном пространстве. Упрощение фабулы не всегда было развитием в сторону примитивности, наоборот, меньшее количество приключений позволило уделить большее место психологии; уменьшение внешнего действия облегчало доступ внутренним нюансам.

Потребность показать внутренние нюансы переживаний (пусть и незначительных) дала крупному плану возможность стать наиболее употребительным художественным средством немого кино.

Формальная специфика кино вовсе не определяет тему.

Тема классовой борьбы, например, может быть в равной мере изображена и в романе, и в драме, а также и в фильме, как при наличии крупных планов, так и без них. Но формальная специфика в какой-то мере определяет сюжет.

Сюжет — не только содержание, безразличное к форме своего выражения. Сюжет — это определенное специфическими средствами данного искусства выражение действительности. Сюжет должен иметь свою специфику, которая делает его пригодным для выражения в той или иной художественной форме.

Формальная необходимость максимально упрощать сюжет, с тем чтобы дать в деталях максимальную глубину и богатство нюансов, прекратилась с появлением звукового кино. Слово может сообщить образу такую глубину, для которой прежде понадобилось бы много немых кадров. Слово в противовес изображению может относиться и к прошедшему и к будущему и дает сюжету более богатую художественную ткань, чем чередование немых картин, каждая из которых показывает только настоящий момент.

Но микродраматика обладает также и другим действием, может создавать другие эффекты. Она схватывает внутреннее движение в кажущемся покое, она в силах показать и состояние в качестве напряженного события, и не только его вспышку, но и его длительное переживание.

Когда напряжение определяется не только динамической завязкой, но и основной темой, основной драматической ситуацией, то немудреное течение обычной жизни может стать интересным и без вторгающейся извне интриги.

Так, в фильме Кинга Видора «Человек из толпы» нет никаких особо эффектных ситуаций; ряд простых положений составляет бытие обыкновенного среднего человека. Но как много в нем возбуждающих, напряженных событий! Все это, впрочем, останется натуралистическим искусством, которое без сюжета не достигнет совершенства.

Но если в фильме, построенном на крепком сюжете, какой-нибудь эпизод показан полным внутренним «кипением», как момент предельного напряжения, возникающего в силу того, что действие не подвигается вперед, это может дать

особо сильный эффект. Такова заключительная сцена «Последней ночи» Райзмана.

Воинский эшелон въезжает в пустой вокзал. Из всех вокзальных окон торчат штыки. Штыки торчат и из раскрытых дверей вагонов. Друзья или враги? Никто этого не знает. Ни из вагонов, ни из вокзала никто не хочет первым выйти на перрон. Ждут... В напряженной тишине слышно лишь шипение машины.

Зритель (так же, как и персонажи фильма) мало знает, что сейчас произойдет. Действие останавливается, создается предельно волнующее напряжение. Это состояние неизвестности в своих мельчайших элементах обладает эмоциональным движением, которое пульсирует в монтаже крупных планов. Наконец, старуха-мать выходит на перрон и бежит навстречу поезду...

Никогда не получится такого мощного эффекта, если весь фильм изображает только состояние. Вышеописанная сцена действует по контрасту, как остановка в середине действия, как пауза в ритмическом движении музыки. Драматургическое движение дается только сюжетом.

«Авангардистские» эксперименты создания целых фильмов, не имеющих фабулы и изображающих только состояние, привели к дальнейшему эксперименту — к «фильмам без героев». Ибо, если нет фабулы, интриги, связанной с судьбой определенных персонажей, то не нужны и персонажи-герои пьесы; состояние же может быть показано и без того, чтобы отдельные фигуры приходили в действие от начала до конца.

Меняющийся
ракурс

Меняющийся ракурс — второй специфический момент киноискусства. В театре мы видим вещь с одного места, в одном и том же ракурсе. Сфотографированный театр допускал лишь незначительные перемены ракурса в отдельных эпизодах.

Возможность перемены ракурса в каждом кадре была новым и необычным явлением.

В живописи ракурс тоже играет очень большую художественную роль. Художник тоже ищет точку зрения, с которой он берет свой предмет, в определенном ракурсе; он ищет ракурс, в котором предмет обладает определенным контуром, самым характерным или самым выразительным для настроения, которое художник хочет изобразить.

Но картина имеет один-единственный неизменный ракурс. Вследствие этого изображенный контур является чем-то неизменно существенным, чем-то объективно данным, словно

постоянный, единственный облик объекта. Стало быть, предметы в живописи имеют свой облик, но не меняющуюся многообразную выразительность. Ее дает им кинематография посредством меняющегося ракурса.

Только благодаря ракурсу фотография вообще могла стать искусством. Любая техника освещения была бы бессильна, если бы киноаппарат был принужден стоять в полной неподвижности прямо против объекта. Фотография осталась бы механической репродукцией.

Ракурс создает в картине тот синтез объекта и субъекта, который составляет основное условие каждого искусства.

В каждом художественном произведении изображена не только действительность, но и идеология, и личность самого художника, как представителя определенного класса, определенного времени. Если отсутствует одно из двух, то это уже не произведение искусства.

В рембрандтовских портретах можно узнать не только его модели, но и автора — самого Рембрандта. Живописец имеет много возможностей передать в картине свое восприятие, наложить на нее свою «печать».

Кинооператор имеет в своем распоряжении, по существу, только ракурс. Ведь композиция кадра зависит от точки зрения; освещение же может лишь помочь выявить определенное выражение.

Каждая вещь, даже не меняя своей формы, может иметь сотни различных изображений. В каждом из них объект может быть легко узнан. Он остается тем же, но в то же время будет иметь иной вид.

Если в фильме один и тот же предмет появляется в разных ракурсах, то в этих кадрах мы воспринимаем не только объект, но и своеобразие ракурса — точку зрения смотрящего на этот объект человека. Мы, сидя в кино, видим не только Джульетту на балконе. Благодаря ракурсу мы воспринимаем оптическое впечатление, которое должен был бы получить стоящий под балконом Ромео, иначе говоря, как бы смотрим на балкон его глазами.

Посредством ракурсов происходит идентификация зрителя с действующими лицами. Благодаря ракурсам мы переживаем в кино ощущение пространства и ориентацию в нем других людей; это не может передать никакое иное искусство. Глубина, в которую падает герой, открывается перед нашим взором; высота, которую он хочет преодолеть, возвы-

шается отвесно перед нашими глазами. Нам кажется, что мы сами повернулись, когда на полотне внезапно изменяется направление движущегося пейзажа: меняющиеся точки зрения аппарата дают нам ощущение движения.

Кинематографический кадр (помимо объективного предмета) дает и определенную точку зрения смотрящего на него человека. Этот смотрящий человек — художник, автор или один из персонажей фильма. Кинокадр не только показывает нам, что видит этот человек, но и как он это видит.

Ракурс — интерпретация. Поэтому и документальный фильм всегда будет документом в двойном смысле. Исторически-документальное значение имеет не только то, что показано в нем, но и как показано.

«Никогда не существовало твари, которая имела бы облик одной, повадку другой, но всегда свое собственное тело и свой собственный разум. Так непрерываемо определяет каждое тело свою природу. Так может всякий судить о зверях по их внешнему виду. Если это правда и всегда останется правдой, то существует физиономика» (Аристотель).

Эта давно известная истина — условие возникновения киноискусства. Характеристика посредством физиономии внешнего облика и жеста возможна только потому, что вовне каждая вещь выглядит и проявляется в соответствии со своей природой.

Почему предмет посредством различных ракурсов может получить различные характеристики? Каким образом два изображения, отражающие одну и ту же действительность, приобретают благодаря ракурсу различный характер, различное выражение?

В различных ракурсах предмет получает различные очертания, меняющийся рисунок. Это придает предмету различные «физиономии».

Физиономией называется типичное выражение лица. Это объективно присущее лицу выражение видно отчетливее в определенных ракурсах. Особое искусство художника заключается в том, чтобы найти тот ракурс, в котором физиономия приобретает наибольшую выразительность. Объективная физиономия может быть благодаря ракурсу выявлена и подчеркнута; но эта же физиономия может быть благодаря ракурсу в той или иной степени (или даже совершенно) видоизменена.

Посредством необычного ракурса можно из красивой и приветливой физиономии сделать в кадре неприветливую и некрасивую. Если физиономия в кадре искажает реальную физиономию, если посредством ракурса субъективно произвольно фальсифицируется объективная действительность, то в кадре (понимаемом, как единство субъекта и объекта) перевес оказывается на стороне субъективной точки зрения на предмет.

Это уже не реалистическое изображение.

Когда художник с такой сугубой субъективностью рассматривает свои объекты, тогда не может получиться полноценное произведение искусства. Но в кино посредством ракурса можно передать субъективную точку зрения персонажей, и не только передать, но (в силу идентификации) навязать ее зрителю.

Киноаппарат идентифицирует нас с персонажами фильма не только в отношении пространства, но и в отношении чувства. Ракурс показывает нам каждое выражение лица, каждый предмет таким, каким он кажется персонажу фильма. То, что ему ненавистно, кажется и нам безобразным; то, что ему мило, кажется и нам прекрасным; то, чего он боится, кажется и нам страшным. Все чувства, которые один персонаж вкладывает в другого человека, киноаппарат как бы «проявляет».

Не только люди обладают физиономией. Каждый знает, что существуют предметы, имеющие приятный, приветливый вид, словно они улыбаются человеку. И есть другие, производящие неприветливое, угрожающее впечатление.

Физиономии вещей не могут, конечно, быть объективными в том же смысле, в каком может быть объективна физиономия человека. Вещи не имеют «выражения лица». Наделение их таким выражением зависит от антропоморфической фантазии человека, которая в формах мертвых вещей видит физиономии, как Леонардо да Винчи видел лица в каждом мокром пятне на стене.

Иногда контуры данного предмета имеют скрытое сходство с другими (приятными или угрожающими) вещами. Общеизвестен факт повседневной жизни, когда человек нередко чувствует в вещах скрытые, сокровенные «физиономии», и они незаметно и бессознательно впечатляют его.

Известно из опыта, что главным образом от субъективного настроения человека зависит то, какими — приятными или неприятными — кажутся ему физиономии вещей.

Если субъективное настроение человека может изменить даже объективно существующую физиономию человеческого лица, то тем более это может произойти с «физиономиями» вещей, которые объективно вовсе не существуют, а возникают лишь из отношений человека к предмету.

Не только отдельные предметы имеют «физиономию»; ее имеет каждая местность, каждая улица, каждая комната...

В глазах художника мир богаче физиономиями, чем в глазах делового человека, потому что взгляд художника эмоциональнее.

Не только чувства изображаемых персонажей, но и чувства художника приобретают в кадрах физиономическое выражение. Единство темперамента художника объединяет проходящий через весь фильм физиономический характер, его стиль. Как картины одного художника (если это ярко выраженная личность) в известном смысле похожи одна на другую, так и все кадры одного фильма имеют определенное сходство, являются оптической документацией творческой индивидуальности режиссера, его стиля.

В художественном произведении очень важно, чтобы вся картина была пропитана одним духом и чтобы натура, среда имели то же настроение, что и сцена, разыгравшаяся в ней. В фильме натура — органическая часть сцены, как описание природы в романе (которое писатель тоже ведь не переносит прямо из учебника географии).

Хороший фильм должен быть таким, чтобы при взгляде на пейзаж можно было предсказать характер предстоящей сцены.

Как возникает пейзаж? Не всякий кусок земной поверхности представляет собой пейзаж. Объективная природа вовсе не пейзаж. Пейзаж — «физиономия», выразительное лицо природы, лицо местности с известным, вполне определенным эмоциональным выражением, которое в каком-нибудь пункте местности вдруг взглянет на нас из спутанных линий загадочной картинки.

Отыскать это лицо в природе, обречь, оттенить его — задача художника. Оператор делает это посредством ракурса и выбора мотива.

«Душа природы» не есть нечто метафизическое, объективно ей присущее, что можно просто сфотографировать. Для нас душа природы всегда означает нашу собственную душу, которая отражается в этом пейзаже. Это отражение осуществляет искусство; в фильме — ракурс.

Искусство христианского средневековья не знало «души природы», а тем самым и ее красоты; природа оставалась только фоном, местом человеческих поступков. В Европе лишь Ренессанс превратил мертвую природу в живой пейзаж. Известно, что Петрарке первому пришла в голову идея взойти на высокую гору в качестве туриста с единственной целью — полюбоваться красотой природы.

Сельскохозяйственный труд, жизнь крестьянина, работа его в поле во все времена служили излюбленными мотивами искусства. Но фабрично-заводской труд, крупная индустрия казались до некоторого времени областью, совершенно чуждой искусству. Картина пахоты и сева всегда давала глубокие символы человеческого бытия вообще, она была полна смысла и потому имела «душу». Но в заводском производстве не было ничего поэтического, оно казалось лишенным одушевленности и смысла.

Уже за последние десятилетия до первой мировой войны положение изменилось. В произведениях такого художника, как Менье, в офортах Франка Брэнгвина картины современной индустрии становятся живыми мотивами искусства.

Что же случилось? Стал ли фабричный труд в капиталистическом производстве человечески осмысленнее? Нет. Жестокая неосмысленность его выросла в такой жуткий ужас эксплуатации, что машине была приписана демоническая сила чудовища, пожирающего людей. Труд этот стал темой в противоположность «идиллическим» аграрным мотивам, темой оппозиционного реалистического искусства.

В том, что кинематограф взялся за разрешение этой темы, ярко выражено призвание фильма сделаться искусством современной жизни. Все чаще и чаще мы видели на экране капиталистическую машину и фабричный труд, как угрожающие символы мрачной судьбы. Машине на экране давалось лицо, и движения ее становились мимикой, внушающей ужас. Иногда мы видели, как из нейтральной местности, занятой фабрикой, создавался пейзаж, полный зловещих настроений.

Немой фильм Карла Груне «Взрыв» рассказывал о жизни углекопов, но суть здесь была не в фабуле. Героем являлся сам рудник: каменноугольные шахты, машины, производство играли в этом фильме главные роли.

Работа на руднике показывалась нам не как факт или документ, наподобие того, что мы давно уже видели в культурфильмах. Карл Груне эмоционально схватил физиономию этих вещей и сфотографировал ее. Гигантская подъемная

клетка, которая то опускает рабочих вглубь, то снова поднимает их на поверхность земли, таила в себе зловещее (выявляемое с помощью светового эффекта) лицо, облеченное в плоть железной судьбы, управляющей жизнью людей. Груне видал машины такими, какими видели их сами рабочие.

Мы видели сцену: углекопы надевают рабочие куртки и вешают свою одежду на гвоздь. Затем следовало изображение висящих одежд. Страшно было смотреть — словно длинный ряд повешенных людей.

Картина дымящейся трубы символизировала тяжелые тучи безнадежной тоски. Три ревушие сирены в столбах выпускаемого ими пара напоминали крик отчаяния тысяч людей.

В одной из сцен этого фильма решетчатая дверь подъемной клетки закрывалась за рабочим в то самое время, когда он замечал, что соперник, к которому он ревновал свою жену, уходит. Обманутый, он глядел вслед своему смертельному врагу из-за решетки, как зверь из клетки.

Так подъемный механизм превращался в мощный символ пролетарской судьбы при капитализме. А ведь сфотографирована была лишь обыденная действительность, но с тем оттенком, который показал скрытую сущность вещей в искусстве оппозиционного художника.

Художником была эмоционально раскрыта в этом фильме социальная природа машины.

В советском кино изображение труда получило совершенно другое содержание. Внешне пейзаж как будто бы сходен: те же машины, краны, станки. Но какое внутреннее различие! Те же машины, но у них другое «лицо», потому что взгляд советского человека другой. Индустриальный пейзаж в советских фильмах приветливее, красивее. Другая социальная действительность, другое отношение к труду отражены в этом пейзаже. Советский художник увидел это глубоко эмоционально.

Ракурсы, которые применяет художник кино—реалист, могут находить в вещах самые неожиданные и весьма странные физиономии; но самые вещи, их общую форму они не изменят. Это могут быть такие ракурсы, в которых нормальный человек в нормальной ситуации может эти вещи увидеть.

Но при помощи ракурса можно допускать сильные преувеличения. Бывают ракурсы, которые сильно меняют объективное соотношение вещей в пространстве и их размеры. Объектив может исказить и искривлять; нет ничего субъективнее, чем объектив киноаппарата.

Необычная точка зрения должна быть обоснована, оправдана, иначе это пустая игра в форму, формализм.

Можно показать в фильме самый вызывающий ракурс, если одновременно показать, какой персонаж фильма именно так видит данный предмет.

Но и такие обоснования ракурсов (исходящие из сюжета, из ситуации) зачастую являются только логическим оправданием, но еще не художественной мотивировкой. Ведь необычные ракурсы дают необычные физиономии; необычные же физиономии вызывают необычные настроения. Но последние должны иметь свою причину, быть обоснованы внутренним настроением человека. Необычный ракурс, неестественное искажение предмета не могут рассматриваться как формалистический прием, если они передают субъективное настроение, окрашивающее восприятие объекта, если они передают отношение субъекта к объекту.

Если режиссер хочет показать вещи так, как их видит больной в бреду или пьяный, то его показ не будет реалистичным, если он изобразит их в повседневно нормальном их виде.

Однако для оправдания необычного ракурса вовсе не обязательно лежать в бреду или быть пьяным. Страсть, ненависть, страх или пафос тоже иногда искажают определенную степень, обычную форму вещей.

Очень часто необычный ракурс не выражает ничего иного, кроме необычности предмета или среды. Ракурсы, в которых снят притон курильщиков опиума, не будут, вероятно, такими простыми и прямолинейными, как ракурсы тех кадров, в которых снята обычная жилая квартира или классная комната в школе. Экзотичность предмета мотивирует экзотичность ракурса.

Если киноаппарат посредством ракурса может исказить, то он может и создавать карикатуры. Фотокарикатура может быть еще действеннее, еще убедительнее, чем нарисованная карикатура: ведь тут нет никакого обмана, объект не меняется, он действительно выглядит именно так, если смотреть на него определенным образом.

Такую критическую карикатуру Эйзенштейн и Тиссе дают в фильме «Старое и новое» — в кадрах, изображающих канцелярию. Пишущая машинка, чернильница, точилка для карандашей, печать и гроссбух вырастают до гротескной монументальности. Технический аппарат администрации становится мощнее, чем люди, пришедшие в канцелярию.

Эта карикатура имеет уже метафорический характер, дает кадру определенную смысловую нагрузку.

Поэтому особенно важно, чтобы зритель осознал намеренность карикатуры, смотрел на эти кадры, как на условное изображение, не видя в них объективной действительности, которую человек всегда ищет в искусстве. Если же он не замечает специального намерения художника в этой карикатуре, то кадры эти будут производить нереальное впечатление, как экспрессионистический образ или формалистический эксперимент.

Иногда своеобразный ракурс не имеет никакой другой причины, кроме желания оператора выделить объект из атмосферы привычного восприятия. Вещи, которые видишь ежедневно, перестают быть заметными; мы видим в них предмет обихода, но не замечаем их внешнего облика. Талант художника заключается в том, чтобы увидеть их так, словно он видит их впервые. Оператор при помощи ракурса придвигает предмет к глазам, словно хочет обратить на него наше внимание! «То, что не деформировано,—не имеет ощутимой, приметной внешности», говорит Бодлер. Конечно, такая деформация должна иметь свое драматургическое оправдание.

Непривычность кадра может служить как бы предчувствием того необычного, что в этом кадре должно произойти. Такая оптическая подготовка создает напряжение и несет определенную драматургическую функцию (в кинодраматургии играют роль и оптические эффекты!). Но если мы уже знаем, что в этом месте произойдет нечто необычайное, то оптический акцент будет лишним и грубым.

Французский термин «экспрессионизм» включает в себе понятие выражения (и выражения лица тоже).

Выражение чувства на лице меняет его нормальные черты. Чем сильнее чувство, тем резче это происходит, вплоть до искажения. Абсолютно нормальное лицо без всякого сдвига было бы лишено всякого выражения: лицо без физиономии.

Экспрессионисты полагали и провозглашали в искусстве (и в теории), что важно только выражение, лицо же является помехой.

Физиономия должна освободиться от необработанного мертвого материала анатомии. Если художник хочет выделить физиономию, то естественные границы человеческого лица не должны ее стеснять: он может продолжить выражение лица за пределы его контуров. Улыбка может быть ши-

ре, чем самое лицо. Чувство не знает границ тела и никогда не может быть выражено естественно; естественное выражение всегда будет половинчатым и несовершенным, потому что оно связано границами тела.

«Искусство должно освободить выражение из эмпирических границ действительности», — так говорили экспрессионисты.

Физиономия должна сломать оковы анатомии. Выражение должно исказить и формы предметов, иначе они будут невыразительными. Искусство не принимает во внимание реальности натуральных объектов. Искусство должно отражать не внешнюю, а только внутреннюю действительность; в единстве объекта и субъекта последний господствует и решает.

Известны весьма различные степени экспрессионистского искажения нормальных форм. Существует крайне сдержанный экспрессионизм подбора, как его часто применяет Иеснер в своих фильмах. Этот экспрессионизм состоит в том, что Иеснер не деформирует самих предметов, но пользуется уже заранее деформированными предметами для заднего плана там, где нормальные формы кажутся ему недостаточно выразительными. Он не ставит наклонных стен там, где полагается стоять прямым, но располагает сцены перед стеклянной крышей ателье. Он удовлетворяет своему тяготению к экспрессионистским формам при помощи занавесей, ширм, лестниц, могущих иметь самые фантастические очертания, не делаясь от этого невозможными или противоестественными.

Существует бесчисленное множество ступеней и переходных форм (соответственно отдельным режиссерам и слоям зрителей), начиная с натуралистического экспрессионизма Иеснера и кончая пресловутым фильмом «Кабинет доктора Калигари» Роберта Виннэ, где демоническая мимика предметов настолько выразительна, что они из мертвого, естественного для вещей состояния переходят в живое, присущее сфере человеческого бытия.

Кино позволяет изображать экспрессионистические гримасы в их постепенном возникновении и поэтому доводить их «правдоподобность» до крайнего предела. Конечно, сегодня нет уже ни одного режиссера, который потерпел бы «холодный» фон, нейтральную среду и не захотел бы окрасить всего кадра тем же настроением, каким окрашены лица актеров.

Не подлежит никакому сомнению, что физиономические увлечения экспрессионистического направления в буржуазном искусстве до известной степени обогатили выразительные возможности кино, оказав влияние и на реалистическое кино.

В этом нет ничего порочащего реализм.

Экспрессионизм в европейском искусстве скоро был доведен до абсурда, до чуждой искусству тенденции, которая не только не повышала выразительности, но разрушала вообще всякую выразительную способность.

Выражение остается выражением все-таки только до тех пор, пока оно что-то выражает. Улыбка имеет смысл лишь тогда, когда она выражает какое-то чувство.

Это чувство будет определенным, конкретным только как чувство определенного человека. Абстрактных чувств, свободно витающих в пространстве, не бывает; каждое чувство получает значение, так сказать, свою форму, через отношения к другим чувствам того же человека. Если мы больше не видим человека, то абстрагированное чувственное выражение становится пустым.

Мимика может исказить лицо. Но степень этого искажения я увижу лишь при условии, если узнаю в этом искажении первоначальные основные формы лица. Сильно ли изменились черты лица—я могу судить только в том случае, если знаю, как они выглядели раньше. В этом видимом изменении и заключается выражение. Но если я не узнаю первоначального лица, если первоначальная нормальная форма совершенно растворилась, в выражении, то картина, которая предстанет моим глазам, уже не искажена: того, что подверглось искажению, не существует в качестве основания для сравнения, и напряженность выражения мигом исчезает.

В натянутом луке я должен всегда чувствовать его первоначальную прямоту; если первоначальное состояние лука не воспринимается в его изгибе как в отклонении от нормы, то мы не почувствуем и силу, необходимую для того, чтобы согнуть этот лук в дугу. Ведь именно эта сила и придает форме лука напряжение и выразительность.

Это относится ко всем деформациям экспрессионизма, даже к деформации посредством ракурса. Некоторые деформации можно обосновать, вероятно, психологическим состоянием смотрящего на эти вещи человека. Но что пользы? Картина потеряла силу напряжения, как полукруг, который не есть еще согнутый лук.

Экспрессионизм как стиль начинается там, где такое искажение становится основным методом, проходящим через все художественное произведение. Там, где его уже нельзя объяснить психологическим состоянием персонажей, а лишь психологическим состоянием автора, он обнаруживает свое нездоровое, субъективистское отношение к действительности.

Фильм «Кабинет доктора Калигари» насквозь стилизован. В качестве оправдания этой стилизации дан подзаголовок: «Как безумец видит мир». В самом фильме показан сумасшедший дом, но и он изображен с точки зрения сумасшедшего. Стало быть, ясно: этот безумец, который видит мир, и есть сам автор.

Во всяком случае, безумие в этом фильме представляло собой безумие, претворенное в эстетствующей декоративности.

Гримасы, которые в этом фильме корчат не только люди, но и вещи, невозможно было создать исключительно с помощью необычных ракурсов; нужно было изменить сам объект. Пришлось криво построить дома, косо поставить деревья, погнуть фонари, искалечить мебель.

Не киноаппарат при помощи искусства ракурса нашел особые физиономии в реальных вещах; не вследствие искусности возникло отношение человека к предмету; не съемка создала синтез субъекта и объекта; не киноаппарат сотворил форму. Киноаппарат стоял перед готовыми, сформированными вещами. Художник поставил декорации, в которых действительность была уже изображена и сформирована согласно его замыслу.

Такое изображение (совершенно не независимо от того, ценно ли оно в художественном смысле или нет) появилось в фильме только как механическая репродукция. Проявить при этом свое творчество смогли архитектор и художник, но не оператор. Если даже декорации представляли собой художественное произведение, то фильм мог только показать изображение изображения.

В этом заключается, обусловленная даже техникой, необходимость реалистической непосредственности в киноискусстве.

Поэтому в кино невозможны декорации, которые уже заранее представляют собой искусственное оформление действительности. Можно, конечно, построить в павильоне всю натуру, но она должна быть натуралистической копией природы, которая только посредством освещения и ракурса,

только посредством киноаппарата получит свое художественное оформление и лишь в кадре станет художественным произведением.

Режиссеру не нужны сотни тысяч, статистов для того, чтобы вызвать впечатление огромной толпы. Легче дать за дымовой завесой впечатление скрывшейся за нею огромной толпы, чем показать ее в открытом поле. Здесь мы видим тысячи, там мы подозреваем сотни тысяч. Не всегда большое количество производит впечатление массы. Сотня поднятых рук иногда может ярче передать народное возбуждение, чем растянувшаяся в бесконечной плоскости многотысячная демонстрация.

Искусство не отражает действительности, если оно не отражает ее воздействия. Оператор при помощи ракурса может намекнуть на то, что показать уже невозможно; он предоставляет зрителю дополнить недостающее фантазией.

Подлинные снимки города могут быть очень красивыми и правдоподобными, но они не всегда содержат в себе специфическое настроение, специфическую «физиономию» города. Черный силуэт моста и под ним — качающаяся гондола, ступени, уходящие в темную воду, в которой отражается фонарь, могут в большей степени передать настроение Венеции (даже если они сняты в павильоне), чем подлинные съемки площади св. Марка.

Настроение события (как и настроение пейзажа) легче иногда передать крупными планами его мельчайших моментов. Завывание сирены, пальцы, дико колотящие в оконное стекло, набат — все это может дать в монтаже экстракт паники, в котором страх будет сконцентрированнее и эффектнее, чем на общем плане испуганной толпы.

В этом и заключается техника импрессионизма, и все же это не должно обязательно быть импрессионизмом в смысле художественного стиля или мировоззрения. Такая техника в фильме необходима и обоснована. Она состоит только в том, чтобы показывать часть вместо целого, и заставляет работать фантазию зрителя. Выделенные части изображены при этом совершенно реалистично: они не искажены и не стилизованы; да и монтаж частей будет логически соответствовать объективному ходу вещей.

Иначе выглядит импрессионизм как стиль, тот импрессионизм, который исключает реализм в искусстве и который был одно время в буржуазном кино (особенно в Германии) в большой моде. Принципы его сводились к следующему.

Киноаппарат дает возможность показать совершенно субъективную картину мира: мир, окрашенный колоритом определенного темперамента, мир в освещении определенного чувства. Не объект, а моментальная съемка впечатления (Impression). В фильме «Фантом» было поставлено целью заснять действительность, погруженную в мечты и видения, заснять мир таким, каким его видит взволнованный фантаст, которому нет дела до объективной действительности. Видения перемешиваются с жизнью, и неизвестно, где кончается одно и начинается другое; сама реальная действительность появляется в фильме, как в тумане.

Импрессионистический стиль фильма «Фантом» очень ярко выявляет себя в том, что объективная логическая структура действия на протяжении некоторых кусков не показана вовсе. Даны лишь моментальные снимки настроений, беглые, несвязные картины, зыбко и неясно проплывающие перед мутными глазами героя: мы видим мир так, как его видит он.

Одна часть называется «Пошатнувшийся день». Ее содержание рассказать нельзя, это можно только увидеть.

Улицы с неустойчивыми домами проплывают мимо того, кто стоит неподвижно...

Лестницы подымаются и опускаются под ногами, которые, повидимому, не делают ни одного шага...

Бриллиантовое украшение вспыхивает на витрине...

Букет цветов раздваивается...

За букетом появляется лицо...

Рука хватает стакан...

Колонны огромного зала качаются, как пьяные...

Ослепляют автомобильные фары...

Револьвер лежит на полу...

В субъективном аспекте героя мы получаем только крупные планы данной секунды, а не общий план реального времени.

Импрессионизм в кино и заключается в показе только того, что производит впечатление на героя. Остального нам не показывают вообще.

Ракурс помогает иногда режиссеру избежать прямого изображения. Вещи появляются, например, только в зеркале или в виде своей тени.

Такие кадры «отражений» становятся банальностью, но иногда они вносят в грубость непосредственного созерцания атмосферу особого настроения.

То, например, как женщина бросается в воду, произвело бы в непосредственном изображении тривиальное впечатление, и трагичность события не дошла бы до зрителя. Даже вещи, страшные сами по себе, следует показывать особым способом для того, чтобы они усиливали впечатление страшного.

В американском фильме «В доках Нью-Йорка» мы видим воду и в ее отражении — лунный свет, облака и тени ночи.

Затем мы замечаем еще одну тень. Это тень женщины... Она бросается как будто снизу вверх, из глубины водного зеркала на его поверхность...

Всплеск воды...

Тень исчезает среди ночной темноты...

В таких отраженных показах атмосфера действия, уловленная аппаратом, становится поэзией.

Отраженный ракурс играет в картине «Конец Санкт-Петербурга» роль тонкой метафоры.

В начале фильма показан Петербург в зеркале Невы: дворцы и дома поставлены на голову в неправдоподобном колыхании.

В конце фильма они показаны снова: те же постройки, но не отраженные, а снятые прямо, с резкими, твердыми, уверенными контурами.

«Этот мир стоит на ногах!» — вот что подчеркивается разницей ракурса. И это уже не Петербург, это Ленинград!

Когда выражение лица позволяет догадываться о его невидимой причине, лицо становится «зеркалом души».

Ракурс порождает композицию сцены или картины, ее определенный характер. В ней может заключаться скрытый рисунок.. И этот тайный рисунок раскрывает (как в загадочной картинке), может внезапно обнаружить кадр, открыть в нем иной образ, придать ему характер метафоры.

В одном из советских фильмов, трактовавших положение дореволюционной белорусской деревни, появляется толпа восставших крестьян; вдали, на другом берегу реки, на фоне вечернего неба видны резкие силуэты остроконечных камышей и колючего кустарника. И вдруг зрителю начинает казаться, что на этом месте растут новые кусты, и эти кусты движутся; оказывается, что это — поднятые косы крестьянской толпы. Кадр становится метафорой: стихийные силы природы восстают, поддерживают в борьбе крестьян.

Такие зрительные метафоры действуют даже на того, кто их не осознает.

В американском фильме «Ангел улицы» девушку ведут к судье. На первом плане, у самого аппарата стоят спиной два полицейских, как огромные темные монументы. И вот, когда между ними в узенькой щели появляется маленькая фигурка девушки, каждому зрителю приговор кажется вынесенным уже в этом кадре задолго до того, как по ходу действия судья произносит хоть одно слово.

Не только сопротивление каких-то сходных объектов может создать на экране эффект фигурального сравнения. Определенные ракурсы тоже способны пробуждать ассоциации, вследствие чего кадр может действовать как метафора.

На большой одесской лестнице в фильме «Броненосец «Потемкин» лежат раненые и мертвые люди. Видны грубые, большие солдатские сапоги, наступающие на трупы, на тела раненых. Именно сапоги, а не люди...

В фильме Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» мы видим военный совет, генералов и дипломатов. В ракурсе видны только мундиры с множеством орденов и ни одной головы. Изобразительная метафора, которая имеет ясное и очевидное значение!

В фильме «Октябрь» показано падение первого снаряда из орудия «Авроры». Затем — осажденный Зимний дворец. Мы не видим защитников умирающего режима: аппарат берет огромную роскошную люстру; она начинает дрожать, сначала тихо, затем все сильнее. И мы понимаем, что происходит во дворце и вне его: сияющая хрустальная люстра, подвешенная высоко под куполом, является метафорой гибнущей пышности властителей России.

Сапоги и люстра — вполне реалистические кадры. Это крупные планы настоящей реальной данности; это не аллегории, выдуманные только для обозначения чего-то другого; это не символы, которые обретают широкий смысл, теряя при этом свое собственное значение. Эти крупные планы — только физиономия реальности, посредством ракурса получающие значение как бы символов.

Общий план какой-нибудь сцены приобретает благодаря ракурсу характер сравнения, метафоры или иного выразительного оборота кинематографической речи.

Множество маленьких парусных лодок в «Потемкине», идущих к броненосцу, везет продукты. Но в ракурсе кадра с одного края до другого видны только вздутые летящие паруса, сотни маленьких парусов — натянутые, изогнутые, напряженные. Та же линия, тот же ритм повторяется через весь

кадр. Весь кадр — это один жест экстаза. Сердца летят навстречу потемкинским матросам. Затем сразу опускаются все паруса; сюжетно это движение означает, что лодки причаливают к броненосцу. Смысл кадра, воспринимаемый подсознательно, — это жест приветствия, жест оказания почести.

Как нарастает, например, напряжение в сценах восстания на «Потемкине»? Борьба не становится ожесточеннее, она идет в одинаковом темпе, с одинаковой интенсивностью от первого до последнего кадра. Становятся ожесточеннее кадры, изображающие борьбу. Первые сцены сняты просто, в лоб, затем — во все усиливающимся сокращении. Кадры изрезаны лестницами и решетками. Кадры усиливаются благодаря ракурсу и становятся похожими на искаженные яростью человеческие лица.

Непривычные ракурсы возможны, пока они остаются в сфере человеческой действительности. Автоматический киноаппарат может производить съемки в такой перспективе, которая недоступна для невооруженного глаза. Можно заставить аппарат летать и опускаться в такие глубины, которые даже трудно себе представить; в результате получаются фотографии, на которых не запечатлены человеческие переживания. Это научные документы или просто оптические фантазии, хотя они и показывают действительность.

Но мир под микроскопом — действительность вне нашего сознания. Наши внутренние сопутствующие переживания, в которые вовлекает нас меняющееся направление взгляда, на этом кончаются. Кадр становится абстрактным, а искусство — мертвым.

Субъективное содержание ракурса должно быть убедительным. В съемке не должно быть больше настроения, нежели это вяжется с содержанием снимаемой сцены, в противном случае оно действует, как патетически преподнесенная банальность, как риторическая фраза.

Ракурс может подчеркнуть что-либо, но заменить он ничего не может. В противном случае это произведет такое впечатление, как будто кто-нибудь пытается с восторженно-лирическим пафосом декламировать сухую заметку репортера или фривольный анекдот.

Еще хуже, когда настроение искусственно исправляется в самом сюжетном мотиве, когда невидимое в сцене, снятой в простом ракурсе, насильственно вставляется, «всасывается» режиссером, когда то, что должен раскрыть аппарат, предварительно навязывается сюжетному мотиву. Это и есть

«китч», ибо киноаппарат перестает быть творцом, воспроизводя лишь то, что специально для него поставлено.

Неестественное впечатление получается и тогда, когда всем очевидно, что пришлось прибегать к помощи искусственных световых эффектов. Свет, в котором можно узнать рефлектор, действует как грим: это китч, которому мы не верим. Мы верим во всем ракурсу, но отнюдь не аранжировке.

Иногда становятся опасными слишком красивые, слишком живописные кадры. Даже тогда, когда они обязаны своим возникновением удачно выбранной точке, с которой происходила съемка. Излишне законченная, закругленная композиция придает кадрам статичную картинность и вырывает их из потока движения. Такие кадры сами себя обрамляют и разрывают фильм («Нибелунги» Фрица Ланга).

В высшей степени проблематично то положение, при котором необходимо сфотографировать художественное произведение, имеющее в качестве объекта определенное значение. Здесь уже не натура является для художника сырьем, а скульптура или марионетка, в физиономии которых другой художник уже вложил определенный смысл. В этом случае киноаппарат должен либо механически воспроизводить, либо изменить посредством ракурса физиономии персонажей, следовательно, и их смысловое выражение. Здесь искусством пользуются как натурой, как сырьем. Киноаппарат может дать лишь оптические вариации данного оптического выражения.

В этом-то и заключается секрет подлинности стиля. Много ли пользы в том, чтобы снимать подлинные вещи, где каждый стул, каждый кубок подлинные (в стиле рококо или древнеиндийском стиле).

Стиль кадра не то же самое, что стиль объекта съемки.

Самое типичное здание в стиле барокко может приобрести в съемке совершенно иной характер (и классической простоте ракурс может придать стиль барокко). Предмет, отображенный в кадре, может даже приобрести совершенно иной стиль, нежели тот, которым обладает объект в действительности.

На французском фарфоре XVIII века, который разрисовывался в Китае по французским образцам, изображены маркизы и пастушки, одетые строго по версальской моде, но очень похожие на китайских мандаринов.

Обратный пример мейснеровского фарфора тоже известен: древние китайские узоры приобрели немецкий характер бирмайера. Дело не в модели, а в том, как водить кистью.

Прекрасный японский фильм «Тени Йошивары» кажется стилистически неподдельным не потому, что неподдельны его декорации и костюмы, а потому, что каждая точка аппарата, каждый ракурс в его композиции и оттенке имеют линию, рисунок старинной японской резьбы по дереву.

Таким стилем, который состоит главным образом не в архитектуре, орнаменте и костюмах, а в характере изображения, обладает фильм «Зори Парижа». Режиссеру Рошалю, художнику Шпинелю и прежде всего оператору Косматову удалось создать кадры, действующие как картины французской живописи того времени (вспоминаются картины Курбэ или Манэ).

Но в данном случае это еще не означает вкуса или красоты в абстрактном декоративном смысле. В данном случае это не артистическая историко-искусствоведческая шалость, а адекватнейшее выражение содержания. Тот революционный дух, который в своей развитой и сознательной форме создал Парижскую коммуну, жил (пусть менее ясно) и в той художественной революции, которая освободилась от академических традиций (не случайно, что Курбэ сам боролся в рядах коммунаров). И если одно из ценнейших достоинств фильма заключается в подлинности горячей парижской атмосферы, то этим мы обязаны не только содержанию, но и форме кадров.

Кадр, в котором Домбровский на белом коне в лучах заходящего солнца приветствует победоносных коммунаров, достигает высокого пафоса не только в силу своего содержания, не только через содержание, проявляющееся в мизансцене режиссера, но (может быть еще сильнее) в содержании, выраженном в прекрасном оформлении кадра мастером Косматовым: фотография сознательно освободилась от всякого натурализма, она стилизована в приподнятом стиле той живописи, которая родилась из революционного духа своей эпохи.

Ракурс тоже является элементом, создающим стиль. Настоящий, неосознанный стиль нашего времени, исторический стиль современности впервые станет очевидным в кино. В других искусствах и в формах самой жизни он не осознается так быстро, так как каждый стиль только в исторической перспективе получает точно обрисованный характер. Но и в перспективе киноискусства тоже.

Киноискусство одновременно и репродуктивно и продуктивно; оно и рефлекс и творчество. Если дух времени отра-

жается в формах нашей жизни и наших искусств, то в кино отражается и, таким образом, осознается нами это отражение. Кино ведь не создает первичных форм; оно при помощи ракурса открывает, переживает и истолковывает наличные формы, находит их единый характер и закономерность. Фильм пятилетней давности кажется нам историческим и потому, что стиль времени в кино виден явственнее, чем в каком-либо ином документе истории.

Монтаж Самого выразительного ракурса недостаточно для того, чтобы придать отдельному изображению на экране всю его значимость. Последняя зависит от комбинации кадров или монтажа. Монтаж — это последний этап работы над фильмом — шлифовка, отточка, отделка.

Только в общей связи полностью раскрывается смысл и назначение красочного пятна в картине, отдельного звука в мелодии, отдельного слова в фразе. То же самое можно сказать об отдельном киноизображении, отдельном кадре, представляющем собою только отдельный момент целого, раскрывающегося в ряде последовательных кадров.

Отдельные кадры, взятые сами по себе, несут некую смысловую тенденцию, которая приобретает определенный смысл в момент соприкосновения с другими кадрами. Они, конечно, что-то значат еще до того, как определилось конкретное содержание этого значения. Улыбка есть улыбка, но она к чему-то относится, чем-то вызвана. Чем именно — решит немедленно ассоциирование ее с первым же показанным после этого объектом.

Это неудержимое ассоциативное и смысловое воздействие, возникающее благодаря связи соседних кадров, зависит еще и от того, что некий замысел в произведении с самого начала угадывается или воспринимается зрителем. Зритель часто предполагает наличие этого замысла даже в том случае, если монтаж отдельных кадров совершенно случаен и даже бессмысленен.

Вот маленькая история, которая может служить примером того, как в немом кино путем монтажа можно не только создавать смысл и содержание, но и изменять их. Только ножницами!

Одна скандинавская прокатная фирма хотела в свое время купить фильм «Броненосец «Потемкин». Цензура нашла его слишком революционным. «Потемкин» же был настолько знаменит и повсюду, где он шел, давал такие прекрасные

сборы, что скандинавские прокатчики не хотели упустить фильм. Его попробовали немного перемотировать, чтобы иметь возможность еще раз показать цензуре. В материале кадров ничего не изменили, даже не вставили новых надписей, только слегка перегруппировали кадры. И вот что получилось.

Как известно, фильм начинается сценами, рисующими жестокое обращение некоторых офицеров с матросами. Затем готовится расстрел недовольных. В последнюю минуту происходит возмущение. Мятеж на корабле. Бои в городе. В конце появляется флот, который дает революционному судну возможность свободно уйти. Таковы сцены и последовательность кадров в подлиннике.

После скандинавских ножниц революционный фильм выглядел иначе. Он начинался сразу с мятежа, то есть после сцены предотвращенной казни. Отсюда фильм шел без изменений до конца, то есть до прихода флота. Ни один из агитационных кадров не был вырезан. Что же тут сделано для цензуры? Только то, что фильм кончался не появлением флота, а сценами отрезанного начала.

Итак, после мятежа, после появления царского флота, вытянувшись в струнку, стоят дрожащие матросы. Только теперь связывают недовольных и ставят их под винтовки. Только теперь отдается приказ: «Огонь!» Мятеж, стало быть, подавлен, мятежники наказаны, порядок снова восстановлен. Этот фильм скандинавская цензура могла пропустить без всяких опасений.

В звуковом кино такие операции над фильмами, разумеется, невозможны. Произносимые слова по своему логическому содержанию определяют свой необходимый порядок, свое место в последовательности событий.

То свойство фильма, что он протекает только в настоящем времени, превращает вопрос о временной перспективе в особо важную проблему монтажа в немом кино. Однако вопрос о временной перспективе не менее важен и для звукового кино, поскольку и в нем действие развивается только в настоящем времени. В кинофильме можно «пропустить» время лишь при условии, если сцена будет прервана промежуточной картиной. Но сколько именно времени протекло за такой промежуток—этого продолжительность промежуточной картины показать не может.

Время в произведении искусства — не та реальная длительность времени, которую можно измерить при помощи часов. Время «внутри» произведения—иллюзия, такая же иллю-

зия, какой является, например, пространственная перспектива в картине. Как делается эта иллюзия?

Ритм сцены, пространство, в котором она разыгрывается, даже ее освещение, решают вопрос — покажется ли нам, что прошла минута или многие часы. Здесь раскрывается своеобразное взаимоотношение между чувством пространства и чувством времени, которые стоило бы подвергнуть подробнейшему психологическому анализу.

Особенно наглядным примером этого может служить следующее явление: чем дальше отстоит место действия промежуточной сцены от места основной сцены действия, тем длительнее может казаться нам промежуток времени между ними.

Если сцену, происходящую в комнате, мы прерываем сценой в передней, то как бы долго эта последняя сцена ни продолжалась, она не обозначит большего промежутка времени, чем то реальное время, в течение которого она в действительности продолжается.

Но если промежуточная сцена перенесет нас в другой город или даже в другую страну, то как бы она ни была коротка, она пробудит иллюзию столь большого промежутка времени, что после нее мы уже не будем в состоянии перенестись обратно к предыдущей сцене.

Техника промежуточных кадров, без которой нельзя обойтись, и обязательная зрительная непрерывность кажутся иногда неразрешимым противоречием и делают монтаж сцен одной из наиболее щекотливых задач режиссера. Он должен знать, как поступить, чтобы построение кадра перекликалось с другим, ближайшим к нему кадром. Подобно тому, как один и тот же цвет в живописи производит различный эффект в зависимости от соседнего цвета, так и настроение каждой сцены находится в зависимости от предшествующей. Таким образом, промежуточный кадр может отступать от основного действия, но вместе с тем он должен быть внутренне с ним связан.

Нужно отметить, что даже в чисто повествовательном монтаже существуют два типа склейки: просто приводящая в порядок (следовательно, чисто логическая) и творческая, которая является уже художественным или поэтическим монтажом. Следует, однако, помнить, что и чисто логический, повествовательный монтаж все же представляет собой высокое искусство, потому что понятность и ясность — первое условие киноискусства.

Если все, что мы должны узнать, показано в кадрах, то монтаж не прибавляет от себя ничего нового. Он только приводит в порядок отдельные готовые части, чтобы сделать понятным развитие сюжета в целом. Глубокая ассоциативная сила монтажа здесь не используется.

Монтаж становится творческим, когда мы посредством него узнаем что-либо новое, не показанное в кадрах.

Простой пример: мы видим выходящего из комнаты человека. Затем мы видим комнату в беспорядке, со следами борьбы. Затем, быть может, спинку стула, с которой капает кровь. Мы не видели ни борьбы, ни жертвы, но мы в курсе дела, мы догадались. Это особая монтажная техника, необычайно развившаяся за последнее время. Мы научились связывать друг с другом и комбинировать мельчайшие знаки. Мы научились давать ассоциативному мышлению определенное направление.

Монтаж может не только будить ассоциацию, но и изображать ассоциации, то есть показывать ряд картин, который возникает у героя, показывать цепь представлений, которая переводит героя от одной мысли к другой. На экране появляется монтаж внутренних состояний сознания и подсознания.

Уже и раньше на экране показывали воспоминания. В большинстве случаев это была наивная и банальная форма — задним числом сообщать предшествующие события. Воспоминания персонажа в таких случаях — только предлог для показа прошлого, который нужен автору. Поэтому воспоминания никогда не имели характера подлинного психологического процесса.

Но в позднейших фильмах стали показывать воспоминания в их психологической ассоциативной форме. Эрмлер показывает клинически точный ассоциативный процесс, путем которого его человек, потерявший память («Обломок империи»), вновь возвращается к сознанию окружающего.

Этот внутренний процесс никогда не может быть так наглядно представлен словами (будь это слова врача или слова художника), как это можно сделать монтажом кадров. Монтажный ритм может передать подлинный темп ассоциативного процесса (чтение описания длится гораздо дольше, чем восприятие изображения).

В упомянутых выше фильмах ассоциация является материалом изображения: мы видим, как человек ассоциирует. Но монтаж может заставить зрителя ассоциировать в опре-

деленном направлении, и не только для того, чтобы угадать происходящее или воспроизводить пропущенные сюжетные моменты. Монтаж может нам внушить и ассоциации чувств, значений, мыслей, которые делаются для нас наглядными, не будучи сами показаны.

Есть фильм Гриффита, в котором хорошая репутация женщины гибнет вследствие кампании, поднятой против нее в прессе. Огромный технический аппарат мировой газеты появляется со своими машинами подобно танку, идущему в атаку. Ротационные машины мечут листы: у нас возникает ассоциация со снарядами, потому что между кадрами машин вмонтировано полное страха лицо женщины. Техническое производство (само по себе нейтральное) вследствие ассоциативного монтажа приобрело физиономию: по бегущей ленте скользят лавины газетных кип, они обрушиваются на женщину, которая в промежуточных кадрах показана беззащитно лежащей на полу. Напрашивается сравнение с лавиной, которая вот-вот уничтожит человека. Монтаж создает метафору.

Когда «Броненосец «Потемкин» выходит в последний бой, мы видим, как работают машины. Мы попеременно смотрим на лица матросов и на машины, которые приобрели индивидуальные физиономии в силу подчеркнутого соседства. Это соседство делает возможным сравнение и сопоставление. «Товарищ машина» борется вместе с матросами. Темп маховика становится жестом возбуждения, потому что жесты матросов, перебивающие кадры с машинами, превратили жест машины в иносказание.

Даже отдельный кадр, как уже было доказано, может посредством ракурса получить второе значение. Такой ракурс относится к смысловому эффекту, достигаемому сопоставлением двух смежных кадров, как метафора к сравнению. Не существует мертвого предмета, в котором при таком ассоциативном монтаже нельзя было бы открыть живой физиономии.

Неопределимое, подсознательное может тоже ассоциироваться посредством монтажного внушения. Иногда достаточно показать пейзаж, и он даст нам впечатление лица, впечатление характера.

Весенние воды, вмонтированные перебивками в марширующую демонстрацию («Мать» Пудовкина), искрятся и пенятся. Новая жизненная надежда светится в волнах, она светится и в глазах людей.

Много лет назад Лупу Пик первый отважился на этот прием в фильме («Ночь под новый год»), вмонтировав кадры бушующего моря в драматические сцены без всякой рациональной сюжетной связи. Эти кадры должны были действовать только как ритмическое сопоставление.

В фильме Джозеф Мей «Возвращение на родину» двое военнопленных рассказывают друг другу о своей тоске по родине. Полосы тумана тянутся над темной степью.

В фильме Эйзенштейна «Старое и новое» происходит раздел хозяйства. Распиливается изба. Пила ходит по дереву взад и вперед. Женщина отупело и сумрачно смотрит на пилу. Крупно дана пила, она движется туда и обратно. Крупно дана женщина. В коротком монтаже кажется, что она попадет под пилу. Разве это не похоже на то, что пила как бы пилит ее сердце? Вот это «как бы» и внушается монтажом.

Ассоциативная ткань монтажа пробуждает в нас не только настроения и эмоциональные оттенки, вызывают не только намекающие сравнения. Она провоцирует мысли, она формулирует выводы, логические суждения и оценки.

В фильме Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» мы видим перемежающиеся кадры войны: биржа — поле битвы, курс повышается — солдаты падают и т. д. Мысль выражена наглядно. Эта смежность служит познавательным целям. Не иррациональное настроение, а вполне конкретное познание, которое вследствие своей наглядности действует эмоционально, агитационно.

При этом монтаже в фильм попадают совершенно реальные картины действия в их последовательной, возможной и реальной связи. Но бывали случаи, когда режиссеры пытались при помощи ассоциативного монтажа будить определенные мысли; монтаж при этом не изображал реально происходящего действия.

Такой интеллектуальный монтаж так же нехудожественен и пуст, как уже проанализированный, символический ракурс. Кадры или соединения кадров, которые имеют только «второй смысл», но непосредственно сами никакого значения не имеют, не являются искусством. Это загадочные картинки для разгадывания каких-то мыслей.

Когда у Эйзенштейна в фильме «Октябрь» срывают статую с цоколя, то это означает падение царизма. Разбитые части снова составляются, что означает реставрацию власти буржуазии и дворянства. Это знаки, имеющие определенный смысл, как, например, крест или знак параграфа.

Но кадры не должны означать мысли, они должны их выражать. Они должны пробуждать в нас мысли, быть их образным выводом, а не заранее сформулированными символами и идеограммами. Иначе монтаж перестает быть творческим, становится нанизыванием изобразительных загадок.

Не кадры кинематографического материала становятся символами, а готовые символические кадры привносятся как бы извне. А нам преподносят трактаты о иероглифах!.. Этот прием возвращает нас назад, к старейшей, примитивнейшей форме изобразительного письма. В таком случае ведь наш алфавит гораздо практичнее!

Монтаж дает повествованию дыхание. Вот идет широкий и спокойный монолог с длинными, доигранными сценическими кадрами, или все пробегает в коротком быстром монтаже. Возбуждение драматического содержания передается зрителю путем оптически фиксированного движения. Ритм кадров действует, как жест докладчика, как жестикуляция говорящего (то есть показывающего).

Это делалось всегда. Интересным является то, что оказалось возможным довести темп короткого монтажа до монтажного вихря в прежних советских фильмах. Условием для этого является возможность улавливать эти коротенькие кадрики, проносящиеся перед глазами в долю секунды. Лет пятнадцать—двадцать назад мы просто не могли бы охватить глазами такой бешеный, короткий монтаж: он проплыл бы перед нами расплывчатой серой полосой. Следовательно, мы научились и быстрее видеть.

Такой ритм легко может стать банальным приемом, каким и стал короткий монтаж: внешний оптический ритм очень часто заменял отсутствие внутреннего драматического ритма.

Силу ритма и быстроту темпа не следует смешивать.

В фильме Гриффита можно было наблюдать особую технику ведения действия перед катастрофой. Темп действия и темп кадров расходятся. Действие замедляется до неподвижности, но темп кадров, напротив, становится все более возбужденным и торопливым. Кадры проходят все быстрее и делаются все короче, поднимая этим ритмом настроение до крайней возбужденности. Но действие не подвигается вперед, состояние последнего мгновения, захватывающее дух, часто растягивается на целый акт. Топор уже поднят, зажигательный шнур уже горит, но мимо все еще пронесится целая буря кадров, представляющих (подобно секундной стрелке часов) молниеносное движение при том же течении времени. Грифф-

фит растягивает последние секунды катастрофы, как картину большого сражения.

Большая или меньшая продолжительность сцен не есть только обстоятельство ритмического характера, но определяет и смысл сцены. Сцена часто делается короче по метражу, но продолжительнее по настроению, ибо внутренний темп кадров совершенно независим от времени, необходимого для их прохождения. Бывают сцены, в которых (путем длительного изображения) развитие мелких моментов — секунд — действует как драматический темп. Но когда эти подвижные детали отсекаются прочь, остается общая картина, которая требует, правда, меньше времени, но зато неспособна заполнить живым интересом и этот более короткий промежуток.

В качестве не совсем точного сравнения можно было бы привести следующий пример. Если я с близкого расстояния снимаю муравьиную кучу с подробными кадрами ее возбужденно-подвижной жизни, то в этих кадрах будет темп. Но если я укорочу картину, вырезав крупные планы суетливой беготни, и на меня, подобно геометрической фигуре, устанется на общем плане муравейник, то это внешнее сокращение даст фильму внутренние длинноты.

На экране всякое действие имеет сходство с такой муравьиной кучей. Чем ближе, чем детальнее проходит перед нами действие, тем больше жизни, тем больше темпа вливается в него. Наоборот, короткая отметка фактов лишает фильм вообще всякой жизненности. В такой, пролетающей мимо нас картине мы лишь принимаем событие к сведению, но, собственно говоря, не видим его.

Краткое резюме из романа всегда скучнее самого романа.

Бывают фильмы, в которых интересные ситуации следуют одна за другой, и тем не менее эти фильмы не захватывают нашего внимания, потому что, как только мы доходим до интересной ситуации, неправильный темп тотчас же влечет нас дальше. Продолжительная дуэль дает большее напряжение, чем молниеносный удар кинжалом.

В кинематографической сцене только подвижность атомов может создать темп. Это происходит потому, что слово может передать нам все действие, но видеть мы можем только данный момент.

Аста Нильсен в роли дочери губернатора (фильм «Свадьба у виселицы») освобождает своего возлюбленного из тюремного подземелья и ведет его по бесконечным коридорам. Если бы этот переход по коридору был в десять метров дли-

ною, то он представил бы собою ничего не значащий пассаж и был бы, собственно говоря, излишним. Но их пути нет конца, открываются все новые и новые коридоры. И когда мы чувствуем, как бежит, подобно крови из открытой раны, краткое время спасительного срока, то каждый новый коридор открывается как жуткая перспектива мрачной судьбы. Уже погибшие, но еще свободные, бегут они с отчаянной надеждой от скачущей за ними смерти. Чем дольше это продолжается, тем сильнее напрягаются нервы.

Звуковое кино принесло с собой новые законы ритма. Язык имеет реальный ритм, который никакая техника не может ни замедлить, ни ускорить, не изменив при этом смысла и драматургической роли речи. Но и в звуковом кино немые сцены играют большую роль и сохраняют при этом свой особый ритм.

Монтажный ритм может получить свою собственную независимую, как бы музыкальную ценность, которая к содержанию имеет отдаленное, нерациональное отношение. Кадры ландшафта, кадры зданий или предметов, не имеющие никакого драматического содержания, могут посредством монтажа дать оптический ритм, не менее выразительный, чем музыка. Но в идеологическом и художественном отношении было бы ошибкой предполагать, что этот ритм может иметь большую функцию, чем скромный аккомпанемент в музыке.

Ошибкой авангардистов и футуристов было предположение, что такой ритм может стать самостоятельным, особым художественным средством выражения. Из этих экспериментов возникла абстракция, о которой я уже говорил применительно к символическим ракурсам и монтажу.

Кадры сами по себе теряют свое первичное значение, когда становятся материалом для ритма.

Что общего имеет ритм в его рафинированных переходах и формах в фильме «Город» Вальтера Рутмана с трамваями, показанными в нем? Что общего имеют картины улиц Монмартра в фильме Кавальканти «Один день» с *legato-staccato* его монтажа? Эти мотивы являются для ритма только передатчиками света, тени, формы, движения. Это уже не предметы. Оптическая музыка монтажа протекает в собственной сфере рядом с логикой содержания.

Кадр производит впечатление длинного или короткого не только в зависимости от ритма, но и от того, что он изображает. При монтаже часто принимается во внимание не только содержание, но и форма кадров. Формы направления и

движения даются обычно в соотношении друг с другом. Одним из монтажных приемов является соотношение компонентов по признаку сходства или контраста формы. Отвесные узкие башни и фабричные трубы попеременно монтируются с широкими громоздкими изображениями.

Иногда этим приемом подчеркивается еще большее сходство формы: круглое монтируется с круглым, волнообразная линия с волнообразной линией. Содержание не всегда соответствует подобным комбинациям. Формалисты абсолютного кино вообще не интересовались содержанием. и даже с Эйзенштейном в фильме «Старое и новое» случилось то, что он четыре раза подряд смонтировал кузнечика с косилкой только потому, что у них «та же линия». В такой системе монтажа ищут только орнаментальный смысл и ничего больше. Монтаж показывает изображаемый мир так же, как подвижной орнамент.

В качестве господствующего или даже только существенного принципа такой монтаж ведет к пустой игре подвижными орнаментами; такой игрой не стоит обременять киноискусство. Это еще не значит, что художественно чуткому режиссеру безразлично, как будут формально действовать рядом стоящие кадры.

Фильм прежде всего должен быть в зрительном отношении таким, чтобы его нетрудно было смотреть, он должен и формально быть возбуждающим, легким, захватывающим.

Подвижной орнамент, который в скрытом виде присутствует в каждом хорошо смонтированном фильме, не должен соответствовать эмоциональному движению действия.

Своеобразие ритмических образов монтажа заключается в том, что элементы различнейших сфер могут быть контрапунктически соотнесены друг с другом. В музыке соотносится только мелодия с мелодией, в архитектуре — только форма с формой.

В кинематографическом монтаже могут быть соотнесены темпы и формы движения и направления и, главным образом, сюжетные акценты, которые, оттеняя друг друга, komponуются в единый движущийся образ.

Это ритмическое образование, переживаемое оптически и в конечном итоге служащее для того, чтобы изображать людей и их судьбы.

Если аппарат длительное время сопутствует какому-нибудь герою, то из проходящих перед нами кадров возникает субъективный монтаж впечатлений данного героя. Режиссер

как бы предоставляет герою рассказывать историю от первого лица.

Действительное, реальное окружение становится монтажом из-за того, что кто-то проходит мимо этого окружения. Не кадры проходят перед зрителем, как обычно, а зритель проходит перед кадрами. Человек бредет по незнакомой местности или крадется по чужим комнатам; аппарат все время с ним. Его путь переживается в монтаже, и сама походка, являющаяся характернейшим выразителем движений, все время близко видна в кадре.

Походка человека, которую нельзя показать на театре из-за ограниченности пространства, может в кино производить большое лирическое впечатление.

Проход героя в заключительной сцене может своим ритмом подготовить напряженное ожидание, дать как бы эмоциональный трамплин. Походка героя после сцены может дать конечный эффект, итог душевных движений значительно ярче, чем в самой сцене, где картины внешних событий часто заслоняют внутреннюю жизнь. Такие сцены полны жестов, имеющих не только внутренний смысл, но и внешнюю цель. Они дают меньше возможностей для выражения эмоции, чем одинокая походка человека.

Немое кино, выражавшее чувства и настроения только посредством мимики и жестом, часто использовало походку в качестве «монолога» героя. Конрад Вейдт был большим специалистом и мастером ходьбы: целые сцены были построены на этом.

Лилиан Гиш в одном фильме играет бедную девочку. Она долго и напрасно ходит в поисках работы. Зритель долго провожает ее вдоль улиц. Каждый шаг ее выразителен.

Чаплин в заключительном кадре «Цирка» уходит один в даль — уходит в мир, в большой мир, который, несмотря ни на что, открыт, в котором, несмотря ни на что, светит солнце, в котором, несмотря ни на что, есть дали и они прекрасны, потому что еще неизвестны.

Герой «Веселых ребят» входит в мир этого веселого фильма уверенным шагом, дающим ритм здоровья, радости, жажды жизни, ритм музыки, на которой построена вся комедия.

Внешние движения становятся в кино выражением внутренних движений. Ходить, бегать, скакать на лошади, лететь — все это становится эмоциональным жестом, не коротким и внезапным, но жестом, который не теряется сопут-

ствующим киноаппаратом из виду и который может длиться, расти и усиливаться.

В одном американском фильме сын отыскивает свою несчастную потерянную мать в богадельне и берет ее домой. Уже были объятия и поцелуи, уже были пролиты слезы счастья. Как же поступить режиссеру, если он не хочет, чтобы поднятое настроение ослабло до заключительной сцены, которая разыгрывается в другом месте?

У него сын сажает мать в экипаж и мчится с нею бешеным галопом до того места, где должна происходить следующая сцена. Неистовая скачка обращается в символ неудержимо страстного желания. Все быстрее и быстрее! Растущий темп становится выражением растущего нетерпения. Дома, деревья, люди мелькают мимо бешено несущегося экипажа. В чрезмерном опьянении счастьем тонет весь мир. И когда мать и сын, наконец, приезжают, то в их появлении заключается такая горячая интенсивность, как будто в комнату влетел снаряд.

В «Партийном билете» Пырьева героиня рассказывает подруге о своей любви.

Разговор происходит на фабрике, где обе девушки работают. Пырьев ставит их на едущий электрокар; быстрая езда подчеркивает возбужденную радость девушки и дает всей сцене особый оттенок.

Но движением в кино сильно злоупотребляют. Многие режиссеры (особенно тот же Пырьев) имеют предубеждение против «стоячих сцен», они кажутся им некинематографичными, они полагают, что движение относится к существу киноискусства.

Но к существу искусства не относится ничего, что не является выражением и средством образного построения. Если движение не является ритмическим отражением внутреннего движения, то оно будет пустым формализмом, так же, как неоправданный ракурс или монтажные выверты.

Даже при сюжетно обоснованных и необходимых движениях не надо забывать о чувстве меры.

В фильме Пырьева «Конвейер смерти» безработные бегут куда-то, где есть надежда получить работу. Это превращается в трагическое, очень выразительное состязание за жизнь. Но все-таки, когда они бегут еще, и еще, и еще, их бег приобретает чисто спортивный интерес: кто прибежит первым.

Смысл своего бега они по дороге утерали.

Этим объясняется захватывающий интерес кадров преследования, относящийся к числу своеобразнейших и самых безошибочных эффектов фильма. Ни одно искусство не может так представить опасность, как кино; при всяком другом изображении преследование либо еще не начиналось, либо оно уже перед нами. Опасность, имеющаяся в виду, еще не грозящая непосредственно, но уже существующая, — специфический мотив кино. В сценах преследования кино обладает способностью дробить минуты тревоги и надежды в доступные зрению драматические секунды, растягивать их, заставляя нас думать: «Вот сейчас, сейчас!» или: «Все еще нет!» и таким образом изображать опасность, бесшумно проносющуюся во времени.

Так как в кино дело идет исключительно о видимом, то есть о физическом действии человека, то ясно, что спортивные и акробатические достижения получают здесь значение безмерно яркого выражения физической жизни.

В этом, однако, кроется известная опасность, так как фильм имеет целью не только показывать нам вещи, на которые стоит смотреть, но и представлять историю судьбы человеческой.

Когда преследуемый прыгает через ров, нас волнует и интересует все еще самое преследование. Но когда этот прыжок является особым спортивным рекордом, то нас интересует уже прыжок, независимо от фильма и его значения в нем. Центр тяжести интереса перемещается, и фильм кажется нам случайным поводом к сенсации.

Физические достижения героя в фильме не должны принимать чисто спортивный характер, даже если он проделывает сложнейшие трюки. Спорт означает движение как самоцель, и не может быть использован как выразительное движение. Здесь едва заметная черта, которую режиссер должен чувствовать: боксирующий никогда не должен обращаться в боксера, бегущий — в бегуна. Тут вкладывается привкус чего-то профессионального, который будит в нас недоверие к естественности происходящего на экране и лишает действие непосредственной жизненности.

Киноаппарат поворачивается или странствует, заставляя проплывать перед нами изображение объектов.

Этот монтаж делается не на целлулоидной ленте; он уже монтажно снимается или специально ставится в самом объекте съемки. Выбор и ритм панорамы вносят в монтаж творческие элементы.

Место действия, взятое панорамой, приобретает предельную пространственную реальность. В склеенной сцене — тут голова, там ноги, тут стол, там дверь — мы только из самого содержания заключаем, что эти детали находятся в одном месте, или мы знаем это просто потому, что нам заранее был показан общий план. Мы помним об этом, но мы непосредственно всего места действия не видим. Панорама же, напротив, не выпускает нас из данного пространства: место действия все время остается в кадре. Наш взгляд измеряет расстояние между ними и временем, необходимым киноаппарату для того, чтобы перейти с одного предмета на другой. Когда мы на крупном плане вплотную подходим к предмету, мы приносим наше знание о его положении в данном пространстве. Подвижной киноаппарат с его возможностями снимать панорамой и с движения впервые позволил нам по-настоящему ощутить пространство, превратившееся не в перспективу (как на картине, которую мы рассматриваем извне), а в пространство, в котором мы при помощи аппарата двигаемся сами, чье расстояние мы сами обходим.

В фильме «Орлеанская дева» место, в котором заседает инквизиционный трибунал, ни разу не появляется в кадре на общем плане. Мы его не видим. Мы видим только двухмерную, хотя бы и перспективную картину. Но аппарат проезжает мимо голов. Мы с ним обходим пространство, но ощущаем его.

Режиссер японской картины «Тени Йошивары» перебрасывает аппарат, как беглый взгляд, с одного предмета на другой; но он не перескакивает через промежутки между предметами, он сохраняет непрерывность пространства. Мы все время ощущаем его и не только как хранилище, как место для вещей, но и как пространство, не зависимое от отдельных объектов, расположенных в нем.

В фильме Джозе Мей «Асфальт» показано помещение полицейского вахмистра. Мы глазами киноаппарата переходим с предмета на предмет: взгляд на комод, на клетку с птичкой, на стол, затем на часы. И только в конце — на человека, как бы сожителя вещей этого помещения.

Каждый предмет, заснятый с близкой точки, демонстрирует свой особый интимный характер. Несмотря на резко подчеркнутую индивидуальность каждой вещи, мы, следя за аппаратом, нащупываем расстояние между предметами, так отчетливо ощущаем тесноту их существования в мешанской комнате, как не могли бы почувствовать ни на общем

плане, ни в монтаже. Конечно, если комната не имеет особого сюжетного значения, показывать ее таким образом нельзя, это будет скучно и утомительно.

На крупном плане мы видим внезапную перемену выражения лица: улыбку или испуг. Человек что-то увидел, мы еще не знаем — что. Аппарат медленной панорамой следует за его взглядом, совсем медленно ощупывая промежуточное пространство, пока не появится в кадре причина, вызвавшая эту перемену. Или, наоборот: в сцене диалога аппарат движется туда и обратно, от крупного плана одного действующего лица к крупному плану другого. Одно из действующих лиц что-то делает. Как реагирует другое, мы узнаем не сразу; аппарат медленно направляется к нему, предоставляя нам самим сначала догадываться.

В этом случае естественное время может быть растянуто. Эта растянутость не выглядит неестественной, потому что не воспринимается как «экипаж действия», а скорее как некое замедление самого рассказчика.

Классический пример — Чаплин в роли солдата мировой войны. Он стоит вместе с другими в окопе и ждет приказа наступать. Дрожа от страха, он неловко пытается создать видимость спокойной, обдуманной осанки. В волнении он разбивает карманное зеркальце, и от него отодвигаются его суеверные товарищи: на нем как бы печать беды. В узких окопах они не могут достаточно далеко отодвинуться от него, всего на два-три шага. Но аппарат такой медленной панорамой берет это расстояние, что превращает его в бесконечность. Робким полудвижением Чаплин тянется к своим товарищам, но кажется, что они очень далеко, потому что это движение длится долго — пока аппарат, следуя за взглядом Чаплина, переходит на его товарищей. Чаплин ощущает в этом расстоянии такую даль... «Неужели человек так одинок на этом свете?» — говорит его медленный взгляд.

Мы уже видели громадные пустыни в кадре, мы видели сфотографированную бесконечность. Но в маленьком пространстве еще никто не стоял в таком одиночестве. Эти три шага пустоты вокруг Чаплина становятся огромной пустыней.

**Выразительная
техника
киноаппарата**

Киноаппарат может посредством своей специфической техники добиться таких оптических эффектов, которые уже не являются простым изображением объективной

действительности, но выражением субъективного отношения художника к своему предмету.

Это техника оптики и диафрагмы; она играет в киноискусстве как средство художественного выражения очень большую роль.

Благодаря специфической технике киноаппарата возникает и монтаж без склейки, ряд кадров без резкого разграничения. Например, диафрагма медленно уводит кадр в затемнение или мягко переключает один кадр в другой. Движение сменяющихся кадров, будучи видом выразительного движения (как бы дикцией рассказа), приобретает здесь иную, особую форму, особый выразительный жест.

Затемнение подобно снижению голоса рассказчика, когда человек выпал из ритма, задумался и вспоминает. Затемнение заставляет смолкнуть, задержать дыхание, как многоточие после фразы.

Затемнение — это тоже знак того, что еще не все сказано, что тут следует кое-что додумать. В связи с этим кадр приобретает более глубокое значение, которое раньше ему не было присуще.

Прекрасный пример такого затемнения дает кадр в «Чапаеве» — отъезд Фурманова.

Прямое, длинное шоссе, уходящее к горизонту. Автомобиль Фурманова долго удаляется в кадр, он становится все меньше и меньше, и расстояние, видимое в кадре, все растет и растет. Затем кадр переходит в затемнение, которое, по существу, является как бы чисто оптическим продолжением сюжетно начатого затемнения в самой мизансцене. И оттого, что удаление Фурманова так органически, еле уловимо перерастает в затемнение, оно приобретает особый акцент. Печаль, которая возникает в зрителе из-за этого медленного, неудержимого исчезновения любимого человека, переходит в обостренное предчувствие: мы чувствуем перелом в судьбе Чапаева, мы чувствуем, что Чапаева покидает не только его комиссар, но и его счастливая звезда. Кадр благодаря чисто оптическому эффекту, получает такую глубину настроения, какую можно найти только в творениях величайших писателей.

Диафрагма способствует тому, чтобы вызвать в зрителе какие-то попутные мысли. Это действие диафрагмы знакомо давно, нас интересует объяснение этого действия. При затемнении становится видна работа киноаппарата. Это уже не наивно объективный показ предмета.

С помощью киноаппарата можно снять и то, что (казалось бы) находится вне оптических возможностей, потому

что оно лишено чувственно-наглядной, объемной формы, предметной видимости.

Не может быть снято то, что находится вне сферы непосредственно зримого наблюдения, например, мысль как процесс, самый факт образования понятия. Если в фильме всплывают воспоминания или видения, то их обычно дают из затемнения в затемнение. Это частый случай того, как кадр кажется снимком не увиденного, а подуманного.

Затемнение может указать также на время. Если корабль медленно исчезает на горизонте, то это событие имеет свою продолжительность. Если же этот кадр, кроме того, медленно уходит в затемнение, то к этому примышляется иное, гораздо большее и неопределенное время. В кадре видны теперь два движения: движение сюжета и движение кадра. Реальная длительность движения корабля и кинематографическое время затемнения могут не совпадать и иметь разное значение.

В других случаях, когда время показано промежуточными кадрами, неподвижный промежуточный кадр может передать больше времени, чем кадр с движением. Если после подвижной драматической сцены дана другая сцена, похожая на предыдущую, но с другими персонажами, и вслед за ней опять появляются персонажи первой сцены, то покажется неправдоподобным, что за это время прошли годы. Если же промежуточный кадр показывает неподвижный предмет (скалу, дерево, здание или какую-нибудь вещь) без видимой подвижной жизни, то создается впечатление, что прошло очень много времени.

Каждое движение имеет свою собственную реальную длительность во времени и поэтому может передать только эту продолжительность. Но неподвижный предмет не обладает протяжением во времени и потому может выразить любое время. Так как мы не видим движения, по которому можно было бы измерять время, то у нас нет и масштаба для проверки. То, что вообще не длится, может длиться бесконечно.

Дано одно и то же лицо — сначала молодым, затем сразу старым. Если оба эти кадра склеены рядом, это дает нелогичный скачок. Если они медленно, наплывом переходят друг в друга, это указывает на истекшее время (вернее, мы додумываем это время). Простая последовательность благодаря наплыву стала выражать временное соотношение. Так как диафрагма в данном случае вносит в кадр нечто нереаль-

ное, непредметное, она становится как бы знаком чисто субъективного акцента, выражением чего-то внутреннего, интеллектуального.

Одно из самых поэтических изображений времени мы находим в фильме Джозе Мей «Возвращение на родину». Герой бежит из плена. Затем мы видим его прибывающим в свой родной город. В промежутке мы видим его странствование. Но видим мы не его, а только ноги на крупном плане. Эти ноги идут и идут безостановочно. Добротные солдатские сапоги наплывом переходят в рваные, запыленные, которые затем переходят в плохие дырявые шлепанцы. Шлепанцы переходят наплывом в жалкие портянки. Наконец, остаются босые, запыленные, израненные ноги, которые все еще шагают и шагают. Реальная протяженность времени этого странствования длится, быть может, три минуты. Но мы представляем себе месяцы и годы.

Но только крупный план делает возможным такие быстрые наплывы. Если бы был виден весь человек с пейзажным фоном, то чрезмерная пространственная реальность отяжелила бы иллюзорность этого превращения. Если бы эти ноги брели по видимому, действительному пространству, если бы горы, реки, леса должны были перемениться пять раз подряд, то это производило бы впечатление трюка. Но местности, которых мы не видим за крупным планом ног, бесчисленны; время, которое мы не можем измерять по пройденному пространству, безмерно. Крупный план не только изолирует; кажется, что он вообще выделяет предмет из пространства.

Кадр, который уже не связан пространством, не связан и временем. В этом измерении крупного плана изображение становится понятием и может меняться подобно мысли. На общем плане вещи срастаются с общей предметной реальностью их окружения, имеющего свои законы. Если перемены или превращения происходят на общем плане, это производит впечатление сказки или сна. Однако, с другой стороны, при превращении предмета на крупном плане, находящемся в определенном пространстве, мы не ощущаем противоречия законам пространства. Странствование ног вне всякого окружения не может быть измерено ни метром, ни шагомером; они движутся в ином, в особом измерении.

Эта техника наплыва может иногда сделать ненужными промежуточные кадры, перебивки. Вовсе нет необходимости вставлять сцену из другого, параллельного действия, если герой должен переменить место действия, как это всегда де-

лалось прежде. Когда место действия медленным наплывом переходит в другое, мы не ощущаем никакого скачка. При склейке возник бы вопрос: каким образом человек попал внезапно в другое место? При наплыве же мы не следим пассивно за течением данного события, а представляем его себе так же свободно, как свободно думаем. Вследствие этого мы можем (когда это необходимо) избежать беспокойного, вертлявого снования кадров туда и обратно и в мягком повествовании следовать за судьбой наших героев.

Но связь между превращающимися местами действия будет всегда человек или предмет, и здесь и там остающийся неизменным. Он должен казаться большим и значительным для того, чтобы окружающее могло как бы испариться и превратиться в другое место. Резкость съемки первого плана с самого начала заранее выделяет нужный образ из того пространства, которое вскоре совсем исчезнет у нас на глазах. Остается часть (на крупном плане), как остров, пока окружающее не потонет и на его место не всплывет другое.

В фильме «Наркоз» герой отправляется в длительное путешествие. Передняя его квартиры с багажом; диафрагма смыкается вокруг чемодана. Чемодан крупным планом наплывом переходит в тот же чемодан, качающийся в сетке; диафрагма размыкается: это багажная сетка железнодорожного вагона.

Или: героиня, одинокая и потерянная, стоит на улице перед закрытыми воротами. Диафрагма смыкается вокруг ее рук. На крупном плане — руки мнут белый носовой платок. Носовой платок наплывом переходит в белую розу, схожую с ним по форме. Еще две-три розы наплывом сменяют друг друга (движение рук остается прежним; руки поправляют и связывают букет). Диафрагма открывается и показывает новое место действия: девушка работает в цветочном магазине.

Но этим приемом надо пользоваться чрезвычайно экономно, так как он очень легко может перейти в формалистическую забаву.

Последняя оставшаяся в кадре деталь исчезнувшего окружающего пространства наплывом переходит в первую деталь следующей пространственной структуры. Это вызывает ожидание. Зритель пытается угадать, где же он теперь находится?

Благодаря таким наплывам совершается смена окружающего пространства как бы без перемены места действия.

Ведь крупный план предмета остается перед глазами неподвижно в кадре; зритель внезапно, как бы мысленно, переносится в другое окружение, не двигаясь с места. Поэтому наплыв всегда подразумевает более глубокое соотношение между кадрами. Если кадр перескакивает с одного лица на другое, с одного предмета на другой, то это простая последовательность. Наплыв заставляет нас предполагать, что эти люди, эти вещи имеют какую-то особую связь друг с другом. То, что их изображения проникают друг в друга, кажется нам символом внутренней связанности, их сущности, смысла.

За последние годы принято употреблять шторы. Когда у режиссера нет промежуточного кадра и он не хочет перенести своего героя в другое место посредством наплыва (потому что это придало бы простой перемене сценического места какое-то особое, вовсе не необходимое значение), то он перед следующим кадром подымает «занавес». Иначе говоря, он так отдаляет один кадр от другого, что зрителю становится ясно: начинается другая сцена.

Эта сфотографированная техника театра не соответствует духу киноискусства и является крайней мерой в дилетантских сценариях, которые не могут чередование сцен разрешить монтажом. Конечно, нет смысла из-за промежуточного кадра вклеивать между сценами ненужный, неорганический эпизод. Это было бы формалистической ошибкой, хотя шторы не являются ошибкой формальной.

Когда место действия наплывом переходит в другое, оно приобретает какую-то зыбкость, словно сон или картины воспоминаний. И все же они остаются однозначными местами действия, которые можно отличить друг от друга.

В фильме «Наркоз» девочку выгоняют из класса. Она идет, аппарат следует за ней. Девочка, не выходя ни из одной двери, попадает сразу на улицу. Место изменяется, не потеряв непрерывности, и мы уже в другом месте, хотя не сходили со своего места.

Или: девочка стоит в вестибюле театра и поворачивается, чтобы идти. Аппарат — за ней. Она ступает на снег, проходит мимо заснеженного дерева. Однако лестницы и колонны вестибюля еще видны. Мы делаем вместе с девочкой еще несколько шагов. Она стоит в снегу на дворе.

Или: девочка сидит в своей комнате. Она подымает глаза и изумленно улыбается. Аппарат панорамой следует за ее взглядом вдоль стены, и в кадр попадают освещенные окна

богатого дома. Аппарат панорамой сползает со стены, и девочка стоит внизу перед домом, на улице.

Когда превращение одного места в другое неправдоподобно, оно действует, как сказка. Во сне же одно место превращается в другое; оно вообще не имеет однородного характера. Это вовсе не то же самое место.

Благодаря реальной непрерывности панорамы мы проходим через пространство, мы устанавливаем его реальность. Здесь фантастичен не только монтаж, но и сама вещь. Только движущийся аппарат может передать нам это чувство: где-то быть и все-таки находиться в другом месте.



„Чистая“ кинематография

Мы показали, как возникли особые оптические выразительные формы, посредством которых кинематография из техники репродукции стала методом художественного выражения. Формы эти — перемена планов, ракурс, монтаж.

Это не значит, однако, что они — единственная специфика киноискусства или решающий фактор ценности отдельного произведения. Это значит только, что все другие элементы киноискусства обладают специфической формой, потому что они определяются оптическими и акустическими выразительными формами.

Персонажи фильма тоже являются специфическими персонажами, потому что они могут быть охарактеризованы только особыми методами оптического и акустического выражения киноискусства.

Диалог не может быть одинаковым и в театре, и в фильме, и в романе. Его определяют различные формальные условия кинематографии, которые хотя и не создают содержания, но модулируют его.

Специфические выразительные средства кинематографии стали так богаты и тонки, что у мастеров кино явилась тенденция отказаться от всех иных средств и прежде всего от литературной эпической фабулы. Они искали собственного, «чистого» стиля кино.

Ракурс и монтаж достигли такой творческой силы, что смогли непосредственно приблизиться к «сырью жизни», не нуждаясь в том, чтобы получить его в предварительном литературном оформлении, в виде художественного произведения.

Новая точка зрения гласила: киноаппарат должен не иллюстрировать романы, а сам творить на свой особый лад. Это значило, что он должен искать свою тематику, свой материал не в эпическом или драматическом событии, а в простом явлении.

Эта тенденция к чистому стилю, несомненно, имела свою внутреннюю логику и обогатила кинематографию новыми формами и жанрами. Однако в буржуазной кинематографии она вылилась в сепаратизм выразительных форм, ставший вскоре самоцелью. Тенденция к чистому стилю была доведена до абсурда.

Тенденция к чистой кинематографии поддерживала развитие ценных опытов в направлении — фильм без героев и без интриги; она привела к высокому развитию различных жанров документальных фильмов.

Но она привела также к декадентским явлениям формализма, к ирреальному экспрессионизму и к беспредметному «абсолютному кино».

Тенденция чистого стиля приводила к тому, что средства начинали определять собой цель, а форма — определять содержание. Это приводило к последнему логическому выводу, а именно: к форме, которая сама по себе содержание, то есть ничто.

Это декадентское направление кино, возникшее во Франции, имело свои исторические причины. Выразительные формы кинематографии развились именно в то время, когда в живописи был брошен призыв освободиться от литературного содержания, а затем и от предметного содержания, и изображать только чистое явление. Это было временем, когда в моде были кубизм и экспрессионизм, футуризм. Это беспредметное абсолютное искусство означало отречение от реальной действительности и было в Европе типичным послевоенным явлением, бегством сознания от действительности.

Фильм
без сюжета
и без героев

Правда, бегство от действительности выразилось в буржуазном кино и в тенденции к отрицанию фабулы, но это не значит, что тенденция к отрицанию фабулы всегда была одновременно бегством от действительности. Наоборот, она возникала иногда из стремления приблизиться к действительности (примером могут служить некоторые явления в советской кинематографии).

Таким образом, бегство от фабулы, от сконструированного материала жизни идет в двух направлениях, конечными точками которых являются, с одной стороны, сырой материал жизни и, с другой, абстрактная форма, чистая конструкция. На одном полюсе голый репортаж, фильмы о вещах и о природе; на другом — калейдоскоп оптических впечатлений и игра форм абстрактного кино.

Эксперимент с фильмом без героев был первым шагом к освобождению от заостренной интриги. Правда, остались еще вымышленные события в определенной связи, остался еще придуманный сюжет с последовательной линией развития, осталась еще фабула. Но тот факт, что действие не связано с отдельными главными персонажами, уже освобождает его от искусственно переплетенных узлов интриги.

Этот метод художественного оформления обуславливался следующей теорией. Фабула не переплетается тонкой нитью; она становится такой широкой, что ее очертания исчезают; поэтому она не бросается в глаза, почти незаметна. «Жизнь,— сказала эта теория,— которую мы наблюдаем не в одном только направлении, не в аспекте единичной узкой судьбы, а в поперечном разрезе, уже не кажется жизнью одного определенного человека, жизнью, которую мы не знаем. Она предстает, как наша собственная жизнь, которую мы прекрасно знаем, и потому кажется нам не выдуманной, не созданной искусственно».

Четким типом фильма без героя является фильм, показывающий жизнь как бы в поперечном разрезе. Я сам хотел сделать такую попытку в фильме «Приключение одной кредитки». В его сценарии не было сквозных героев. Кредитка ценою в десять марок переходит из рук в руки, и ее путь создает единственную линию событий, которые приводят друг друга в движение, не имея между собой внутренней связи. Люди снова и снова проходят мимо, как в тумане, не подозревая того, что поведение каждого из них определяет судьбу другого.

Сцены фильма «поперечного разреза» тоже, разумеется, придуманы, и порядок их точно взвешен. Но они кажутся не продолжением, а простым чередованием без нарастания и кульминации, они равноценны в своем горизонтальном ряду. Потому кажется, что они не имеют определенной конструкции, что с одинаковым успехом можно было бы показать большее или меньшее количество сцен, что все это происходит не по заранее задуманному плану. Сцены выглядят как нечаянно увиденные, подобранные киноаппаратом без предварительной литературной аранжировки. В этой композиционной логике есть натуралистическое правдоподобие случая, но в ней совершенно отсутствует художественная необходимость.

Самые значительные фильмы без героев и сюжета возникли в Советском Союзе. Это имело свои исторические

причины, подобно тому, как французский декадентски-формалистический вариант чистой кинематографии имел свои основания.

Идеология революции сильно выдвинула значение масс. «Октябрь» Эйзенштейна изображает социальное событие, на фоне которого не выделяется ни одна личная судьба героя; только массы противостоят массам. Показ этой борьбы, разумеется, тоже конструирован и инсценирован: массы, выступающие в игре в качестве партнеров, имеют свой характер, сказывающийся в их внешнем облике и в движении.

Нелитературность «Октября» заключается в том, что характер масс проявляется не в сюжете, а в самом факте их появления и расположения: массы должны быть запечатлены в качестве социальных фактов природы.

Теоретическая ошибка здесь заключается в том, что массы в качестве социального факта не стоят неподвижно, наподобие горного хребта; следовательно, они должны быть показаны в фильмах без героя, в действии.

Отсюда, разумеется, возникает сюжет и в фильме без героя, но только неясный, сбивчивый и случайный.

Фильм поперечного разреза — фильм масс — имел намерение через отказ от обрисовки личности, через отход от единичного случая притти к обобщению и тем самым к монументальной общезначимости; но таким отказом от индивидуализации художник достигает не обобщения, а, напротив, атомизации своего произведения.

Сформированное целое всегда имеет свое собственное лицо, и только мельчайшие частицы похожи друг на друга. Элементы природы и элементы произведения искусства одни и те же: камень в горной породе и камень в скульптуре — тот же самый камень. Разница в форме.

Если художнику важнее всего характер камня, а не произведение искусства, ему незачем обезличивать скульптурную форму. Лучшим выходом для него будет разбить скульптуру.

Сюжет, как и характер человека, тоже приобретает свою общезначимость, свою целостность только благодаря художественной форме. Но непосредственная общезначимость самого материала произведения искусства может осуществиться только путем атомизации, разложения формы. Мебель должна быть сначала расколота, разломана, чтобы снова превратиться в дерево.

В этом заключается проблема показа массы без героев, судьба которой оформлена сюжетом. Никакой показ не мо-

жет быть настолько широк, чтобы дать без абстрактной схематизации целостную картину массы.

Масса предстает в ее молекулах. Но молекулы—это уже не обломки и не отрывки; они изолируются и освобождаются от всякой сюжетной связи и являются сами по себе субстанцией действительности. Половина статуи — это еще трос, это еще часть художественного произведения. Этого нельзя сказать об осколке камня, который есть ничто.

Две связанные сцены дают уже сюжетно определенное направление, ориентирующее на определенную ситуацию, следовательно,—на сюжет. Но мужчина, набивающий трубку, второй мужчина, заряжающий винтовку, третий мужчина, нагибающийся над раненым, двое спящих и т. д. не связаны общей фабулой. Это «осколки камня», «расколотое дерево».

Фильмы о путешествиях Большое художественное развитие фильмов о путешествиях обязано тому факту, что выразительные средства кинематографии могли передать действительность уже без помощи литературы.

Фильм о путешествиях изображает не вымышленную сценаристом историю, а фактически пройденный путь путешественника.

Можно творить не выдумывая. Каждый хороший фильм о путешествиях, этнографический или географический культурфильм содержит непрерывный ряд происходящего и, следовательно, построенную по плану фабулу, даже если отдельные сцены не выдуманы, не инсценированы, а действительно взяты из жизни. Но само путешествие может быть выдуманно.

Бродяга видит то, что ему преподносит случай, но путешественник имеет, как писатель, предвзятую цель, и его путь — это форма его произведения. План путешествия—это монтажный план действительности; в монтаже фильма изымаются последние остатки случайного.

Честный документальный фильм не претендует быть искусством, а потому нельзя считать его «плохим» искусством. Ведь и репортаж и историческая монография могут обладать высокими эстетическими качествами стиля и формы.

Культурфильм с героем В кинематографии возникла своеобразная промежуточная форма — культурфильм с ведущим персонажем. В фильме показана жизнь человека, типичная для изображаемой действительности; она, как лейтмотив, проводится через весь фильм.

Факты показаны в форме единичной человеческой судьбы. Содержание не выдуманно, выдумана только форма; это как бы мозаичный монтаж действительности. Такими фильмами являются «Нанук», «Моана», и «Чанг».

В фильме «Чанг» борьба индусской переселенческой семьи с девственным лесом, борьба деревни со стадом диких слонов превращается в драму, построенную по законам художественной формы. Между кадрами борьбы вмонтированы кадры, изображающие обезьянье стадо, наблюдающее за этой борьбой с вершин деревьев. Кадры эти похожи на кадры трибун во время спортивного состязания. Борьба людей сопровождается пантомимой возбужденного обезьяньего стада; она как бы создает почву для оптического резонанса на происходящее.

В «Чанге» ни одна сцена не выдумана, но во всем явно ощутима воля художника, осмыслившего действительность посредством композиции монтажа, в котором есть элементы творчества.

Тенденция к отрицанию фабулы не обязательно означает бегство от действительности. Наоборот, она может возникать от желания приблизиться к действительности.

Тенденция к чистому киностилю попутно нашла особые и ценные жанры. Делать фильмы о путешествиях, которые ведут не в неизвестную даль, а в неизвестную близость,— вот в чем когда-то был смысл идеи режиссера Дзиги Вертова: подслушать, подсмотреть киноаппаратом, «киноглазом» сцены нашей повседневной жизни.

Мельчайшие сцены становятся значительными, будучи данными изолированно от происходящих событий, потому они быстрее обращают на себя наше внимание. Они часто используются в качестве примера, в качестве части вместо целого.

«Жизнь, как она есть»: играет ребенок... парочка целуется на скамейке... шофер бранится с пассажиром и т. д. — все это мы как бы подсматриваем в замочную скважину. Благодаря своей последовательности такие эпизоды могут быть осмыслены, монтаж может придать тенденцию, содержащую идею.

Такие фильмы не имеют фабулы, но они могут иметь героя. Герой — это сам «человек с киноаппаратом», который нам не виден, но все, что он видит, показывает его. Таким образом, самое кажущееся объективным отображение действительности становится субъективным. Художник отдается

множественным впечатлениям мира, который не имеет никаких объективных связей, а только субъективную связь отдельных явлений с художником. Это его мир. «Кинематограф факта», в котором он появляется, представляет собой одну из субъективнейших выразительных форм вообще. Вот одна возможность кинолирики.

Кинохроника Кинохронику американских и западноевропейских стран тоже можно назвать дневником эпохи. Казалось бы, она показывает безличную, лишённую конструкции действительность; следовательно, это не лирическая прогулка, а репортаж. И все-таки то, что мы видим, не простая нейтральная действительность.

«Дневник эпохи»! Что могут узнать историки о событиях, имевших исторически решающее значение, в этих довоенных съёмках спорта, парадов и катастроф? То, что сознательно и намеренно не показано в этих хрониках, то, что прикрито этими кадрами, и есть исторически важные, решающие факты данного времени. Но сами кадры не будут иметь для историка никакого значения, тем более — принцип их выбора.

В буржуазной кинематографии бывали документальные фильмы, чрезвычайно интересные по заснятому материалу и приятные благодаря превосходной технике съёмок; но они оставались только материалом, репортажем. Никакая внутренняя правда не сквозила в этом материале, не была оформлена композицией произведения.

Классическим произведением оформления документального материала была картина советского режиссера Турина «Турксиб».

Строительство железной дороги показано в этом фильме с предельным драматургическим напряжением, с глубоким пониманием и страстью революционера.

Картина борьбы с невероятными препятствиями и трудностями в документальном показе выросла в героическую песню: в каждом документе отчетливо видна большая идея, видно сильное чувство. Захватывающий пафос этого фильма оказал свое действие и на западноевропейскую публику. «Турксиб» прекрасно доказал, какое огромное политическое, идейное и художественное значение может иметь советская документальная картина.

Фильм отсняли, когда строительство железнодорожной линии не было еще закончено. В заключительных кадрах показан подъезжающий локомотив, и на фоне его пара вы-

рисовывались слова: «Турксиб будет готов в 1930 году». Но, когда в 1930 г. фильм попал на зарубежный экран, последний кадр пришлось изменить, так как в это время Турксиб уже полгода как был готов. Как это произошло? Фильм, разумеется, в первую очередь был показан рабочим Турксиба. После просмотра они поклялись закончить строительство дороги на год раньше. Так оно и произошло. Итак, в этом документальном фильме действительность стала искусством, а искусство вновь стало новой, измененной действительностью.

Документальные фильмы показывают нам не только вещи. Они могут передать и образы людей, их силу, мужество и величие. Конечно, документальные фильмы о путешествии на Южный полюс Шекльтона или Скотта — волнующие рассказы о мужественной решимости и личной отваге. Но когда мы смотрим фильм о «Челюскине», мы переживаем кроме преклонения перед мужеством и отвагой челюскинцев еще нечто такое, чего нет в других странах: солидарность и любовь огромного народа к героям мирного труда.

Величие и значение документального фильма в первую очередь зависит от величия и значения показанной действительности, во вторую очередь — от личного участия автора в этой действительности.

Есть один фильм во французской кинематографии, который здесь нужно упомянуть. Он на свой лад достиг политической значимости и морального пафоса лучших советских фильмов. Это французский фильм о войне 1914—1918 годов. «Pour la Paix du Monde» проката «Guelle cassès» — организации пострадавших на войне инвалидов.

Социальный фон в этом фильме не показан (ведь это все-таки только буржуазный фильм), даны одни факты, но оптически они показаны с точки зрения людей, погибших от этих фактов.

Фильм делали инвалиды войны. Ужасное показано здесь глазами ужаснувшегося; мучение — глазами страдающего; угроза — глазами спасающегося; смертельное — глазами умирающего.

Об идеологическом значении этого фильма я пока не говорю, но с чисто оптической стороны эти фактические кадры обладают таким чудовищным пафосом, такой акцентированной эмоцией, какая вряд ли присуща любому художественному произведению. Происходит это оттого, что факты показаны теми, кто пострадал от них.

В фильме имеется такой кадр. Аппарат берет панорамой утихшее поле битвы. Озаренный лунной пейзаж — воронки от снарядов, бесконечные окопы, до краев переполненные трупами. Тихо, дерево не шелохнется, травинка не дрогнет. Аппарат движется долгой, медленной панорамой. Все то же — трупы, трупы, трупы...

Еще одна съемка. Целый полк, ослепленный ядовитым газом, гонят сквозь горящий город, гонят, как стадо баранов; сбившись в кучу, без определенного направления, спотыкаясь среди рушащихся балок и едкого дыма, сотни слепых людей падают в огонь — видение Данте, снятое очевидцем так, чтобы и мы стали его очевидцами!

Этот французский военный фильм посвящен шести операторам, погибшим во время съемок. Такие кадры отличаются от всех видов записанной передачи фактов — рассказа, стенографического отчета, репортажа и т. п. Это и не передача и не показ; в съемке действительности само происходящее становится видимым в еще незаконченном, настоящем времени.

Если человек рассказывает о боях, то это значит, что он их уже пережил. Даже самое точное и живое изображение — лишь воспоминание, и даже самые большие опасности уже не опасны.

В документальном показе мы видим ситуации в тот момент, когда они происходят. Это не искусство. Однако кинематограф фактов приобретает такую силу напряжения, которая иногда превосходит силу напряжения художественно оформленного произведения.

Прерывающееся дыхание дает изложению некий стиль, которым не может обладать профессиональный рассказчик. Телефонные донесения в боевой обстановке иногда прерываются на полуслове, тишина становится отчетливой, подобной предсмертному крику.

Одна из съемок в хроникальном фильме внезапно прерывается; снимок становится нерезким, зыбким, затуманенным, затем наступают темнота. Режиссер не вырезал этого испорченного места: мы понимаем, что в эту минуту оператор умер на своем посту.

Самое замечательное в хроникальных съемках — героизм людей, смело смотрящих в глаза смерти через объектив съемочного аппарата. Исследователь Южного полюса капитан Скотт заснял свою смерть, как бы записав на грампластинку свой предсмертный крик.

Корабль, последняя надежда Шекльтона, разбивается о ледяные горы. Аппарат снимает...

¹ Их несет на льдине, и льдина тает у них под ногами.

Аппарат снимает... До тех пор, пока эти люди не потеряют сознания, глаз их смотрит в объектив, и все, что происходит в кадре, видит в настоящем времени.

А разве эпопея челюскинцев не была заснята в ситуации, при которой они, правда, верили в спасение, но не были в нем уверены?

Подобно капитану на мостике корабля, подобно радисту у аппарата кинооператор остается на своем посту до самого конца, ибо аппарат — его опора.

**Естественно-
научные фильмы**

Человеческие поступки всегда можно выдумать и инсценировать. Когда речь идет о подлинном событии, то следует об этом предупреждать зрителя, так как из самого кадра это почти никогда не явствует. Данное событие может иметь все признаки естественной, неподдельной действительности и все-таки быть обманчиво хорошей игрой, великолепной постановкой режиссера. Это вполне возможно. Ни одна сцена, происходящая между людьми, не содержит в себе абсолютного доказательства того, что она не могла быть инсценировкой.

Такой абсолютной очевидностью действительности обладают только естественно-научные фильмы: ведь растения и животные не играют перед аппаратом.

Хорошие съемки такого рода действуют почти как фантастика. Многие естественно-научные фильмы иногда похожи на сказки о растущих кристаллах, о прожорливых хищниках в капле воды. То, что мы видим, есть естественное, природное явление; но то, что мы это видим, кажется неестественным. И то, что мы так близко, оставаясь при этом незамеченными, присутствуем при любовной идиллии ежа или при ужасной драме змеино-го боя, действует волнующе, как вторжение в запрещенную для человека область. Мы чувствуем себя невидимыми, и в этом — фантастичность естественно-научных картин.

**Формализм
«Авангарда»**

Мы уже подчеркивали, что бегство от фабулы вело к двум направлениям: к «чистым фактам» без фабулы и к «чистым явлениям» без фабулы. С одной стороны — к предмету без формы, с другой стороны — к форме без предмета. С одной стороны — к документальным фильмам, с другой — к игре с формами.

Поговорим о фильмах чистых явлений, об оптической игре форм без литературного сюжета, о том декадентском течении, которое абсолютировало формальную специфику киноискусства.

Эта школа возникла во Франции в 20-х годах и называлась «Авангардом». Об исторических корнях этой школы мы уже говорили, но движение началось еще раньше — с фильмов чистых явлений и импрессионизма в кинематографии.

Мы видели, что даже все формы кинематографии факта все же имеют субъективную конструкцию. Впечатления всегда принимают некоторую стройность; поэтому они приобретают последовательность и форму либо в структуре единого происходящего явления, либо в личном переживании и настроении, в идее, в историческом ощущении времени. Наличествующий принцип формы исходит от субъекта.

Но в продукции «Авангарда» были фильмы, которые не изображали ни происходящего, ни придуманного, ни пережитого. Были фильмы, которые просто показывали какую-либо вещь и не имели при этом намерения обогатить нас новыми познавательными сведениями (своеобразный натюрморт). Вещь кажется освобожденной от всякой связи событий, вынутой из кинотекста, она — вещь сама по себе. Кадр, в котором эта вещь появляется, не подразумевает помимо себя ничего другого, не ссылается ни на другую вещь, ни на какое-либо значение.

Вот тут-то тенденция и переходит в свою противоположность. Чистый объект становится чистым явлением; сухой факт становится простой видимостью. Покоящаяся в себе реальность становится оптическим впечатлением (*Impression*).

Итак, кинематография факта, последовательно доведенная до предела, переходит в свою противоположность — в «абсолютное кино», то есть в кино без действительности.

Выясняется, что эта «вещность» тоже является абстракцией действительности, которая без своих соотношений и значений, собственно, и не является действительностью.

Существуют превосходные фильмы фактов. Например, мастерски сделан фильм Бассета «Рынок». Мы видим в кадрах этого фильма вещи без дальнейшего их использования: строятся лавки и ларьки; корзины наполняются фруктами; люди покупают, продают; здесь и цветы, и животные, и товары, и отбросы. Эти кадры ничего не означают, они не име-

ют ни особого познавательного интереса, ни особой актуальности, ни определенного лирического настроения. Мы их просто смотрим, вещи в них просто существуют. Ничего красивого, ничего интеллектуального, что нас радует и освежает, нет в таком, например, кадре, где показана старая базарная торговка, ковыряющая в носу, или лошадь, сующая голову в лохань с водой, или блещущие на солнце влажные виноградины.

Этот рынок — чисто оптическое переживание. Но он все же существует как некая данность, происходящая в определенное время и расположенная в пространстве. Это ощущение пространственной и временной определенности дает изображаемым вещам какую-то внеобразительную, вне кадра лежащую реальность. Они действуют на нас и как факты, о которых кадры нас просто ставят в известность.

**«Абсолютный»
фильм**

Объективно бытие этих фактов еще не окончательно поглощено, не окончательно превращено в зрительное впечатление.

Конечно, показать рынок как чисто оптическую радость и не видеть, не показать всего, что кроется за этими кадрами, — есть точка зрения буржуазного «объективизма».

Фильмы фактов («Дождь» и «Мост»), представленные голландцем Ивенсом, не отражают действительности. (Ивенс стал за это время революционером, и документальные фильмы, которые он делал потом, представляют собой значительные социальные документы, а не только оптические впечатления от вещей.)

Прежние «красивые» фильмы Ивенса не указывают на объект, который мы могли бы увидеть в действительности. Тут дело не только в оптическом впечатлении и не в факте, как таковом. Вещь лишается своего существа и потому, что ее видимость приобретает существенное значение; сам кадр становится пережитой действительностью.

Действительность, пережитая только зрительно, и есть «абсолютное кино».

«Дождь», который показывает нам Ивенс, это не определенный дождь, там-то и тогда-то шедший. Никакие пространственные и временные представления не связывают во едино эти оптические впечатления. В кадре замечательно подслушано и схвачено зрительное впечатление от весеннего тихого дождя: на спокойной поверхности пруда появляется «гусиная кожа»; одинокая капля, стекая, ищет свою дорожку на оконном стекле; в мокром асфальте отражается жизнь

города. Тысячи зрительных впечатлений, но не явление в целом; именно эти оптические впечатления имели для нас значение. Тот факт, что идет дождь, вовсе нас не интересует; изображения в кадрах дождя не являются фактами, а лишь определенными оптическими эффектами. Сам кадр и есть переживаемая нами действительность, и нет ничего, что стояло бы за этим, нет никакой конкретной предметности по ту сторону кадра. Это импрессионизм абсолютного кино.

Даже в том случае, когда фигурирует определенный предмет (например, мост, который Ивенс показывает нам быстрым монтажом в сотнях кадров), он как бы распыляется в своих изображениях.

Самая возможность показа в сотнях ракурсов столь отличных друг от друга оптических впечатлений снимает у роттердамского моста целесообразность конкретного предмета: это оптические впечатления, по которым вряд ли можно пустить поезда. Этот мост ощутим и пережит только как зрительный кадр; у каждого кадра свое выражение, свой характер, не имеющие никакого отношения ни к назначению, ни к фактическому смыслу постройки.

Такие абсолютные фильмы (хотя они изображают только объекты) доказывают абсолютный субъективизм в искусстве. Это форма идеологического бегства от действительности.

Итак, вещь сама по себе может быть без остатка поглощена кадром. В последовательности происходящего всегда содержится нечто, остающееся по ту сторону кадра и никогда не могущее стать (даже в кино) чистой формой, чистой видимостью. Каждый момент происходящего может появиться в виде оптического впечатления. Причинная связь этих впечатлений остается вне кадра, как фактор, о котором мы знаем, но которого непосредственно в кадре не видим. Вот почему абсолютному кино нечего делать с сюжетом; однако вещь сама по себе производит впечатление вынутой из реальности времени и пространства и реальной причинности.

«Рынок» Бассета или старые фильмы Ивенса представляют собой картины, имеющие свое собственное значение и существование. Они не отражения, имеющие в виду конкретный объект, но, как картины, они обладают своим собственным конкретным существованием.

Конечно, это только явления, действительно наличествующие во внешнем мире. Они не имеют характера сновидений

или видений, они не похожи на картины воспоминаний, проносящиеся бессвязным потоком. Это не поверхностные впечатления, сохранившиеся где-то в подсознании, а существующие выразительные образы, которые аппарат разыскал и зафиксировал.

Фильм Рутмана «Метрополис» сделан совсем иначе. В его кадрах не появляются самостоятельно живущие образы, обладающие определенной выразительной силой, а только оптические впечатления от образов, картины образов. Контуры и очертания стираются, переходят и наплывают друг на друга, сливаются друг с другом. Этим уничтожается конкретность зрительных образов.

Трамвай и джаз-банды, тележки с молоком и женские ноги, уличная давка и машины — все это вертится, как в полусне, подымаясь призрачным водоворотом как бы из-под сознания. Ни один кадр не обладает особой значимостью, глубиной, особой тайной.

Тут дело не в многочисленных отдельных кадрах и изображениях, а в целом — в едином оптическом впечатлении, проявляющемся в монтаже.

Аппарат как бы повернут внутрь и схватывает не явления мира, а их отражения в сознании.

Фильм «Метрополис» вряд ли может служить путеводителем для путешественника, впервые прибывшего в город; скорее, он адресован уезжающему, как картина его воспоминаний, которая содержит последний результат его настроений и впечатлений, характер города. Но характер этот не проявляется в виде образа, он лежит по ту сторону кадра, проявляясь лишь в ассоциативном ритме монтажа.

В фильме «Улица» Карл Груне создал в свое время оптическое впечатление большого города: это были картины тоскующей души. В фильме «Тени Йошивары» человек, только что лишившийся зрения, еще ощущает видения праздничной суеты: картины, лишённые точных и четких очертаний, текут из его глаз, как кровь.

Обычно так же изображались и сны. Этот прием абсолютного кино нередко применялся и в отдельных частях игровых фильмов. Психология человека вскрывалась не только путем мимики и жестов, но и через непосредственное отображение его внутренних представлений.

Эрмлер в «Обломке империи» использовал приемы абсолютного кино как средство для внутренней характеристики образа.

Абсолютное кино претендует на самостоятельный вид искусства. Нужно показать не психику в окружающем мире, а окружающий мир в психике; не психику, как она проявляется в жесте, в слове, в поступке (как бы в несовершенном переводе), а вещи, как они проявляются в психике.

Абсолютное кино не довольствуется психикой, выявленной в мимике лица.

Говорили, что творческая сила кадра в кино дошла до такой ступени развития, что она может вплотную подойти к фактам психического и духовного мира, точно так же как кинематография факта — к предметному миру. Как не нужна кинематографии факта построенная фабула, так не нужна она и абсолютному кино.

Все психическое, все интеллектуальное проявляется не только в определенных поступках и действиях человека. Дело даже не в психологии происходящего, а в том, что происходит в психике. И «Метрополис» Рутмана, и «Монмартр» Кавальканти, и зыбкие пейзажи в фильмах режиссеров Мак Рея или Ренуара сняты так, будто это воспоминания, которые видишь закрытыми глазами. Ни реальность, ни пространство, ни время, ни причинность как бы не существуют для этих декадентствующих художников. Абсолютное психическое представление знает только законы ассоциации, которым абсолютное кино дает будто бы возможность полностью проявиться.

Кадры этих фильмов тем не менее обладают тематической связью. В них полностью отсутствуют лишь причинная непрерывность действительности и логическая последовательность. Кадры соединены между собой не логически, а психологически, причем, если в психологическом, ассоциативном монтаже вполне отчетливо проявляются отражения определенных фактов или определенных событий, то одновременно изображается и психологический процесс ассоциации, как внутренний факт, как равноценное внутреннее событие. Его закономерность становится в абсолютном кино темой, интересной потому, что она имеет индивидуальный характер, хотя и подчиняющийся определенным законам, но отнюдь не кодексу общепринятых правил.

Этот процесс может быть изображен с большим успехом в кино, так как слово теснее связано с понятием. Зрительный образ, напротив — чистое, нерациональное представление; поэтому надписи и тексты в фильмах немислимы или же они должны быть «бессмысленны», чтобы действовать чисто

эмоционально. Вот почему с возникновением говорящего кино иррациональное абсолютное кино не могло возродиться.

**Сюрреализм
авангардистов**

Содержание вышерассмотренных фильмов как бы цоровну делится между собой темой и психическим процессом, в котором она проявляется. Эти две линии еще равнозначны. Но в сюрреалистических фильмах французского «Авангарда» центр тяжести смещается—психический процесс становится единственной темой. В них показаны не внешние обстоятельства, а внутреннее состояние, которое заключается в известных зрительных галлюцинациях.

Фильмы «Авангарда» не являются изображением явлений; это явления как таковые. Плач есть выражение боли, а не сама боль. Картины внутренних представлений в абсолютном кино — не выражение, а субстанция самой психики. Мы не видим в картинах событий. Событие как раз и заключается в том, что мы эти картины видим.

Что изображено в фильме Эпштейна «Падение дома Ушер»? Подразумевается баллада Эдгара По. Но сюжет этой баллады до нас не доходит. Под сводами, лишенными очертаний, по неопределенным лестницам, через бесконечные двери блуждают, как лунатики, трагические тени. Это похоже на «эссенцию» баллады. Но эссенцию, состоящую из кадров. В этих кадрах выявляется реакция психики, а не происходящее.

У Мак Рея есть фильм под названием «Морская звезда». В нем ничего не происходит, в нем нет даже ссылки ни на что происходящее. Вещь, образ, понятие «Морской звезды» открыли ассоциативному процессу внутренние шлюзы—и вот перед нами проплывают зыбкие ландшафты в угаре тоски, эротические видения какой-то болезненной неопределенности и странный калейдоскоп еле уловимых образов, возникающих в какой-то иррациональной необходимости.

Тема не стала содержанием, она — только первый толчок для этого образного ряда. Так во время психоанализа врач спрашивает больного: «Что вам по этому поводу приходит в голову?» Вот это «по этому поводу» и является содержанием фильма. В принадлежности к этому ассоциативному «поводу» и заключается внутренняя связь кадра. Не объективно-конструктивная, а субъективная, органически-функциональная связь дает фильму форму.

Сюрреализм — это предельная художественная форма субъективизма. Художник, не желающий видеть действи-

тельность, прячет голову в свою внутреннюю жизнь, как страус под крыло.

В первом, совершенно реалистическом кадре фильма «Андалузская собака» молодой человек точит бритву. Это мотив, пускающий в ход ассоциативный процесс. О том, что приходит в голову молодому человеку во время точки бритвы, о том, что приходит в голову режиссеру Луи Бюнуэль и что выведено в этом примечательном фильме, я и хочу рассказать, чтобы доказать всю абсурдность таких подсознательных картин.

Окно балкона. Вечернее небо. Полнолуние. Узкое облако, как лезвие, прорезывает лунный диск.

Молодой человек созерцает луну и облако. Потом смотрит на лезвие своей бритвы.

На месте луны появляется глаз, такой же круглый и большой, как луна. Лезвие бритвы приставлено к глазу. Оно режет глазное яблоко. Глаз вытекает. Подобно большой слезе стекает он медленно по женской щеке.

Человек в странной одежде едет на велосипеде по пустой улице. У него на груди висит коробочка. Он падает с велосипеда. Лежит неподвижно.

Женщина у окна. Она видит лежащего внизу мужчину. Поворачивается лицом к комнате. Видит на кровати одежду этого мужчины. Она подходит ближе.

Одежда переходит наплывом в фигуру мужчины. Он смотрит на женщину.

Внизу, на улице, кто-то открывает коробочку. В ней отрубленная рука. Кругом столпились люди, они смотрят на нее странно, таинственно. Полицейский хочет положить руку обратно в коробочку, рука не дается.

Мужчина и женщина смотрят из окна на лежащую на мостовой руку.

Затем происходит любовная борьба этих двух людей, гонка по комнатам. Женщина прищемила в дверях руку мужчины.

Крупно — рука мужчины, словно отрубленная, хочет схватить женщину. Кровавая рана на руке. Рой муравьев выползает из открытой раны. Женщина отступила, но дверь все-таки не открывается. Рука дергается, пальцы судорожно хватают воздух.

На улице стечение народа. Отрубленная рука лежит на асфальте. Девушка усталилась на руку. Полицейский кладет руку в коробочку, дает ее девушке. Девушка с коробоч-

кой в руках неподвижно и пристально смотрит вдоль улицы. Едет автомобиль. Девушка под колесами.

Мужчина опять лежит на кровати. Входит другой мужчина, двойник первого. Теперь коробочка у того, кто лежит на кровати. Другой вырывает ее у него из рук. Коробочка опять летит на улицу, с отрубленной рукой ничего нельзя поделывать. У мужчин странные жесты. У одного из них в руках вдруг появляется теннисная ракетка, которая превращается в револьвер. Мужчина убивает другого.

Парк. Скрытые таинственные фигуры. Выстрелы. Смех.

Комната. Открывается дверь и входят два иезуита. Они тянут за собой на канатах рояль. К роялю привязан труп лошади, за ним волочится труп осла. Медленно, серьезно, невозмутимо, не подымая глаз, тянут они все это через комнату и исчезают.

Мужчина поворачивается к женщине с таким лицом, словно он только что все понял..

Все это не имеет никакого смысла. Сюрреалисты усматривают в этом значения, которые «не надо понимать, а надо только ощутить».

Бегство от придуманной литературной фабулы и здесь приводит к необработанному сырью психики—к подсознанию.

Большое заблуждение сюрреалистов заключается в том, что они полагают, будто, отказавшись от внешней реальности, они добьются внутренней реальности. Но ассоциативный ряд не представляет психики, ибо изолированный психический процесс, даже при условии абсолютно точной передачи, не бывает таким однозначно индивидуальным, чтобы дать отчетливую картину данного характера. Ведь человек состоит не только из подсознательного.

Для авторов таких фильмов все дело заключается иногда не в изображении психологии, а в изготовлении ее. Изображение имеет в виду картину некой психики, которую мы видим и с которой должны ознакомиться. Изготовление имеет в виду психическое действие, которое должно возникнуть в нас самих; эмоцию не следует изображать, она должна возникнуть непосредственно у зрителя.

В сущности, это способ внушения. У режиссеров таких фильмов нет никакого намерения создать определенный собственный образ; они лишь делают зрителю как бы инъекцию через глаз.

Тематика сюрреалистического кино не является объективной реальностью. Кинофильмы сюрреалистов являются кар-

тинами нашей фантазии, нашего внутреннего мира; следовательно, это не отражения чего-то, а представления, являющиеся первичной реальностью. Они уже в павильоне перед аппаратом построены как картины, воспроизводящие наши внутренние представления. Все это в целом — объективизация внутренних представлений.

**«Абстрактное»
кино**

Развитие чистого стиля в буржуазном кино дошло до абсурда. Шведский художник Викинг Эггелинг уже в 1917 году изобрел «абстрактное» кино. Движения образов, которые не похожи ни на что другое, являются чистой абстрактной формой и имеют свой собственный смысл, свое собственное значение. Но имеют ли они в таком случае вообще смысл и значение?

Эггелинг создал школу. Стали изготавливаться фильмы, в которых движутся только линии, плоскости, и сцена световых форм становится «пластическим ритмом».

Создавались и такие абстрактные звуковые картины (например, заснятые Шиффером музыкальные песни), в которых движущиеся линии графически изображают ритм и мелодический образ музыки. Эти картины не беспредметны, как абстрактные фильмы. Их сюжет — музыка, их воздействие на нас — эффект хорошего орнамента, и мы можем иногда найти в них эстетическое удовольствие.

Не применяются ли эффекты абстрактного кино в тех случаях, когда формой надписей хотят добиться определенного зрительного впечатления? Когда мы хотим изобразить в надписи крик или восклицание, мы добиваемся этого быстрым увеличением шрифта. Надпись, медленно уходящая в затемнение, действует, как затемняющий кадр с многоточием недосказанной мысли. Буквы, стремительно бросающиеся на нас, атакуют наш глаз, как крик атакует наше ухо. А характеризующая надпись, которую уже применяли в последние годы немого кино, чтобы не прерывать надписью связанность чисто зрительного выражения, тоже является своеобразным изображением жеста.

Живые буквы — графические следы эмоционального движения; они не абстрактны, это непосредственные отражения внутреннего состояния. Итак, это абсолютное, а не абстрактное кино.

Буржуазные теоретики абстрактного кино говорят, что абстрактное кино — это оптическая музыка, которая ничего не означает, но представляет сама по себе непосредственно

материализованное чувственное выражение. Поверхностная и неправильная аналогия скороспелых теоретиков, ибо «абстрактность» — понятие коррелятивное.

Абстракция может быть только там, где есть конкретность. Конкретная вещь может быть треугольной, но мы можем абстрагировать форму треугольника.

Но от чего абстрагировать мелодии, то есть формы музыки? Существует ли и здесь соответствующая конкретность? Существует ли нечто, имеющее эти формы? Можно ли наполнить формы музыки иной конкретной сущностью, чем та, которую музыка уже имеет?

Музыка не абстрактна, так же как и архитектура. Звуки гаммы—это тот конкретный материал, из которого строятся музыкальные конструкции. Эти звуки — не абстракции, а чувственно ощутимые естественные факты действительности: есть люди и инструменты, которые издают такие звуки. Но существует ли нечто такое, что производит из себя треугольнички, круги или прямые линии? Правда, можно и музыку читать в партитуре, но партитура — не сама музыка, а род абстракции. Возможность такой абстракции показывает конкретность самой музыки. Чертеж есть абстракция, сама архитектура — нет.

Могут ли формы, которые уже исчезли из поля нашего зрения, корреспондировать с формами, которые еще присутствуют перед нами, и создавать с ними общую конструкцию?

Мелодия длится и все-таки не имеет протяжения во времени, потому что первый звук еще присутствует, в то время как последний уже кончает мелодию. Он присутствует в мелодии, которая наличествует как форма.

Линии лица тоже не имеют протяжения в пространстве, потому что каждая черта присутствует в другой. Эти линии видны одновременно. Одновременная видимость дает возможность объединить их в одно значение. Но разве движение пространственных форм обладает таким же последующим воздействием, продолжающимся после его прекращения, как звук?

Разумеется, и оптическая память должна обладать последующим действием, иначе монтаж не мог бы строиться по формальным законам. В силу этого одна последовательность форм может быть приятной, другая — неприятной.

Хороший снимок Монблана на открытке может передать впечатление величины, а фотоснимок башни — произвести впечатление головокружительной высоты. Но величина круга

или квадрата на снимке будет производить впечатление своей натуральной величины.

Несмотря на все это, можно предположить, что игра ритмично движущихся абстрактных форм может доставить эстетическое удовольствие. Но форма, конечно, теряет в этой абстракции свое значение — быть победой над хаотической материей. Сила напряжения настоящей художественной формы заключается в формировании чего-то и, следовательно, в его преодолении и разрешении. В этом и заключается огромный пафос формы. Форма, которая не оформляет сырой материал действительности, которая не служит идее, воплощаемой в искусстве в чувственно-конкретных образах, является пустым формалистским трюком.

Для сюрреализма только сны имеют настоящую реальность. В сюрреалистических фильмах внутренней действительности показано не то, что преподносит жизнь извне, а то, что приходит по этому поводу в голову; не представление о мире, а мир представлений в его алогичном, чисто органическом излучении (флюктуации).

Это та субъективная реальность, которая противопоставляется социальной реальности. Ассоциация — социально недействительное в человеке, это то, что может решающе воздействовать на единичную судьбу, но не на общественные формы человеческих отношений.

В этом искусстве исключительно внутренних переживаний, исключительно психического мира буржуазный индивидуализм встает на дыбы против коллективистских тенденций общественного развития.

Психоаналитическое «углубление» этого искусства ведет психические представления обратно к физиологическим процессам тела; тогда мы опять приходим к первобытной природе, где нет никаких оценок и не требуется никакой ответственности. Как раз в этом и заключается смысл декадентского искусства.



Оптические трюки и мульти

Я уже упоминал о том, что киноаппарат посредством эффектов оптической техники может проицировать в кадр нечто такое, что не является отражением предметной действительности.

Затемнение может выражать очень многое, но оно не есть показ явления, происходящего в действительности, Оно лишь выражает отношение автора к затемненному кадру; благодаря этому весь кадр может получить субъективную окраску: уже не предмет будет играть в изображении решающую роль, а сам кадр приобретет собственное абсолютное, не зависящее от предмета значение в смысле абсолютного кино.

Киноаппарат имеет много возможностей оптико-технического характера для превращения конкретной предметности мотива в субъективное представление. Наплыв, рапид, замедленная съемка, обратная съемка, вуаль, искажающий объектив, техника зеркал, впечатывание, двойная экспозиция, транспарант, комбинированная съемка и т. д.—все эти трюковые кадры изображают не только предмет, но и его превращение в нашем сознании.

Это дает возможность показать не только то, что происходит с предметом, но и то, что одновременно происходит в нас.

Но один и тот же технический трюк может иметь самые различные значения. Человек, например, наплывом переходит в дерево. Это может быть сценой из киносказки, — тогда это фокус. Это может быть простой переменной места действия в совершенно натуралистическом фильме, — тогда это мысленная связь между двумя объектами. Это может быть ассоциацией двух представлений в сюрреалистическом фильме, — тогда это иррациональный, подсознательный процесс. Но это может быть и чисто формальной игрой в оптическом гротеске.

Но маска это не искаженное лицо. В ней нет двойственности, нет разногласия между первоначальным объективным образом и субъективным отражением.

Марионетки и силуэты с самого начала являются искусственной формой. Киноаппарат не участвует в их оптическом сознании; кино в данном случае только техника, приводящая в движение готовые изображения, готовые образы. Правда, кино может при помощи монтажа придать игре марионеток ритм, которого не достичь ниточками и палочками марионеточного театра, но художественное творчество достигается, во всяком случае, не киноаппаратом. Здесь жизнь не создается: готовые образы оживают при помощи техники.

Своеобразное бегство от литературы привело к таким артистически стилизованным фильмам. В объемных мультипликациях Старевича, в нежных и тонких силуэтных фильмах Лотты Рейнигер тоже есть сюжет, но сюжет не литературный. Выдумка начинается не с сюжета, а со зрительного облика персонажей: их вид сказочен сам по себе. Не действие определяет характер сказки, а сами фигурки. Движущей силой является зрительная фантазия. Те миры, в которые нас вводит Старевич своим фильмом «Оловянный солдатик» (по Андерсену) или Лотта Рейнигер своим «Принцем Ахмедом», — это прежде всего миры иных форм. Они находятся уже по ту сторону всякого колдовства, потому что это не чудеса, вторгшиеся в наш мир, это иная, замкнутая в себе закономерность иного мира.

Поэтому сюжет таких сказок должен развертываться логически из первичных зрительных сказочных образов. Попытки изобразить посредством кукол человеческие судьбы — пустое времяпрепровождение. Напротив, когда фарфоровая соперница падает на землю и разбивается на сотню кусков, когда у оловянного солдатика во время пожара расплавляется нога, — все это создает ситуации кукольных судеб, имеющих собственную реальность, реальность их материала.

Вот почему объемно-мультипликационные фильмы (например, «Новый Гулливер» режиссера Птушко) являются с художественной точки зрения проблематичными, оставаясь (как это уже доказала повесть Свифта) только аллегориями. Пусть даже остроумными, глубокими, мобилизующими и ценными, но все-таки аллегориями.

Аллегория в искусстве имеет тысячелетнюю традицию. Басни Эзопа, Лафонтена и Крылова являются и по сей день

составной частью классической литературы, хотя они — аллегории. Но в этих баснях изображена человеческая психология, изображены человеческие характеры, только скрытые под маской зверей. Представление, которое вызывает название зверя, не есть оптическое впечатление, и потому это противоречие нам не мешает.

Но если это не названия, а видимые изображения, образы (все-таки не имеющие собственного смысла, собственной жизни, непосредственной реальности, а лишь «второе значение»), то эти пустые схемы мешают пониманию смысла, они относятся к категории символов, иероглифов и загадочных картинок интеллектуального кино.

Аллегория (это относится и к стилю Птушко) в той мере становится искусством, в какой она приближается к наивному реализму народной сказки, ибо она не противоречит принципам реалистического искусства. Персонажи и образы настоящей сказки живут реальной жизнью, но только не по законам природы, а по особым законам, которые действуют в сказочном мире:

Аллегория — не реалистична: она может содержать правду, но в ней нет действительности. А в искусстве это и есть решающее.

Сила, совершающая различные превращения героев силуэтной мультипликации, — не психология и не оптика, а попросту ножницы. Сюжет как бы возникает из формы. В этом его внелитературность. Строго говоря, это действительно абсолютное кино, ибо приключения оживших форм рождают сюжет, обладающий строгой, но чрезвычайно своеобразной причинностью. Не законы природы определяют причины и следствия, а законы формы. Если один силуэтный персонаж нападает с кисточкой на другой силуэтный персонаж и рисует ему на спине горб, то этот горб кажется приобретенным законно и при нем останется. Если силуэтный человек берет в руки силуэтные ножницы и вырезает из силуэта камня силуэт человека, приобретая тем самым достойного партнера, то здесь, по существу, все обстоит вполне закономерно. В этом была причинная необходимость и убедительность согласно законам данных форм.

Законы природы в этой сфере недействительны. И потому этот мир силуэтов — единственная и обоснованная область абсолютного кино.

Секрет западноевропейских гротескно-трюковых фильмов заключается в том, что явление отделяется от предмета и,

освободившись от всякого смыслового содержания, ведет свою собственную призрачную жизнь.

В качестве примера можно привести гротескный трюковой фильм «Утреннее привидение» Рихтера. У шести джентльменов слетают шляпы и, как стая птиц, кружатся в воздухе. Джентльмены, крадучись, исчезают за фонарным столбом, как за огромной стеной. Пейзаж раздвигается посередине, как дверь, и люди протискиваются сквозь эту щель и т. д. Все это не имеет ровно никакого смысла и не претендует ни на что большее, как на комизм бессмыслицы, который как раз и возникает путем отделения явления от предмета, в силу собственных законов абсолютного изображения.

В старых американских гротескных фильмах уже было что-то от собственной закономерности абсолютных изображений. Кинотехника дала сюжету темп и стиль. Даже не в психологической, а в чисто механической кутерьме выявлялись причуды и шалости техники, которая может делать со своими созданиями все, что захочет, так как они не имеют собственного веса и собственной закономерности.

В этой психологичности и механичности старых американских гротескных фильмов кроется причина того, что их редко можно было растянуть больше чем на один акт, так как механичность не поддается вариации. Как бы ни были быстры гонки и драки, внутреннего движения эти фильмы не имеют. Остроумие их заключается в неожиданности, внезапности, с которыми труднейшая ситуация разрешается механическим способом. Но именно эта гротескная внезапность не дает ситуации постепенного развития и напряжения. Только ожидание события и выводы могут дать элементам действия направления и нарастания, которые подобно лесам должны сдерживать постройку более обширной фабулы.

Но следить за развитием действия и делать выводы можно лишь в том случае, если существует естественная причинность.

Что может случиться с людьми, с животными и с прочими вещами—мы можем предугадать даже в сказке, но что может произойти с линиями рисунка—этого, действительно, нельзя предвидеть.

Кавальканти с самого начала дал гротескным фильмам характер абсолютного изображения. Кадры фильма «Маленькая Лиля» появляются как бы спроецированными на рогоже. Это не стилизованные фотографии живых людей и настоящих улиц, а крупная ткань просвечивающей рогожи; она

придает всему некую однородную субстанцию, какой обладает кукольный или силуэтный мир. Здесь везде рога, а там — черная плоскость. Эта все время видимая субстанция не является субстанцией жизни, а лишь субстанцией изображения. Картине благодаря этому придается некий странно иронический стиль, так как в грубой ткани даже тривиальность бульварщины ощущается как основная сущность всего замысла.

С «мировоззрением» мультипликации дело обстоит не так просто. Рисованная мультипликация пришла из Америки, как и киноискусство вообще. В этом художественном жанре мы все еще очень далеки от мастеров американской мультипликации.

Они создали особый мир и привели его в движение своим всемогущим карандашом. Субстанцией этого мира является линия, границами — границы графики.

Это не картины живой действительности или подлинного пейзажа. В нарисованном мире живут рисованные существа.

Однако линия рисованных людей не есть простое изображение их внешнего облика, а его реальная субстанция. Кажущийся облик не превратится в подлинное бытие, как у старика-китайца. Искусство не станет природой.

В американских мультипликациях между видимостью и существованием вообще нет никакой разницы. Если хвост кота Феликса свернется и станет похож на колесо, то он может его тут же и использовать в качестве велосипеда; нарисованного кота вполне удовлетворяет нарисованный велосипед. В этом мире не происходит никаких чудес; существует только линия, и как она выглядит, так она и функционирует.

Во время одного похождения у Феликса отрывается хвост. Он думает: «Что делать?» Этот тяжелый вопрос вырастает в виде вопросительного знака из его головы. Феликс смотрит на этот красиво изогнутый вопросительный знак, хватается за него и прищипливает себе сзади на место оторванного хвоста. Все в порядке.

Линия есть линия, и все, что может быть нарисовано — возможно. Глубокое иррациональное сходство возникает между этими графическими формами. Так как между видимостью и существованием нет разницы, то сходство превращается в тождество. Это абсолютное изображение. Это абсолютное кино.

При этом аппарату почти нечего делать. Ракурсов для рисунка не существует, монтажный ритм играет минимальную роль.

В чем же все-таки заключается кинематографическое творчество в этих гениальных мульти-гротесках?

Марионетки и силуэты могли быть приведены в движение ниточками или палочками. Кино явилось техническим прогрессом. Линию рисунка впервые оживило кино.

Формы, показанные не только в их наличном бытии, но и в их становлении, формы, которые «случаются», которые «происходят», могло показать нам только кино. Этим оно способствовало открытию совершенно новой области фантазии.

Проблема советской мультипликации особенно интересна и трудна тем, что до сих пор еще не разрешена.

У нас пробовали переносить в советскую кинематографию стиль, формы и даже персонажи американской мультипликации. Эти попытки были обречены на неудачу, потому что той чистой забавности в нашем кино нет. Свойственная американской мультипликации легкость заключается в нарочитой бессмыслице графической шутки.

Трудность разрешения этой проблемы становится очевидной на примере талантливого антифашистского художника Георга Гросса. Он изображал лицо господствующего класса с той язвительной меткостью, которая соответствует нашему ощущению, но его справедливо упрекали в том, что в своих картинах он и пролетариев изображает в карикатурном виде, такими уродливыми и захирелыми, что они оскорбляют наше чувство. «Не могу же я вклеить в мои карикатуры фигуры греческих пропорций» — ответил он. Но этот ответ не разрешил ни противоречия, ни проблемы.

В одной удачной советской мультипликации рассказывается история маленького винтика. Не оцененный огромными машинами, винтик, обидевшись, уходит домой. Тогда останавливается все производство. Делегация больших машин приходит домой к маленькому винтику и просит его вернуться.

Героем советской мультипликации нельзя сделать гротескного зверька. Но сделать им симпатичного маленького мальчугана (пусть даже поданного в гротескном виде) вполне возможно. Веселый, смысленный парнишка в своих приключениях может быть симпатичным героем.

Этот мальчуган в качестве оружия носит при себе карандаш, при помощи которого он и вторгается в самое действие, своим рисунком может изменить окружающий его рисован-

ный мир. (Если перед ним река, которую ему надо перейти, то он тут же рисует через нее мост.) Мальчуган сам врисовывает в свой кадр различные вещи. Это служило бы мотивировкой для подачи всей мультипликации в стиле детского рисунка.

Этот стиль, уже использованный крупными мастерами, содержит сам по себе очень много юмористических возможностей и мог бы, кроме того, разрешить противоречие между дружеской и враждебной характеристикой в том же кадре. Ведь ребенок имеет, так сказать, право неверно нарисовать, исказить и героя. Создается карикатура, которая имеет свое объяснение и потому может производить комическое впечатление, не становясь при этом антипатичной.



Замечания к цветному кино

Сказав о различных оптических средствах кинематографии, нельзя не упомянуть о цветном кино, хотя эта новая техника принципиально не изменила киноискусства. Нас не интересует самый факт цвета, но краски имеют большую функцию при выразительности и образности. Художественное формирование осуществляется в кино не путем стилизации или изменения мотива, а ракурсом съемки и монтажом. Картина в кадре будет творчески сформирована, даже если краски останутся натуралистичными. Кроме того, кино не только отражает отдельные явления, но организует их отношения между собой и ритм их движения через монтаж.

Натуралистически точная передача цветной фотографии в кино не может помешать художественному целому. Кино при передаче отдельных картин не должно непременно изменять природе — ведь оно все равно изменит ей в компоновке фильма. Последний же представляет собой композицию последовательно действующих во времени впечатлений, ритмическую форму, оформленное движение, а потому краски не должны быть оформлены, иначе они превратятся в обособленные образы. Единое оформленное движение раскрошится в тысячи статичных изображений. Эта опасность была и у бесцветного кино, в цветном же она значительно больше.

Точная цветная фотография откроет в кино новую сферу художественных переживаний для искусства.

Эта сфера переживаний велика и прекрасна. Она проникает в самые глубины нашего внутреннего восприятия. Ни одно искусство ее до сих пор не охватило, меньше всего живопись, потому что речь идет о движении красок. Никогда живописец не покажет краснеющего лица ребенка; он может передать, например, только бледность лица, но не побледнение.

Почему нарисованный закат часто выглядит пошло? Ведь в природе это явление никогда пошло не выглядит. Да пото-

му, что движущееся явление предстало перед нами в картине в застывшем виде. Солнечный закат—не картина, а событие; солнце, опускаясь, прорезывает горизонт; навстречу ему поднимаются дальние краски, находящиеся как бы уже по ту сторону пейзажа; затканная золотом бледнозеленая полоса неба светлеет до того, как у нас уже наступают сумерки, и выглядит, как иное небо над иной землей; затем лиловое сменяет золотистый пурпур во взволнованном непрерывном движении. Это — баллада красок, передать которую может только цветное кино.

В первом цветном фильме Экка «Груня Корнакова» мастер преследует своими назойливыми ухаживаниями молодую работницу. И вот в тот момент, когда она дает ему возмущенный отпор, в ее нежных глазах вспыхивает голубой огонь. Тут-то мы и видим, сколько выразительной мимики пропадает из-за бесцветности кино.

Вслед за микрофизиономией, которая сделала игру сдержаннее и тоньше (обнаружились и наполнились содержанием малейшие движения лицевых мускулов), цветное кино делает мимику более тонкой.

Ведь если краски на лице меняются, если блеск глаз приобретает другой красочный нюанс, то и при полной неподвижности всех мускулов такое лицо сможет быть максимально выразительным.

Когда цветное кино сумеет в крупных планах проследить тончайшее движение красок, оно откроет нам новый мир, о котором мы сегодня ничего не знаем, хотя и видим его каждый день.

Живопись не может передать ни игры красок на волнах, ни трепета красного пламени на загорелых лицах.

Лучшие цветные фильмы доказывают, что движение красок дает художественное впечатление не только там, где мы это движение видим, но и там, где это движение не воспринимается глазом. Например, кажущаяся тихой картина летнего пейзажа производит в цветном кино впечатление более живое, чем в лучших пейзажах живописи, потому что в пейзаже фильма ощутима даже невоспринимаемая вибрация воздуха.

Совершенно новые проблемы и возможности внесет в кино монтаж красок. Соотношения форм, когда они не отличаются по цвету, совсем иные. Сходство контуров разительнее в сером цвете обычного кино. Иной монтажный ход или наплыв, внушенный сходством или контрастом самой формы,

стал бы бессмысленным и фальшивым в фильме, где решающий характер предмета передан цветом.

Зато в монтаже выявились бы иные соотношения красок.

Сходство красок и контраст красок создадут между кадрами более глубокие связи, чем формальные. И не только декоративные связи. Краски обладают большой символической силой, они создают ассоциации и эмоциональное внушение.

У бесцветного кино есть закон формальной непрерывности, заключающийся в том, что очень маленькое изображение в кадре только в исключительном случае можно монтировать с очень большим изображением, так как в противном случае получится зрительный толчок, «скачок», как говорят кинематографисты.

Наверное, будут существовать краски, которые по той же причине нельзя будет монтировать рядом, потому что они чисто оптически недостаточно перекликаются друг с другом и их внезапная смена будет действовать грубо и неорганично. Ведь монтаж должен обладать оптической непрерывностью даже в том случае, если содержание идущих сцен не имеет ничего общего. Если одна сцена вовсе не является продолжением другой сцены, то она все же является продолжением фильма, который в качестве оптического произведения должен быть цельным, как бы отлитым из одного куска.

С тем, что принесет будущее развитие цветного кино, связана труднейшая проблема монтажа. Уже сейчас цветные съемки дают перспективу и глубину, которых не имела бесцветная фотография. Задний план кадра становится гораздо глубже, если к перспективному рисунку прибавить еще и перспективный эффект гаммы красок. В силу различия красок будут видны всевозможные вещи на горизонте, которые в бесцветном кино кажутся маленькими, нерезкими и расплываются, как в тумане.

Даль в бесцветном кино, в сущности, негативна; это именно то, чего отчетливо не видно.

В цветном же фильме мы видим, что вещь находится очень далеко.

Эти преимущества повлекут за собой много затруднений, ибо равномерное, легкое течение кадров, без разрывов, без скачков, обуславливалось, может быть, тем, что в них не было настоящей глубины, что они были перенесены на плоскость.

В цветном кино взгляд зачастую будет падать в глубину, и его не так легко будет через секунду вырвать оттуда без толчка.

Теневые изображения и видения легко проплывают перед глазами, но настоящая глубина отяжелит монтажный ритм. Аппарату придется, пожалуй, въезжать в открывающееся перед ним пространство и таким образом направлять линейное движение монтажа в глубину. Аппарат не будет перескакивать через те глубины, которые он показывает, но превратит их своим приближением в первый план.

Разрешение этой проблемы будет еще более трудным в стереоскопическом, в пластическом кино.

Представьте себе цветной пластический звуковой фильм, создающий абсолютную иллюзию трехмерных живых существ и вещей, проплывающих в водовороте короткого «рубленого» монтажа. Чем реальнее, чем телеснее впечатление образов, тем более тормозит оно легкость смены кадров; но ведь в этой легкости как раз и заключается сущность монтажа, его чудесная художественная творческая сила. О рубленом коротком монтаже нам незачем особенно жалеть, но кадры движутся в ритме. Обманчивая реальность пластического кино заставит монтаж примениться к ритму предметной действительности.

В фильме «Груня Корнакова» голубая косынка, которой героиня должна махнуть из окна, давая знак к наступлению, окрашивается ее кровью. Девушка сушена: а вдруг ее подруги не поймут—ведь не красная, а голубая косынка служит условным знаком. Но сигнал понят. Тот факт, что косынка окрашена кровью, получил более глубокое значение.

Цвет может играть важную роль и как мотив сюжета. Но требовать, чтобы в цветном фильме цвет непременно и всегда выполнял драматическую функцию, значит излишне заострять точку зрения. Цвет скоро будет органической и самостоятельной составной частью кино, как звук. Он растворится в синтезе и не будет восприниматься как нечто обособленное, зависящее от драматургического принципа целого.

Цвет существует для того, чтобы поднять значение кино, а не кино существует для того, чтобы особенно выделять значение цвета.

На Западе цветное кино окончательно пробило себе дорогу в мультипликации. И не только по технико-экономическим принципам, не только потому, что цветная мультипли-

кация технически легче, чем цветная съемка, но и потому, что сегодня цветная мультипликация художественнее цветной фотографии.

Цветная фотография в фильмах, поступающих в прокат, еще не передает вполне точно натуральных красок. Это неумышленное изменение цвета действует часто фальшиво и неприятно, как фальшивый звук. Раскрашенные же (цветные) мультипликации имеют нарочитые, сознательно стилизованные краски и могут быть (часто и бывают) сделаны крупными мастерами.



Звуковое кино

Появившийся в кино звук не был просто добавочным выразительным средством, как цвет. Звук существенно и принципиально изменил киноискусство и стал его единственной формой.

С появлением звука кино не перестает быть оптическим искусством. Все описанные выше выразительные возможности немое кино используются и поныне. Перемена ракурса, монтаж со всеми его выразительными возможностями — все это играет существенную роль и в звуковом кино. В разговорных фильмах это единственно формальное отличие от театра, определяющее все другие отличительные свойства. Эти оптические формы изменили свою функцию в звуковом кино.

Показ всех происшедших в них изменений дает нам возможность еще более глубоко взглянуть в законы оптического и акустического выражений.

Звук и диалог тоже подчинены своим собственным законам. Нам будет легче понять, в какой мере влияет на них оптическая форма, если с этой формой мы уже точно ознакомились.

Едва немое кино вступило в фазу своего наибольшего развития, как новое изобретение — звуковое кино задержало его на полдороге. Киноаппарат только что успел приобрести нервы и фантазию, техника ракурса и монтажа получила возможность полностью преодолеть сопротивление материала примитивной предметности. Немое кино достигло огромной психологической дифференциации, огромной духовной творческой силы. И тут, как катастрофа, ворвалось техническое изобретение звукового кино. Вся богатая культура зрительной экспрессии (казалось с первого момента) подверглась опасности.

Новая, еще не развившаяся техника в этом соединении отбросила на первом этапе старую, высокоразвитую технику

назад, на примитивную стадию. Звуковому кино понадобились годы, чтобы достичь того уровня, на котором уже находилось немое кино.

В уже «раскрепощенное» искусство с ярко выраженным стилем вторгся новый формальный элемент с принципами художественного оформления, существенно отличными от старых принципов. Можно было наблюдать постепенное возникновение синтеза, который по-своему модулировал все элементы, наподобие того, как в химическом процессе при соединении различных элементов возникает новое, третье вещество.

Мы имели возможность наблюдать, как звук постепенно проникал в драматургическую конструкцию фильма. При этом постепенном проникновении выявлять сложные наслоения различных драматургических форм, из которых состоит общая драматургическая форма фильма, подобно тому, как при введении в организм красящих веществ, окрашивающих отдельные клетки, последние становятся хорошо видимыми и обнаруживают свою функцию.

Вторжение звука могло быть использовано теоретиками, как известная дистанция.

В первые годы развития звукового кино звук был только технически-механическим добавлением. Его можно было бы просто пропустить и заменить диалог соответствующими надписями; это не внесло бы никаких изменений в драматургическую конструкцию фильма.

Органическим элементом фильма звук стал лишь тогда, когда он получил драматургическую функцию. Произошло это постепенно, по этапам. Сначала драматургическую функцию звук получил как материал фильма вообще, затем — в сюжете, в фабуле фильма.

Спустя некоторое время, поняв драматургическую функцию звука, его стали применять в отдельной сцене и, наконец (значение чего еще недостаточно оценили), — в отдельном кадре.

Правда, эти четыре формы кино сливаются в монтаже в одно органическое целое, но все же они являются различными принципами композиции. Нам становится видима многослойная, контрапунктическая внутренняя жизнь произведения искусства.

Звуковое кино только тогда может стать особым новым искусством, когда звук перестанет быть только техническим дополнением немого кино.

Немое кино, став искусством, впервые показало нам подвижную жизнь объектов и их связь с человеком. Оно показало нам природу в качестве партнера человека.

Как немое кино открыло нам оптический мир, так звуковое кино открывает окружающий нас акустический мир: голоса зверей, природы, машин, всех вещей — все, что помимо человеческого диалога вплетается в общую большую беседу жизни, непрерывно и глубоко влияет на наше мышление и чувство. Именно в силу изображения этих влияний звуки получают драматургическую функцию.

В свое время житейские звуки были для нас лишь бесвязными шорохами, хаотическим шумом. Так немзыкальный человек воспринимает оркестр, в лучшем случае отличая ведущую мелодию; все остальное теряется для него в бесформенном шуме. Звуковое кино учит нас вслушаться, читать партитуру многоголосого оркестра жизни. Мы воспринимаем особенный вокальный характер отдельных вещей, как проявление особенной жизни. Звуковое кино может и должно охватить жизненный хаос и придать ему выражение, значение и смысл.

Только тогда, когда звуковое кино разложит шум на его составные элементы, когда оно сумеет выловить эти сокровеннейшие звуки и приблизить их к нам в акустических крупных планах, когда из этих элементов путем монтажа оно сможет по заранее обдуманному замыслу создать общую композицию, — только тогда звуковое кино станет новым искусством.

Когда режиссер сумеет повести наше ухо от одного звука к другому так же, как он в кадрах ведет наш глаз от одного куска целой сцены к другому куску, выдвигая, указывая и подчеркивая, — тогда шум мира не будет проплывать мертвой звуковой массой. Режиссер будет выдвигать, соединять, группировать и управлять нашим впечатлением, то есть творчески оформлять звук.

Звуковое кино еще не разрешило этой проблемы, но сам факт такого ясного осознания ее уже говорит о том, что звуковое кино сделало в этом направлении кое-какие шаги.

Звуки и сюжет Дело идет не о распознавании акустической среды, что мог дать и звуковой культурфильм. Окружающая среда является в фильме активным действующим лицом, играющим роль в действии. Иначе говоря, окружающая среда имеет драматургическую функцию. Этим как раз и отличается условная закулисная окружающая среда театра от реальной и живой среды кино.

Разыгрывается ли действие на фабрике или в рудниках, в горах или у моря — в хорошей пьесе это будет, конечно, отражаться на судьбе героя, будет иметь на нее влияние. Но об этом влиянии мы будем только знать, то есть увидим результат его на человеке. Но что конкретно производит это влияние, чем оно воздействует, этого театр нам показать не может, потому что он не в силах изобразить живое воздействие окружающей среды. Для того чтобы это воздействие понять, мы должны сами почувствовать силу воздействия пейзажа, окружения. А мы можем почувствовать ее лишь тогда, когда она драматично изображена ее физиономическим выражением, ее движением, которые и сообщают ей драматургическую функцию.

Немое кино могло изображать влияние окружающей среды оптическим воздействием.

Звуковое кино показывает это влияние путем акустического воздействия.

Когда хорошие режиссеры в немом фильме заставляли ландшафт играть или показывали мертвые предметы, доказывая, что они вовсе не мертвы, то это они делали не из формальных причин, не из-за того, что эти кадры красивы, а из-за важной драматургической функции, которую они вкладывали в эти предметы.

В развитом звуковом фильме исключительно звуковые кадры (простые вещественные изображения акустической среды) получают важную драматургическую функцию.

Современный кинорежиссер должен научиться вести наше ухо так же, как он научился вести наш глаз. Он должен уметь всю массу звуков окружающей среды разложить звуковыми детальными кадрами и звуковыми крупными планами на элементы и так соединить их в монтаже, чтобы их значение и драматургическая роль стали ясными.

Акустическая культура

Это, конечно, вопрос не только теоретический, но и вопрос технических возможностей. Техника искусства имеет диалектическое развитие. Мы часто делаем не то, что хотим, а то, что нам позволяет данная техника. Но техника развивается в связи с задачами, которые мы ей ставим, в связи с требованиями наших художественных целей. Поэтому теоретическое обоснование этих целей должно быть вполне ясным.

Принципиальные возможности нашей звуковой техники существуют и для крупных планов и для монтажа. Это зависит не только от развития техники, но и от нашей способ-

ности восприятия. Способность дифференцировать звуки, узнавать их значение и соотношение — вопрос культурного развития.

Развитие искусства и развитие способностей восприятия взаимно влияют друг на друга.

Благодаря немому кино развивалась наша способность видеть, утончалось наше понимание значений оптических явлений, распространялась новая зрительная культура.

Благодаря звуковому кино мы научимся слышать.

Разовьется новая акустическая культура. От степени этой культуры частично зависит и драматургическая роль, которую может играть звук. Ведь культура как раз и состоит в том, чтобы постигать воздействия, значения, соотношения. Художник должен представить их образно.

Драматургическая функция звука

Драматургическая функция звука в фильме заключается, конечно, только в том, чтобы показывать, как акустический внешний мир вообще влияет в качестве простого факта на действия, судьбы и характеры персонажей. Звук в фильме может стать решающим драматическим мотивом самого действия. Определенный тон, определенная мелодия, определенное акустическое событие могут стать непосредственной причиной действия в фильме. Драматургическая функция звука в сюжете, в фабуле совершенно иная, чем драматургическая функция звука, как материала вообще.

Возьмем для примера один из первых звуковых фильмов. В нем разворачивается такая тема: композитор должен к следующему дню сочинить вальс, но у него ничего не выходит. К композитору случайно приходит незнакомая девушка, с нею появляется и вдохновение. Он на рояле импровизирует вальс, в то время как она ему подпевает. Внезапно девушка исчезает. Композитор не успевает узнать, кто она. Оставшись один, он пытается записать этот вальс. Дальше первых пяти тактов дело не клеится. На следующий день приходят за вальсом. Вальс не готов, композитор забыл его и не мог записать. Существует только один человек, который, быть может, помнит мелодию, — это незнакомка. Композитору ничего не остается, как поместить в газете объявление: «Та девушка, которая слышала вальс...» Короче — песня соединяет их.

В этой кинооперетте потерянная и вновь найденная мелодия играет центральную драматургическую роль. Но в данном случае мелодия сыграла лишь такую роль, какую мог

сыграть для завязки интриги любой предмет — потерянное кольцо, портрет, документ или еще что-нибудь подобное. Особенный акустический характер мелодии не имеет в этом фильме драматургической функции; в приключениях героя речь идет только о факте мелодии, а не о ее особенном акустическом характере и не о ее воздействии. Это — самый внешний, самый поверхностный тип драматургической функции звука в сюжете.

Другую роль получает звук в построении сюжета, когда его особое воздействие имеет решающее влияние на ход действия. Мне хотелось бы взять для этого пример из одного немого фильма, следовательно, пример сконструированный, что позволит одновременно затронуть и другую проблему драматургической функции звука.

Был такой романтический фильм «Паганини», где «демонического скрипача» арестовывают. Он освобождает себя из тюрьмы своей игрой: она так действует на жандармов, что никто из них не смеет его задержать, когда, играя на скрипке, он проходит через вооруженный кордон.

В этом фильме игра на скрипке благодаря своему воздействию имеет решающую драматургическую функцию. Но только в немом фильме было возможно сделать это воздействие убедительным на самом деле: мы видим, как играет великий скрипач, видим мимическую игру большого актера. Игра Паганини на скрипке в этом фильме является движущим мотивом всего действия сюжета. Музыка, звук мы представляем себе только в фантазии, и поэтому можем представить себе и ее фантастическое воздействие.

Возникает вопрос: явилась ли бы эта сцена убедительной в звуковом фильме, где игра должна была бы прозвучать? Ведь музыка должна была бы производить и на публику такое же чарующее впечатление. Только тогда зритель поверил бы, что жандармы действительно опускают оружие перед великим скрипачом.

В одном советском звуковом фильме мы имеем интересный и удачный пример драматургической роли игры на скрипке в одной сцене. В «Петербургской ночи» режиссер Рошаль заставляет своего героя Ефимова выступить неожиданно перед полным концертным залом, где игра его приводит публику в большое волнение.

Некоторые музыкой очарованы, другие возмущены ею. Но это различное воздействие вытекает не из свойств его игры. (Иначе возникла бы проблема, о которой мы говорили

по поводу «Паганини»). Игра должна была бы воздействовать на публику зрительного зала так же сильно, как и на публику, изображенную на экране, иначе никто не поверил бы такому воздействию.

Но двойственное впечатление производит не виртуозность игры, а ее содержание. Ефимов играет народные песни. Этим восхищены бедняки с галерки, а господа в первых рядах протестуют. Эта сцена была бы невозможной в немом фильме; ведь песни нужно слышать, чтобы понять, почему одни слушатели «за», а другие — «против». Эта сцена — хрощий пример того, как драматургическая функция звука в сцене может иметь глубокое идеологическое значение.

Не только музыка может иметь прямое драматургическое значение. В одном американском звуковом фильме моряк расстается со своей возлюбленной, которая удерживает его. Она хочет, чтобы он женился на ней и чтобы они жили вместе тихо и спокойно на суше. Но его манит свободная, полная приключений морская жизнь. Он любит женщину, но море — опасная соперница. Во время диалога в сцене прощания раздается голос этой «соперницы» — голос моря вмешивается в диалог. Слышно, как в открытое окно врывается шум моря. Когда моряк говорит о женщине, он слышит заманчивый голос моря. В тишине каждой паузы этот голос раздается еще громче. Моряк колеблется в своем решении. Когда же он все-таки уходит, мы понимаем (хотя об этом не сказано ни слова), что победил голос моря, зов его другой возлюбленной.

Звук может и косвенным путем приобрести драматургическую функцию в сцене. В одном фильме любовная сцена разыгрывается под грохот канонады, доносящейся с поля сражения. Сцена не изменилась бы и без этого звукового сопровождения, но она приобрела бы другое значение. Каждое слово любовного диалога имело бы другой смысл, другую ценность, если бы оно говорилось в тихой идиллической беседке сада. Это тоже является драматургической функцией звука.

Но звук как решающий мотив сюжета не может быть общим требованием для звукового кино. Ведь немного кино уже не существует. Сегодня уже никто не говорит о «звуковом кино», а просто о «кино». Звуковое кино уже не особый стиль кинематографии, а сама кинематография. Поэтому она должна изображать все, а не только специфические звуковые мотивы.

**Молчание
и тишина**

Тишина — тоже акустический эффект. Если в какой-нибудь сцене звукового фильма совсем не слышно звуков, то и тишина может иметь большую драматургическую функцию. Образно передать тишину — особая задача звукового фильма.

Никакое другое искусство не может этого сделать: ни живопись, ни скульптура, ни немое кино. Разве только театр, и то в очень редких случаях.

Ни одно зрительное искусство не может передать тишину, ибо она может передаваться лишь как антитеза звука. Тишина только там имеет значение, где вообще можно что-то слышать. Тишина может иметь драматургическую функцию только там, где она является не обычным состоянием, а временным явлением, где она обозначает не покой, а крайнее напряжение.

Радиоспектакль тоже не может передать тишины. Ведь если в радиоспектакле звуки замолкают, то тем самым игра прекращается вообще, потому что мы ничего не видим. Это уже не тишина, а просто ничто (радиоспектакль не оформляет акустического мира). Мы так мало знаем скрытые голоса вещей и природы, что, не видя одновременно их изображения, не узнаем их. В радиоспектакле необходимо всегда объяснить, что мы слышим. По существу — это эпическое или драматическое представление с акустическими иллюстрациями и с диктором в качестве неперемногого посредника акустического действия.

В звуковом кино мы обходимся без всякого посредничества. Акустическое действие не требует никаких объяснений: мы распознаем его сами, ибо видим, откуда исходит звук. Но, если мы видим вещи в молчании, тогда наступающая тишина получает драматический оборот. Вещи звучат совершенно различно, но все смолкают одинаковым образом.

Молчание связывает их друг с другом больше, чем звучание.

На театре тоже нельзя передать тишину, для этого пространство сцены слишком ограничено. Переживание тишины — пространственное переживание.

Когда я воспринимаю тишину? Разумеется, не тогда, когда я ничего не слышу (глухой не знает, что такое тишина). Напротив, когда утренний ветер доносит крик петуха из соседней деревни, когда с горы, с очень большой высоты слышится топор дровосека, когда среди зимнего пейзажа, где-то вдали, на расстоянии нескольких километров, вдруг хлопнет

бич, — вот тогда я «слышу» тишину. Тишина — далекая слышимость. И чем тоньше мой слух, тем больше я охватываю пространство, которое становится моим окружением.

Выразительна сцена из фильма Довженко «Аэроград». Предатель, которого должен расстрелять его бывший друг, громким криком прощается с жизнью. Тайга встрепелась и зашумела, словно ее вспугнули от сна; далекие горы отвечают ей глухим эхо. Этот звук дает ощущение огромной тишины. Внешняя жизнь покрывается этим шумом, и мы видим ее как бы через окно, она становится похожей на немую пантомиму.

Безмолвное пространство никогда не станет конкретным. Мы ощущаем лишь то видимое пространство, которое мы также и слышим.

На театре звук будет иметь драматургическую функцию там, где, например, внезапно замолкает шумная компания, потому что кто-то входит в комнату. Такое молчание можно удлинить и этим усилить его драматическое воздействие.

Спокойствие не может быть дифференцированным и образно переданным на сцене различными способами.

В кино благодаря крупному плану приближаются различные физиономии молчавших; по ним становится понятным немое действие, продолжающееся в тишине. Можно показать различное значение молчания для различных действующих лиц. В этой тишине, этой тишиной можно образно передать решающие драматургические мотивы.

Имеет ли отдельный кадр сам по себе драматургическую функцию? Могут ли вообще произойти решающие изменения в действии одного кадра? Специфические для кино методы художественного выражения должны как раз локализовать такие решающие драматургические моменты в том пункте, где находится корень действия, который имеет действительно решающее значение.

Тот единственный человек, тот взгляд колебания, тот жест решимости, от которого зависит действие в данный момент, может быть изолирован от общей сцены в одном или нескольких крупных планах.

Такой кадр можно анализировать и рассматривать вблизи. Такой кадр может захватить другую перспективу времени и разыгаться дальше, чем это позволяла бы общая сцена. Это и есть микродраматургия в звуковом кино. В этом заключается та возможность специфической глубины, которой

Драматургическая функция звука в кадре

не имеет театр. В таких кадрах с драматургически решающей функцией звук может иметь решающую специфическую роль.

Мы часто видим крупный план присматривающегося человека, который реагирует на какой-нибудь звук, на какое-нибудь слово, источника которого мы не видим. Однако мы видим вблизи воздействие звука, человеческого голоса; на лице прислушивающегося мы видим выражение всех психологических изменений. Мы видим, как поколебалось одно решение, как в немой игре созревает другое, и одновременно слышим причину, объясняющую нам все нюансы этой мимической игры. Синхронной съемкой звукового источника может быть подчеркнута драматургическая функция звука. Если перед забастовкой ревут фабричные гудки, и крупный план ревушего гудка часто повторяется в монтаже, то этим усиливается функциональная роль звука и его значение.

На крупном плане, где мы не видим окружающего, звук, вторгшийся в кадр, может иметь нечто таинственное, что не означает, впрочем, ничего мистического. Это — просто эффект напряжения, заключающийся в том, что зритель еще не знает, откуда доносится звук.

Эта напряженность остается у зрителя и тогда, когда действующее лицо в кадре знает, откуда доносится звук, и смотрит в его сторону. Ведь зритель еще не знает окружающего и не знает, что «видит» человек за пределами кадра. Драматургически это может создать благодарные мотивы для разных неожиданностей.

Асинхронно примененный звук на крупном плане может получить еще и другую драматургическую функцию. Виден совсем близко человек и слышен голос, который, будучи отделенным от незримого источника или от незримого человека, доносится как бы из воздуха. Благодаря этому звук приобретает нечто безличное, что может использовать режиссер, придавая звуку или слову особое значение, скажем, патетическое или символическое: говорит уже не какой-нибудь видимый персонаж, а раздается голос вообще.

Синхронный крупный план является крупным планом не только оптического, но и акустического мотива. Как оптический крупный план является спецификой кино, новой формой, новым методом художественного выражения, невозможными ни в каком другом искусстве, так и звуковой крупный план заключает в себе новую специфику звукового киноискусства.

Если оптические крупные планы внесли не только новые формы искусства, но и указали на новую, еще не открытую сторону действительности, то звуковые крупные планы указывают на новую, еще не открытую в искусстве действительность.

Крупные планы, оптические или акустические, дают при этом не только механическую репродукцию этой заново открытой действительности. Ведь в действительности мы никогда не получаем изолированного впечатления (как в выделенной части оптического или звукового кадра), тем более на таком приближенном расстоянии.

Звуковой крупный план может создать впечатления, которые только в редких случаях мы отличаем ухом, несмотря на то, что мы их постоянно воспринимаем. Мы слышим эти слабые, интимные звуки, но они так заглушены повседневным шумом, что мы редко осознаем их. Но эти маленькие события воздействуют на нас бессознательно, решающим образом влияя на наше настроение, на нашу способность принимать решения. Поэтому они в фильме могут играть решающую драматургическую роль, если крупными планами мы поможем зрителю осознать причины такого воздействия.

На сцене этого сделать нельзя. Ведь если в театре я хочу обратить внимание зрителя на тихий мимолетный вздох, я, как режиссер, должен заставить молчать на сцене всех остальных участников спектакля или поставить говорящего впереди. Но из-за этого голос или, скажем, слабый вздох, потеряет свой сокровенный характер.

Кино имеет возможность показать все незаметное, все сокровенное именно в своей сокровенности. Ведь все остается на месте, все сохраняет те же отношения к предметам и явлениям, как и вначале, но киноаппарат приближается, и наш глаз или наше ухо следует за каждым маленьким событием.

Можно изобразить тончайшие отношения, в которых такой маленький мотив может сыграть большую драматургическую роль. Это может быть тиканьем часов в тихой комнате, монотонным капаньем воды из крана, тихим плачем ребенка, звуками, почти исчезающими среди общего воздействия действительности, но приобретающими большое значение для определенного действия благодаря звуковому крупному плану.

В первом звуковом фильме, попавшем в Европу, этот эффект был уже применен. Ребенок при смерти. Отец скло-

няется над ним. Он и мы слышим еле ощутимое дыхание ребенка. Это «еле» ощутимое—самое страшное. Со сцены нам вообще ничего не было бы слышно.

В крупных планах звукового фильма надо обращать внимание на то, что они, несмотря на выделенную часть кадра, никогда не могут быть так изолированы от акустической окружающей среды, как оптический кадр может быть выделен из общей картины. Чего нет в кадре, того мы вообще не видим. В кадр извне могут попасть разве только тень или свет. Но в изолированный крупный план звукового фильма вклиниваются и звуки невидимой окружающей среды.

Если в ресторане два человека говорят между собой шопотом, то я могу это ясно понять и без того, чтобы шум помещения был заглушен. Это так, как если бы мы сами сидели совсем близко, у того же столика. Мы слышим не только звук крупного плана, но одновременно и его отношение к другим звукам, его позицию в акустическом пространстве.

Это воздействие может получить в фильме тоже особенную драматургическую функцию. Драматургическими являются не только те мотивы, которые имеют решающее значение для интриги действия. Все, что входит как элемент в конструкцию фильма, является драматургическим элементом. В каждом звуковом фильме, который работает специфическими методами художественного выражения, будут иногда применяться такие специфические звуковые эффекты, как существенные элементы всей конструкции.

Крупные звуковые планы могут заполнять целый эпизод, и в это время действие может и не развертываться дальше. Так, в фильмах нам часто дается целый ряд пейзажей, следующих один за другим, для того чтобы передать настроение местности. Часто нам показывают монтаж зданий, чтобы дать понять характер того или иного города, или же демонстрируют один за другим «мертвые» предметы комнаты, чтобы передать атмосферу квартиры.

**Акустическая
атмосфера**

Монтаж таких немых образов является драматургической проблемой потому, что режиссер хочет достичь этим совершенно определенного характерного, сюжетно важного воздействия. Картины такого монтажа скомпонованы в одно целое и приобретают благодаря этому особые функции.

Таким образом могут быть смонтированы в крупных планах звуки и шумы; тогда они создадут определенную, созна-

тельно оформленную акустическую атмосферу (звуковую живопись). В «Путевке в жизнь» Экка есть такая звуковая живопись — звуки пробуждающегося утром леса. Но там они переданы на общем плане, они еще не проанализированы крупными планами и не смонтированы режиссером с определенным драматургическим намерением.

Но если в военном фильме свист пули, хрипенье умирающего, еле слышное постукивание клюва канарейки (клетка которой висит в окопе), грохот пушек, стук аппаратов Морзе, гул самолетов, тихое пение отдельных солдат и т. п. монтируются в одно целое, то возникает звуковая симфония, звуковые кадры которой имеют не только абстрактно-музыкальную, но и весьма значительную драматургическую функцию;

Такая шумовая симфония может быть передана и иронически. В одном заграничном фильме есть такая звуковая живопись кухни, составленная исключительно из коротких крупных планов: пилят дрова — скрипит пила; колют дрова — стучит топор; разжигают плиту — трещат горящие поленья; толкут сахар; взбивают сливки; булькает кипяток. Когда эти отдельные крупные звуковые планы монтируются, получается «кухня». (Эти звуковые образы повторяются в ритмических периодах; благодаря этому возникает чисто формальная, но чрезвычайно веселая музыкальная образная передача, которая не имеет уже ничего общего с драматургией.)

Культура слуха Едва ли существуют вещи, которые человек (хоть сколько-нибудь культурный) не может сразу узнать и отличить, хотя он их видел всего лишь однажды. Но опознает он с уверенностью лишь немногие звуки, если у него нет «точки опоры».

Звуковое кино приучает наше ухо дифференцировать звуки точно так же, как немое кино научило нас видеть. Мы учимся и акустически ассоциировать и делать акустические выводы. (Возможно, что наше ухо, натренировавшись на звуковом кино, сумеет в будущем воспринимать радиоспектакли без всякого объяснительного сопровождения.)

Дело не в недостаточности нашего слуха — дело просто в необразованности. Доктор Эрдман в статье о звуковом кино утверждает, что наш слуховой аппарат привык тоньше работать, чем наш глаз. Число ясно различаемых каждым человеком звуков, тонов и их оттенков исчисляется тысячами. Наш акустический язык гораздо богаче, чем язык красок и света. Тем не менее разница между дифференциацией звука и рас-

познаванием его источника существует. Я могу ясно слышать, что это другой звук, не зная, какой это звук. Эрдман приводит пример: «Неясный рокот толпы можно довести до слуха в самых разнообразных степенях его силы, но различить в тоне голосов радостное возбуждение или гневное волнение удается очень приблизительно».

Эта огромная разница между нашим оптическим и акустическим воспитанием происходит отчасти и потому, что очень часто мы видим, но не слышим. Пример — живопись. С другой стороны, мы не привыкли слышать звуки и голоса природы, ничего при этом не видя.

Сам звук должен быть оформлен для целей драматургии.

Техника частично уже достигла чистоты и точности звука, а в будущем достигнет еще большего. Наша субъективная способность восприятия, способность локализовать и идентифицировать звуки, источников которых мы не видим, тоже разовьется. Но развитие нашей слуховой ориентации имеет свои границы.

Звуки, как известно, не отбрасывают теней, они не образуют пространственной формы. Вещи, которые я вижу в пространстве, я вижу либо друг подле друга, либо они покрывают друг друга. Оптические впечатления не смешиваются.

Если же одновременно раздается несколько звуков, то они сливаются в общий шум. Я не слышу ни протяженности, ни направления пространства. Нужен редкостный абсолютный слух, чтобы воспринимать отдельные звуки, но их место в пространстве мы и тогда еще не сможем определить (во всяком случае, до сегодня).

То, что звук не образует пространственной формы, делает чистый слуховой спектакль невозможным. Без зрительного места действия (объясненного, как в радио, или показанного в кадре) никогда не возникает слухового места действия для данного события.

Звук трудно поддается локализации. Если три человека появятся в кадре на одинаковом расстоянии и раздастся один голос, то почти невозможно установить, кто именно говорит, если он не шевелит губами или не сопровождает свою речь подчеркнутой жестикуляцией, ибо звуку нельзя дать определенное направление. Репродуктор — не прожектор, и им нельзя нацеливаться. У звука нет прямых лучей. Предмет имеет разные стороны, и его изображение показывает нам, с какого направления он был заснят. У звука нет разных

сторон. Его съемка не показывает нам в ракурсе, с какого направления он был заслушан.

Каждый звук, опосредствованный доселе искусством (будь то с концертной эстрады, с закрытой сцены или с открытых подмостков), фальсифицирован и ненатурален, ибо его звучание определяется местом его передачи, и он теряет свое первоначальное звучание. Сцена зрительно может создать настроение и впечатление леса, но акустически она этого сделать не может. Звук на сцене никогда не будет звучать так же, как в лесу, ибо акустическое впечатление определяется фактическим местом его звучания.

И даже если при помощи каких-нибудь технических приспособлений и удастся воспроизвести на сцене звук в его подлинном тембре, то акустическое впечатление в зрительном зале все же изменится. Чудо микрофона в том, что он может каждый звук удержать и зафиксировать в его подлинном тембре и в любом месте передать точно так же, как это делает съемочный аппарат в немом кино. Если предмет снят справа, то мы видим его справа, даже если сидим с левой стороны зрительного зала. Как наш глаз отождествляется с кинообъективом, так наше ухо отождествляется с микрофоном. В звуковом кино не только зрительно, но и акустически происходит то уничтожение дистанции между зрителем и зрелищем, о решающем значении которой я уже говорил. Мы, как слушатели, сознаем себя находящимися в показанном на экране месте события.

Проблема изображения звука Известно, что мы своими звукозаписывающими аппаратами можем только «записать» звуки, естественно и точно передать их. Мы еще не можем своими звуковоспроизводящими аппаратами придать изобретенным звукам субъективный художественный стиль, так как не можем его оформить. Когда два оператора, имеющие различную художественную индивидуальность, снимают одно и то же бушующее море, то оптическое изображение моря будет совершенно различным. Но акустический образ моря принципиально будет тем же, в крайнем случае будет иметь техническое различие. Ведь кинооператор не имеет возможности различно изобразить звук согласно своей индивидуальности художника. Когда два оператора снимают одного актера, то снимки могут быть различны, не похожи один на другой (хотя оба снимка будут похожи на снимаемого актера). Но звуковые съемки двух звукооператоров, работающих в одинаковых технических ус-

ловиях, никогда не могут иметь такого различного индивидуального характера.

Возникает вопрос — зависит ли это от несовершенства современного звукозаписывающего (съемочного) аппарата или это имеет более глубокие причины, относящиеся к существу звука и к нашему отношению к звуку?

При съемке оптического образа актера объединяются два художественных процесса: к изображению актера добавляется в фильме изображение режиссера и оператора. Выражение лица актера благодаря ракурсу получает в фильме характерное выражение, которое видно только на экране. Благодаря такому ракурсу съемка становится творческой.

Звуковая съемка актера будет иметь только то выражение, которое имел голос актера в действительности. Звукооператор может только передавать. Он не может внести свое субъективное впечатление в звуковой фильм. А ведь только благодаря этому звуковая съемка могла бы стать творческим искусством, таким, каким стала оптическая съемка.

Имеет ли это лишь предварительные технические причины или есть другие, более глубокие причины, лежащие в существе звука?

Может ли существовать, в частности, звуковой ракурс?

В звуковой съемке не существует (пока) ракурсов. Звук, разумеется, может раздаваться сверху и снизу, может звучать близко и далеко. Но этим он только локализуется в пространстве, но не меняет (благодаря перспективе) своего вида, своей «физиономии».

Один и тот же звук, идущий с одного и того же места, не может быть различно воспринят, как это возможно при оптической съемке любого предмета. Съемка без автономного выбора ракурса остается лишь механической репродукцией.

На экране (без свободной возможности выбора ракурса) разговор актера в павильоне звучит как сфотографированный театр, где на этот раз сфотографирован звук.

Звук не может быть изображен. На экране появляется изображение актера, но не изображение его голоса. Звук не изображен, а воспроизведен, он может звучать несколько измененно, но обладает той же реальностью.

Звуковой монтаж Мы говорим не о формальных проблемах звукового монтажа, не о том, какие звуки сочетаются чисто акустически-музыкально, а о той роли, какую может иметь звук в драматургическом монтаже.

В драматургическом монтаже сходство звуков может получить сюжетное значение. Когда в картине Барнета «Окраина» грохот фабричных машин монтируется со сходным грохотом пулеметов в окопах, тогда это акустическое сравнение. Не только звуки кажутся родственными, но и между предметами якобы существует связь.

Монтаж звуковых контрастов может иметь более сильное воздействие, чем воздействие оптических контрастов. Рыдание монтируется со смехом, болезненный стон—с танцевальной музыкой.

В звуковом монтаже должна приниматься в расчет психически воздействующая сила звуков. Если даже звук замолк, он некоторое время все еще звенит у нас в ушах, и его воздействие переходит и на следующие кадры. Особенно ощутимым становится его воздействие, если в следующих кадрах звуков не слышно. (Веселый джаз играет в баре. Следующий кадр: тихая комната, в которой лежит покойник.)

Музыка, еще звенящая у нас в ушах, является сильным контрастом тишины, которая благодаря этому стала акустическим эффектом. Сходство звуков дает также возможность применять наплыв. Эта возможность является не только формальной, но объединяет две сцены в отношении содержания, в отношении значений. Когда крик рабочих голосов, призывающих к забастовке, наплывом переходит в рев заводских гудков, тогда нам кажется, что это яростно кричит сам завод. Такой звуковой наплыв становится звуковым сравнением. Или если в генеральном штабе стучит аппарат Морзе, и этот звук переходит в грохот орудий, то такой звуковой наплыв имеет значение по содержанию, так как не только для слуха зрителя стук аппарата перешел в грохот орудий, но и на самом деле тот бой непосредственно последовал по телеграфному приказу.

Звуковые сравнения и звуковые символы применяются очень часто, они сами собой напрашиваются. В этом заключается известная опасность: они подчас легко становятся формалистической забавой, даже если и выражают какой-нибудь смысл.

Для звуковых эффектов существуют те же законы, что и для других специфических форм кино. Они не должны бросаться в глаза, они не должны стилизовать фильм в качестве основного принципа, так как благодаря этому формальный элемент получает значение самоцели, приобретает пустой орнаментальный характер.

Очень часто хорошие звуковые переходы делаются так, что звук асинхронно переходит в другую сцену. Мы все еще видим поле, покинутое крестьянином, но в этот пейзаж вторгается заглушенный шум машины, как бы подготавливая следующую картину, в которой мы видим крестьянина на фабрике.

Такая асинхронная звуковая связь может иногда значительно углубить фильм. В нем появляется не только особое настроение, но и особая диалектическая связь между сценами. Асинхронный метод изображения еще не использован. В будущих фильмах он будет играть большую роль. В нем синтез звука и образа является драматургически самым творческим.

В синхронных кадрах звук, собственно говоря, есть не что иное, как натуралистическое добавление к картине, благодаря чему она становится ещё более сходной с действительностью. В асинхронном же применении звук приобретает не связанную с картиной самостоятельную роль. Звук становится как бы главным действующим лицом картины.

Для отдельных кадров эта асинхронность может существовать и тогда, когда общая сцена видима. Крупный план головы молчащего человека (если в это время мы слышим слова другого человека, невидимого), дает то же асинхронное воздействие. Звуки раздаются в том же помещении, но не в том же кадре; сцена синхронна, но кадр асинхронен. Я вижу немую игру и зрительно сконцентрирован только на ней. Одновременно я слышу, как говорит кто-то другой, и акустически я сконцентрирован только на этих звуках. Благодаря этому создается возможность драматургического контрапункта, который невозможен ни в немом кино, ни на театре.

Прекрасный пример можно найти в фильме Пырьева «Партбилет». Сцена голосования. В результате голосования героиню исключают из партии. Она—одна в кадре. Мы не видим, кто голосовал за ее исключение, и не видим, сколько людей голосовало. Иначе мы тотчас увидели бы, что за исключение — большинство, и не соперечивали бы с героиней так длительно и напряженно, когда она, опустив голову и закрыв глаза, слушает подсчет поднятых рук: «Раз, два, три...» Мы тоже не знаем, много ли их, мы тоже считаем с надеждой и страхом: «четыре, пять, шесть...»

Слова падают, как удары топора, под которыми голова героини опускается все ниже и ниже. Мы не видим того, кто считает вслух. Поэтому слова звучат безлично, как приговор.

Ни чем иным, кроме такой асинхронности, не мог бы режиссер придать подобной значительности этому простому счету.

Диалог Когда появилось говорящее кино, среди режиссеров и драматургов началась паника.

Такой комической ситуации в искусстве, наверное, еще никогда не было. Работники искусства были неприятнейшим образом поражены техническим развитием своего искусства.

Дело в том, что говорящий фильм поставил под угрозу интернациональную экспортную способность кинематографа. Кроме того, звуковое кино грозило существованию многих режиссеров и актеров, не владеющих культурой речи. Показательно, что против шумового кино никто не протестовал. (Чаплин, например, был сразу же готов заставить звучать все шумы в своих фильмах.) Восставали против слова, подкрепляя протест аргументами эстетики и философии искусства.

Всю гротескность этого недоверия к говорящему кино можно измерить лишь тогда, когда представишь себе, что произошло бы, если говорящее кино было бы изобретено одновременно с немым кино. Понятно, никому бы не пришла в голову сумасшедшая идея показывать драматическое событие безмолвным. Каждому человеку показалось бы неестественным, нехудожественным, комичным демонстрировать картинки, где люди беззвучно двигают ртом. Внезапно картинки исчезают, и мы читаем несколько строк о том, что было сказано. Затем мы снова видим беззвучно говорящего человека и понимаем его потому, что заранее прочли, о чем он теперь говорит.

Примитивнейший и наивнейший метод, при помощи которого мы были принуждены исправлять несовершенство нашей техники, был, однако, возведен в эстетический принцип. Это было необходимо и чрезвычайно продуктивно. Немота была фактической данностью, и надо было заставить играть ее. Но эстетика немого искусства стала догмой. Говорящее кино рассматривалось с точки зрения эстетики этой немоты и поэтому априори оценивалось как халтура.

Лучшие первые режиссеры говорящих фильмов все свое уменье и ловкость употребляли на то, чтобы делать вид, будто говорящее кино вообще еще не изобретено. Они пытались делать немые звуковые фильмы. Герой первого говорящего фильма Строейма — чревоушатель, разговаривающий со своей куклой. Ренэ Клэр в фильме «Под крышами Парижа» заставляет людей разговаривать за оконными стеклами или в шуме, то есть так, чтобы их не было слышно.

Еще сегодня высшим законом кинодраматургии считается: «возможно меньше диалогов», и не только по причинам драматургической плотности (которая необходима и на театре), а потому, что диалог в фильме принципиально считается неизбежным злом.

Правда, в технике ракурсов и монтажа немое кино достигло богатой дифференцированной культуры зрительного выражения. Правда, новая, еще не развитая звуковая техника вначале отбросила кино на примитивную стадию. Но из технического кризиса педанты создали принципиальное противоречие между речью и изображением.

И я двадцать лет назад, когда практически киноискусство почти не существовало, в книге «Видимый человек» противопоставлял немое кино, как зрительное по существу искусство, понятийному искусству слова.

Это резкое противоречие между зрительным и незрительным действительно существовало, но это не значит, что оно должно сохраниться. В развитии оно может диалектически разрешиться в синтезе; тогда возникнет третье, нечто совершенно новое, с новыми законами. Нельзя настолько упростить себе проблему, чтобы законы, усвоенные по отношению к немому кино, догматически применять к звуковому.

Противоречие между зрительным выражением кадра и логическим смыслом слова в немом кино было резко и неразрешимо потому, что зрительная игра в кадре прерывалась написанным текстом. Картина и литература (две совершенно разные категории) сменяли друг друга; монтажный ритм все время нарушался. Когда мы сегодня смотрим немой фильм, именно это нам кажется невыносимым.

В звуковом кино движение кадров никогда не прерывается. Оптический ритм монтажа не рвется. Да и в самом кадре ничего не меняется, мы только слышим разговор, который мы уже видели. Но звучащее слово не обладает такой логической отчетливостью, как написанное, ибо голос придает слову некое эмоциональное выражение, которое можно прировнять к характеру и ритму кадра, как музыку.

Следовательно, в немом кино борьба против слова казалась логичной. Идеалом был бы фильм без всякого текста, в первую очередь без рассказывающего текста. Борьба против диалога была, в сущности, борьбой против чтения.

Нам ведь не мешало видеть диалог в драматической сцене. Нам бы не помешало и слышать его, если бы кино сразу возникло как звуковое кино.

Мы были бы чрезвычайно довольны тем, что кадр не надо прерывать, чтобы действие становилось понятным. Только потому, что кино было немым, оно должно было быть и бессловесным. Вывод, что кино вообще должно быть бессловесным, был ошибочным выводом догматиков.

Видимая и слышимая речь Как случилось, что как раз самые культурные и эстетически чуткие художники пита-ли такое отвращение к слышимому слову?

Против акустического смешения с шумами не возражали даже фанатики немого искусства и его стилевого единства. Техническая и драматическая неразвитость первых звуковых фильмов не является достаточным объяснением. Очень скоро увидели, что ритмическая перемена ракурсов, оптический монтаж не становятся из-за этого тяжеловесней. Первоначальный паралич киноаппарата, возврат кино к центральному стилю продолжался не более года.

«Лицо вещей», открытое немим кино, игра пейзажа, зрительная атмосфера, физиономия человека — все это не должно теряться. Все качества «мобилизованной живописи» могут быть применены и в звуковом кино.

Почему же так долго не доверяли слову? Причиной этого в свое время было то потрясающее разочарование, которое пережила публика, впервые услышав, что говорят наши любимые герои кино. Нет, не самый факт их разговора, а то, что они говорят, было так тривиально, что мы предпочли бы снова увидеть их немими, и в страхе перед уровнем кинематографического диалога создали теорию, направленную против диалога вообще.

Как известно, драматурги немого кино отнюдь не являлись крупными писателями. Но иногда для исполнения главных ролей привлекались крупные актеры, которые становились творцами мимических диалогов. В немом кино мы понимали взгляды без слов—взгляды Асты Нильсен, Лилиан Гиш, Чаплина. Их немые диалоги захватывали нас даже при убогости и вздорности самого фильма.

Но—уввы!—вдруг мы услышали, что они говорят. И тривиальность их слов покрыла глубину их взглядов. Ведь это уже не они говорят, а киноавторы. Маски сорваны! Иллюзий погибли!

Сегодня уже само собой разумеется, что в звуковом кино драматурги не должны являться специалистами только в области сценарной техники, они должны быть и писателями. Во всяком случае, уж не ниже театрального драматурга, — нет,

даже квалифицированное его в своей области, так как перед диалогом в звуковом кино стоят новые проблемы и задачи, которых не знала театральная литература.

Значение молчания «Говорить как можно меньше» — само собой разумеющееся правило литературы. В драме и романе не нужна излишняя болтливость. Но устанавливать для звукового фильма правила о скупости слова было бы опасным формализмом.

Ведь в немом кино люди отнюдь не молчали, в драматических сценах они непрерывно разговаривали. Просто их не было слышно, а в надписях из этих разговоров сообщалось лишь то, что было абсолютно необходимо для понимания действия.

Но если в звуковом фильме я не желаю слышать никакого диалога, то я не должен его и видеть. Нельзя же допустить, чтобы раздавались шумы, но не звучали человеческие голоса, чтобы вслух произносились две «важные» фразы, а дальнейший разговор не был слышен. Следовательно, в звуковом кино, в сценах без слов люди на самом деле должны молчать.

Между тем молчание отнюдь не является чем-то негативным, простой беззвучностью, — нет, оно служит самостоятельным сильным драматическим выражением особого психического состояния.

Тишина — не общее свойство кино, а особый момент данной сцены. Значит, заставить людей молчать я могу лишь в том случае, если хочу этим что-нибудь выразить. Экономия в словах — недостаточное обоснование. Молчание должно иметь какой-то драматический смысл, в противном случае оно становится бессмысленным.

Заставлять говорить много или мало — не есть только вопрос количества. Нигде, вероятно, количество не переходит так быстро в качество. Формальная разница становится измененным драматургическим мотивом. В том, что один говорит много, а другой мало, заключается различие характеров, различие темперамента. Это случилось, например, с Катериной в «Грозе» режиссера Петрова. Она изменила свой характер благодаря тому, что мало говорит, и не дана такой взволнованной, порывистой, мечтательной, разговорчивой, как Катерина Островского.

Благодаря тому, что Катерина фильма говорит мало (следовательно, только необходимое), она кажется рассудительнее, старше, чем женщина-ребенок, данный Островским. Как

раз поэтому сознание греховности, чувство вины у Катерины Петрова не так естественно, как у мечтательницы Островского, жертвы тогдашней идеологии. От более сильной, сознающей собственное достоинство женщины, какой стала благодаря своей молчаливости Катерина, мы вправе ожидать большего сопротивления. Ее религиозные предрассудки действуют, как неприятная ограниченность.

Существует еще другой метод для создания «немых звуковых фильмов». Он заключается в том, что сценарий составляется преимущественно из таких сцен, где люди все равно молчат (например, оставаясь наедине) или должны мало говорить. В таких фильмах отдельные сцены из-за молчания не приобретают никакого ложного драматургического оттенка. Но иногда весь фильм окрашивается (даже без всякого намерения, особым настроением, приобретает торжественное, лирическое или мистическое настроение тишины.

Немые искусства, в том числе и немое кино, не могут изображать тишину. Раз беззвучность является неотъемлемым свойством данного вида искусства, то тишина теряет для него какое бы то ни было значение, не вызывает особого настроения.

Но если там, где можно было бы слышать звуки, наступает тишина, эта тишина становится преднамеренностью, экспрессией, таким же акустическим переживанием, как тишина одиночества, леса, ночи или тюремной камеры.

Итак, нельзя разрешить проблему диалога в кино, заставляя актера молчать.

В немом фильме мы читали лишь те слова, которые являлись существенными и важными для понимания сюжета. Но люди говорили больше, они говорили столько, сколько требовалось для драматической и оптической характеристики. Быть может, в этом не было необходимости для понимания действия, но это было существенно для понимания образа.

Точно так же и в звуковом фильме диалог не может ограничиваться лишь тематическим заданием. Живые люди не всегда имеют обыкновение говорить только существенно важное и деловое. Заставьте их говорить то, что существенно для их психологической характеристики, для их жизни.

В звуковом фильме прежде всего нельзя забывать о том, что разговор есть в то же время мимическая игра, зрительно воспринимаемое выражение лица. Воспринимаются не только слышимые слова, но и разговор, видимый на экране.

**Речь как
звуковой жест**

В американских фильмах последних лет бросается в глаза, что люди говорят очень много, и очень много лишнего. Мы склонны, не задумываясь, критиковать это, как «некинематографичное». Конечно, такие многословные диалоги очень отошли от специфически-оптического стиля немой кинематографии, но все же они имеют что-то специфическое для звукового кино.

Уже при анализе манеры говорить в немом кино я говорил о речи как выразительной мимике, о том, что речь как мимическая игра действует эмоционально, независимо от рационального содержания сказанного слова.

Однако в диалогах современного американского звукового фильма рациональное содержание слов (хотя мы их слышим и понимаем) не всегда важно. (Именно потому, что мы их понимаем, мы можем установить, что их идейное содержание очень мало способствует характеристике персонажей.)

И все же эта речь характеризует, правда, не идейным содержанием слов, а их звучанием, интонацией, манерой произносить их. Они действуют в устах хорошего актера, как речитативные мелодии, как акустическое выражение, как жест. Что они скажут—менее характерно, чем то, как они говорят.

Диалоги американских говорящих фильмов часто так богаты словами потому, что они служат главным образом материалом для характерного тона речи. Конечно, для этого необходимо большое, высокоразвитое искусство речи американских киноактеров, которое состоит главным образом в большой легкости, естественности, неподчеркнутости их реплик. Их слова имеют не больше веса, чем слабая улыбка или едва заметная тень мимолетной грусти в углах рта. Это слышимая мимика.

Каково положение у нас?

Все еще слышится недовольная самокритика—наши киноактеры говорят не так хорошо, как западные.

В чем дело?

Акустически-мелодически характеризовать виртуозность речи умели уже на старой русской сцене.

Станиславский рассказывает в своих воспоминаниях, что его сестры привезли из Парижа водевиль, который был поставлен в русском переводе на домашней сцене Алексеевых. Чтобы придать пьесе настоящую парижскую атмосферу, сестры (которые прекрасно говорили по-французски) провели

свои русские роли в такой законченной французской манере речи, что русским зрителям, хотя они и слышали русские слова, временами казалось, что на сцене говорят по-французски.

Хотя молодые сестры Алексеевы были тогда малоопытными любительницами, они сумели своей легкой, неподчеркнутой, мимолетной интонацией, внесенной в русскую речь, охарактеризовать французов.

Значит, не может быть и речи о том, что русские актеры не могут так легко и неподчеркнуто говорить, как, скажем, американцы.

Речь идет о разнице между двумя стилями. Конечно, можно говорить о том, какой стиль годится лучше для звукового кино. Эта проблема имеет свою историю.

Когда первые крупные советские фильмы (мастерские произведения Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко) попали в Европу, они имели не только большой успех, но европейские и частично американские режиссеры сразу же начали учиться на советских фильмах всему, чему только могли. То, чему зарубежное кино выучилось или, по крайней мере, пыталось выучиться, было не только русским ритмом и русским монтажом, как они это называли. Они пробовали подражать реализму, естественности лучших советских немых фильмов. После лакированной, слащавой романтической манеры под влиянием советских фильмов началось реалистическое направление. Многие зарубежные кинорежиссеры научили своих актеров играть естественно, просто и жизненно, без всякой позы. Этому они научились отчасти у советской кинематографии.

А потом все-таки советская кинематография должна была учиться у них простоте и естественности. Как это произошло? Объяснить это можно тем, что зарубежное кино должно было учиться у советского немого кино, а советская кинематография должна была впоследствии учиться у американского звукового кино.

Эта неравномерность в развитии нашей кинематографии произошла не только по техническим причинам. Основная причина заключается в особом стиле советского театра.

Когда актерам кино пришлось внезапно заговорить, они, разумеется, еще не обладали в речи особой техникой звукового кино, а перенесли в него театральную технику и театальный стиль речи. Но европейские и американские актеры прошли школу буржуазного натуралистического театра. И каким

низкопробным ни был этот натурализм с художественной и идеологической точек зрения, он все же создал культуру легкой беседы, воспитал и приучил актеров говорить без нарочитости, как бы между прочим, произносить слова просто, выдыхая, со скрытыми и тонкими полутонами интонации.

За исключением коротких интермеццо экспрессионистического театра и некоторых, оберегающих старейший традиционный стиль государственных театров, на европейской сцене совершенно исчезла декламация. И в этом тоже ничего не изменили легкие стилизации Гордона Крэга или Рейнгардта. Этот простой легкий стиль речи мог быть легко перенесен в звуковое кино.

Но в то время, когда звуковое кино появилось у нас, на советской сцене господствовала не натуралистическая манера речи, а условная. Она была для кино слишком подчеркнутой, слишком тяжелой, слишком декламаторской. Наши актеры не владели легкой, неподчеркнутой манерой речи, они не были подготовлены (даже сейчас еще изредка встречаются следы этого запоздания). Но рассматривать это лишь как недостаток советского кино было бы неправильным.

Наши актеры привыкли говорить подчеркнуто, так как они привыкли к тому, что слова должны иметь вес, значение и последствия. Но эта приподнятая, акцентированная, подчеркнутая манера речи неприемлема для звукового кино.

Окружение человека в кино — это не условная, стилизованная декорация, а изображение непосредственной природы, картина видимой реальной действительности. Эта картина вовсе не должна быть натуралистичной. Она может обладать известным стилем, но условной стилизации в ней нет.

Этому естественному окружению, этому натуральному оптическому выражению должно соответствовать и произносимое слово. И поэтому мы попали в странное положение. Мы должны учиться естественности и простоте у американского кино, которое еще так недавно училось у нас этим же качествам.

Мы этому научились.

Манера речи в фильме должна быть, пожалуй, еще легче и незаметней, чем на натуралистической сцене, потому, что там каждое слово имеет фоном всю сцену. Весомость интонации может быть сбалансирована оптическим впечатлением большого пространства, в котором звучит слово. Но когда в кино на первом плане начинает говорить заснятый по грудь человек, то тем самым слово уже так выделено, так обрам-

лено, что легко может стать подчеркнутым и навязчивым.

Так же, как крупный план в немом кино сделал невозможным грим и гримасничество, так и звуковой крупный план делает невозможным всякое декламационное подчеркивание. Крупный план звукового кино приближает к нам звук, и мы слышим самую тихую интонацию. И потому эти тихие тона почти всегда достаточны для полного выражения, а большее делает речь уже тяжеловесной и неуклюжей.

Как известно, в шекспировском театре не существовало декораций. Никакое оптическое впечатление не отвлекало публику от слова. Цветущая красочность шекспировского языка наполняла пустое пространство рассказанными картинами. Но есть эстетический закон, соответствующий физическому закону непроницаемости; согласно этому закону в звуковом кино создается обратное соотношение между звуком и изображением, чем на шекспировской сцене.

В звуковом кино пространство, в котором произносится слово, наполнено изображениями. Оптическое изображение является решающим художественным выражением. Слово есть такой же элемент этого изображения, как линия или цвет. Оно не должно выпадать из общего оптического впечатления. В самом оптическом изображении уже так много сделано, что слово в звуковом кино должно дать только последний, тонкий нюанс, последнее толкование.

Поэтому мы должны выучиться обращаться со словом легко, тонко, не отягощая его. Это произойдет быстро. Это правильное положение может стать опасным (и уже стало им) для некоторых наших драматургов и режиссеров. Я говорю о манере разговора только «между прочим», только о косвенной речи.

Это—понятная реакция на слишком прямолинейный лозунговый стиль, который был принят у нас несколько лет тому назад; это—противодействие обнаженному стилю агитки, оперирующему готовыми тезисами, вместо того, чтобы создавать живых людей со всеми их нюансами.

Но эта тенденция впала (недиалектически) в противоположное: появляются диалоги, в которых звучат только верхние, ненастоящие тона, только квинты. Особенно комичное впечатление получается, когда нормальные и здоровые советские люди—рабочие или крестьяне говорят как бы мимо друг друга, в таком туманном метерлинковском стиле, и объясняются друг с другом таинственными намеками и глубоко-мысленным молчанием.

Элемент слова
в композиции
кадра

Разумеется, самым главным и в звуковом кино остается кадр. Создание оптического образа в фильме всегда будет главным, потому что фильм состоит из кадров, и эти кадры должны быть в зрительном отношении художественно скомпонованы, иначе это будет халтура, а не искусство.

Диалог не должен нарушать ни композиции кадра, ни его ритма. Он может даже углублять оптическое воздействие: во-первых, потому, что немногими словами удастся заменить ряд интересных связующих кадров, которые даются лишь для понимания фабулы; во-вторых, потому, что слово может придать кадрам более углубленное значение.

Особенная выразительная способность звукового фильма заключается в том, что он благодаря ракурсу может подчеркнуть слово, сделать на нем ударение. Например, решающая фраза говорится на крупном плане; этим фраза подчеркивается без того, чтобы сам говорящий подчеркнул ее. Особенно тонкого драматургического воздействия можно достигнуть тем, что в этот момент благодаря крупному плану выделяется вовсе нерельефное, нечаянно оброненное слово.

В звуковом кино диалог не должен непременно быть столь же логически точным, столь насыщенным и подробным, каким бывает театральный диалог. Кадр может восполнять слова, показать не выраженное словами.

Диалог звукового кино может быть более легким, случайным. С другой стороны, в наиболее важные моменты слово дает неопределенному настроению немого кадра ясно формулированное идеологическое истолкование.

Слово должно быть вкомпоновано в звучащий кадр фильма. Оно должно усилить настроение зрительно воспринимаемого кадра не только со стороны содержания, но также и в акустическом и ритмическом смыслах. Слово не должно отвлекать нас как раз в такой момент, когда оптический кадр выражает нечто важное. Сила звука должна совпадать с интенсивностью освещения данного кадра. Отдельные слова, требующие ясного понимания, должны выделяться из общей акустической массы звукового кадра, но выделяться не грубо, не назойливо. Даже на крупном плане слова не должны внезапно и резко отрываться от своего акустического фона.

Из эмоциональных природных звуков животного языка речь развилась в дифференцированное средство взаимного человеческого понимания. Взаимопонимание является основным условием развития человека как социального существа.

Основным условием для взаимопонимания является общность и объективная общезначимость рациональной и логической формы мышления. Чем больше человек отклоняется от этих форм мышления, тем труднее ему объясняться с другими людьми. Самый одинокий из всех людей — безумный.

Каждый язык, разумеется, содержит в себе и эмоциональное выражение. Слова были бы очень бедны и сухи, обладай они только рациональным и логическим содержанием, и не могли бы отразить физиономию данного человека. Искусство поэтов — заставить звучать этот эмоциональный музыкальный подтекст.

Но в этом именно и заключается парадоксальность нерационального выражения: «читать между строк» можно лишь там, где есть ясно и четко написанные строки (невывыказанное зазвучит только вместе со сказанным). Между двумя очень ясными словами, как между двумя отточенными остриями пинцета, можно уловить нечто такое, для чего еще нет слов. Слова, имеющие смысл, могут получить к тому же и более глубокий смысл.

Однако язык, не имеющий никакого рационального содержания, не имеет и эмоционального содержания. Это не более как природный звук, крик, смех, которых еще недостаточно для дифференцированного выражения чувств и эмоций. Такой язык не приобретает более глубокого смысла, но теряет всякий смысл, подобно словам сумасшедшего.

Проблема гротеска

Рациональная и логическая структура слова делает гротеск в звуковом кино особой проблемой. Проблемой становится даже простое искажение звука. Искажение оптической формы только тогда действует как искажение, когда первоначальная форма нам знакома, присутствует в нашем сознании. В противном случае мы увидим просто новую форму, а не искажение прежней. Карикатура действует тем сильнее, чем больше она похожа на свой объект. Различных ракурсов того же звука не существует; каждое изменение сразу дает другой звук, не имеющий к предыдущему никакого отношения.

Могут ли вообще быть гротескными или фантастическими неправдоподобные звуки? Мы можем представить себе сказочные существа, нарисовать небывалые сказочные образы. А сказочные голоса, сказочные звуки, как звучат они? Мы можем выдумать нечто не существующее в действительности, но мы не можем выдумать звуков, которые не могли бы

звучать в действительности. Мы можем нарисовать, что угодно, ибо картины, рисунок — это изображение, и потому может быть выдуманно. Но слышим мы не изображение звука, а сам звук; следовательно, раз мы его слышим, он существует.

Поэтому звуки никогда не будут звучать фантастично или гротескно сами по себе, а только из-за неправдоподобия по отношению к их источнику. Львиный рык сам по себе не представляет ничего гротескного: он станет таким лишь тогда, когда будет исходить из мышиной глотки. Сам звук не кажется искажением, если мы не видим не подходящее к нему изображение. По отношению к первоначальному звуку другой звук будет действовать как искажение; американские мультипликации очень остроумно применяют такие неожиданности. Когда Микки Маус плюет, раздается треск, как от удара литавр. Звуковым гротеском может стать и нарочитое искажение мелодии.

Так же неправдоподобно (следовательно, фантастично или гротескно) звучат вещи, которые вообще не издают звуков. Когда паук играет на тонких нитях своей паутины, они звучат, как струны арфы. Оптический характер паутины и акустический характер звучания арфы имеют нечто родственное, некую ассоциативную связь. Между изображением и звуком существует сходство. Когда танцующий скелет барабанит костью по своим ребрам и получается звук ксилофона, это звучит убедительно.

Издавна общеизвестно, что оптические впечатления вызывают звуковые ассоциации; поэты всегда выражали это в своих сравнениях и метафорах. Каждый знает, что лунные звуки звучат «серебристым звоном». Как звучали бы ландыши, если бы ими действительно можно было бы звонить, тоже не вызывает ни в ком сомнения. Эти звуковые ассоциации имеют свою закономерность, которая должна быть использована в мультипликации, в сказках или гротесках. Она представляет собой основу хорошей сопроводительной музыки.

Языковой гротеск

Как же обстоит дело с языковым гротеском? Здесь возможности еще ограниченнее из-за рациональной логической структуры языка. Можно карикатурно изображать стиль и манеру разговаривающего человека; они сами по себе могут обладать комизмом. Но границы искажения и есть границы понятности: слово или фраза, которые совершенно не понятны, не могут быть комичными.

Если я вижу (ночью или во сне) что-нибудь непонятное, то оно может быть страшным. Но если слова непонятны, то они уже не страшны. Они становятся пустыми, бессмысленными звуковыми конгломератами, не вызывающими никаких ассоциаций.

Трудность создания разговорного гротеска доказывает тот факт, что с появлением звукового кино почти прекратился высокоразвитый жанр американского киногротеска. Ни один из знаменитых мастеров киногротеска не смог перенести свою популярность в звуковое кино: ни Бестер Китон, ни Гарольд Ллойд, ни многие другие.

**Проблемы
музыкального
гротеска**

Принцип, который обуславливает музыкальный гротеск, гласит: «Звук становится гротескным только в силу несоответствия со своим изображением», то есть источником звука. Когда пастух у Александрова в «Веселых ребятах» играет на глиняных горшках, как на инструменте, то мелодия отнюдь не гротескна сама по себе; гротескно лишь то, что эта мелодия исходит из глиняного горшка.

Не видя источника музыки, мы не нашли бы в ней ничего странного, тем более, что мы даже не узнали бы инструмента.

Напротив, гротескное впечатление иногда возникает вследствие того, что предметы, казалось бы, совсем неподходящие, издают совершенные и прекрасные музыкальные тона. Это впечатление знали и издавна им пользовались клоуны в цирке и варьете. Когда клоун из половой щетки, пузыря и обыкновенной веревки фабрикует на наших глазах виолончель и начинает на ней играть, то неправдоподобие и гротескность заключаются в том, что его «виолончель» звучит прекрасно, как благородный инструмент.

Другой принцип гротеска заключается в том, чтобы искажение звука вообще стало заметным, а для этого необходимо, чтобы первоначальный звук, который подвергается искажению, ещё присутствовал в сознании слушателя. Это происходит при звукоподражании голосу животных или человеческому голосу посредством музыкальных инструментов. В этом главным образом состоит гротескный стиль американского джаза. Когда саксофон хохочет или кричит петухом, это производит комическое впечатление. Если бы так захохотал человек или закричал петух, то такие звуки вовсе не показались бы смешными. Гротеск заключается в противоречии двух объектов.

Музыка в кино Лучшие композиторы пишут для кино музыку и рассматривают ее как самостоятельное музыкальное произведение вроде оперы или симфонии. Это стало возможным благодаря звуковому кино.

У композиторов, как правило, не было творческого стимула работать для немого кино.

Композитор, работавший для немого кино, знал, что в очень немногих кинотеатрах у него будет соответствующий оркестр, да и в этих немногих кинотеатрах его музыка будет исполняться недолго, а потом навсегда исчезнет.

Поэтому такие композиторы, как правило, не печатались; случайные и большей частью непервоклассные оркестры кинотеатров никогда не играли эту музыку точно и хорошо.

Звуковое кино консервирует и увековечивает музыку подобно граммофонной пластинке; ее можно услышать в ее подлинной форме и в прекрасном исполнении. А так как музыка записывается только один раз, то можно использовать для этого первоклассный оркестр.

В основу того, почему только в эпоху звукового кинематографа кинематографическая музыка достигла настоящей художественной высоты, легли также и художественные причины.

За последние годы немого кино для отдельных значительных фильмов была написана специальная музыка. Однако отсутствие звука и шума в фильмах, невысказанная, но живая потребность в естественном акустическом эквиваленте оптического впечатления привели к тому, что сопроводительная к немым фильмам киномузыка приобрела сугубо иллюстративный характер «программной музыки». Рокот воды, шипенье машин, стук колес — все, что не было слышно, старалось зазвучать в музыке иногда с помощью музыкальных средств, иногда и без них. Показательно, что талантливый композитор Эдмунд Майзель изобрел для «Броненосца «Потемкина» некую шумовую машину и пользовался ею в своем оркестре, как любым другим инструментом; этим достигалась имитация шума. Но эти натуралистические звуки были вписаны в партитуру. Композиции такого стиля все же могли достичь высокого музыкального уровня.

Звуковое кино освободило сопроводительную музыку от необходимости употреблять натуралистические имитационные эффекты. Вода зашумела сама, зашипели паровые машины, застучали колеса. Музыка может остаться музыкой, и ей не надо превращаться в иллюстрацию в примитивно непосред-

ственном смысле. Конечно, органическая сопроводительная музыка должна принимать во внимание в качестве исходной точки всю звуковую массу, которую дает сам фильм, чтобы не возникло резкого противоречия между акустическим впечатлением шумов и музыкой.

Впрочем, теперь кинематографическая музыка развивается согласно лучшим традициям хорошей оперной музыки в стиле эмоциональной параллели.

Иллюстрируется музыкой не кадр на экране, а чувства, которые изображает кадр, получают одновременно музыкальное выражение. Оба способа выражения исходят параллельно из одного источника. Вот почему такая музыка будет распределена соответственно расчленению видимого действия, но должна в ритме рабски сопровождать каждое движение. Это кроме всего придадо бы фильму характер балета или пантомимы.

Особая задача сопроводительной музыки в звуковом кино заключается в правильном умении молчать, ибо пауза и тишина в звуковом кино играют особую и значительную роль. (Даже в немом кино умелый дирижер заставлял оркестр безмолвствовать в особо напряженных и опасных местах.)

В звуковом кино молчание выражает не только задержанное на миг дыхание; иногда это может быть настроением, которое требует «длительного разыгрывания». Иногда именно это молчание и явствует только из музыки, как, например, в бессмертной сцене вагнеровского «Летучего голландца». Когда голландец и Сента в первый раз видят друг друга, они неподвижно, безмолвно и долго смотрят друг другу в глаза. Но то, что они чувствуют, не высказано словами, за них говорит оркестр.

Интересно, что в наших советских фильмах во время диалога музыка обычно смолкает. Она молчит и во время очень эмоционального и лирического разговора. Это бросается в глаза потому, что в большинстве советских театров (и по сей день), как только сцена становится более чувствительной, сразу раздается музыка. Этот мелодраматический стиль можно допустить только на условной, стилизованной сцене театра.

Чаплин с самого начала был против говорящего кино. Против звуков, шумов он ничего не имел; он сам использовал их. Он уже было согласился с тем, чтобы говорили другие персонажи его фильмов, лишь бы он сам изображал немого. Вследствие такого консерватизма Чаплин делал свои фильмы наро-

**Секрет
Чаплина**

чито устаревшими не только потому, что они были последними и единственными немymi фильмами на мировом рынке. Чаплин был принужден перевести свою кинотехнику в более примитивную стадию, чем та, в которой находился немой кинематограф и уж, конечно, его собственные прежние фильмы. В «Новых временах» мы почти не видим крупных планов. Фильм снят по методу, который применяли пятнадцать лет назад. Почему?

Зритель сегодня уже так привык к звуковому кино, что, видя говорящего человека, он хочет и слышать его. Немота сейчас воспринимается не как художественный замысел, но как неисправность аппаратуры. Только на общем плане, где почти не видно движений рта, можно уже заставить разговаривать немых.

Но что мы теряем из-за того, что не видим чаплинских крупных планов, может представить себе каждый, кто помнит незабываемые крупные планы его прежних фильмов: печальную, понимающую и добродушно-лукавую улыбку, трагикомическое детское изумление, глубокую доброту взгляда.

Фильмы Чаплина остались захватывающими произведениями искусства не благодаря их безмолвию, а вопреки ему. В этих фильмах не было ничего, что убеждало бы нас в необходимости их безмолвия. Упрямый консерватизм Чаплина был для всех загадкой, и загадка осталась неразгаданной до фильма «Новые времена», где он поет. Когда мы впервые в этом фильме услышали голос Чаплина, стало ясно, почему он не хочет говорить.

Не потому, что голос его неприятен. Напротив, он очень приятен. Но как должен был говорить Чарли? Как должна была говорить эта протескная стилизованная фигура в котелке, с тросточкой, с утиной походкой, с лукаво-добродушными удивленными глазами, с плутоватой наивностью и акробатической неловкостью?

Как говорит карикатура? Как говорит маска? Какой у нее голос? Какая интонация? Какая манера говорить? Может ли это правдоподобное, но не естественное, а стилизованное существо говорить естественно и нестилизованно?

Для Чарли следовало изобрести особую манеру говорить, которая в такой же степени отличалась бы от манеры говорить других людей, как и его внешность отличается от внешности других.

Мы знаем, что древнегреческие актеры, которые играли в масках, говорили стихами и произносили их через своеоб-

разный рупор. Следовательно, язык их был стилизован. Так же стилизованно говорят маски старого японского театра.

Чарли должен был молчать, будучи заключен в маску, которую изобрел для себя, и которая, став столь значительной, превращалась для него в железное забрало..

Почему Чарли дал нам в «Новых временах» возможность услышать свой голос? Почему Чаплин поет, если он не говорит?

По той же причине стилизация оказалась принуждающим принципом. Стилизованно говорить Чаплин не может, но зато он может петь. Ведь пение его может быть почти так же гротескно стилизованным, как и все его существо. И вот Чаплин теряет свою манжету, на которой был написан текст, и не только потому, что это сама по себе смешная выдумка. Благодаря этому Чаплин освобождается от необходимости сказать что-либо логическое, полное смысла, нормальное, естественное, и он делает из слов только непонятную тональную мимику.

Но все же чувствуется, что Чаплин пытается сорвать маску, хочет освободиться от нее. Все развитие Чаплина (не только развитие его киноискусства) толкает его к подлинному реализму. Социальная и психологическая углубленность его образа требует слова. Гротескного движения ему недостаточно. Знакомая всему миру маска, которая замыкала ему уста, должна пасть.

В следующей картине Чаплин заговорит *. Даже в «Новых временах» ясно видно, как он начинает освобождаться от старой маски. Котелок свой он надевает редко, тросточку почти совсем не носит, и его ботинки не так уже велики, как прежде. И тот, кто внимательно смотрел предпоследний кадр, где он сидит с девушкой у придорожной канавы, мог увидеть совсем не замаскированного, не гротескного, а серьезного Чаплина. Да и в мир он уходит в первый раз не один, а со своей подружкой!

Дальнейшие
перспективы

Может быть, было бы логично ожидать, что звуковое кино разовьется, подобно немому кино, в направлении своей специфики. Можно было ожидать (мы, теоретики, даже требовали этого), что звуковое кино будет искать специфические, только для звукового кино возможные эффекты, что оно будет применять для своих тем и сюжетов особые акустические или

* В «Великом диктаторе» Чаплин заговорил. — *Ред.*

музыкальные мотивы. Ожидали, что звуковые съемки так же откроют и отобразят акустическую среду, как немой киноаппарат открыл и отобразил оптическую.

Перед звуковым кино сейчас же при его появлении была поставлена цель: не только остаться новой техникой, но и стать новым искусством, со своим стилем и своими принципами. Было логичным ожидать этого. Уже в первый год своего существования звуковое кино взяло хороший разбег в отношении развития особых звуковых эффектов, звуковой тематики и звуковой драматургии.

Однако звуковое кино развилось не в направлении специфических звуковых эффектов, не в направлении чистого или абсолютного звукового кино. Напротив, акустическая среда, звучащая во всех первых звуковых фильмах, вскоре замолкла. Вначале слышалось обязательно бульканье льющейся воды, и часто воду лили только для того, чтобы она звучала. Шаги стучали, двери скрипели, стекло дребезжало, люди покашливали и откашливались. Звуковое кино казалось более шумным, чем жизнь, в которой никакой режиссер не направляет моего внимания на каждый шум.

Современное звуковое кино стало в акустическом отношении гораздо сдержаннее. Звуки слышатся лишь тогда, когда они должны иметь определенную драматургическую функцию или когда они совершенно необходимы для характеристики атмосферы. Но даже и такие звуки и шумы, как, например, грохот пушек или шум мотора в военных сценах, приглушены.

Центральный акустический мотив почти исчез и в драматургии. Звуковое кино формально не только не развилось, но формально стало даже проще, чем было немое кино в его последней стадии.

Что является объяснением этого? Слово.

Звуковое кино означает также говорящее кино, не только акустические эффекты, но и вернувшееся господство слова.

Немое кино развило не рациональные, но эмоционально действующие оптические формы выразительности.

Звуковое кино не смогло подобным путем развить чисто эмоционально действующие акустические формы выразительности, потому что вмещалось слово со своим рациональным, точным, логическим, идейным содержанием. Слово отобразило не только первоначальное формальное развитие звукового кино, но и многие из оптических выразительных форм, которые были наследием немого кино.

Если звуковое кино и развилось, то произошло это в обратном направлении. Оно стало проще и в некоторых отношениях снова приблизилось к театру.

Стоит ли об этом жалеть?

Переживет ли еще раз новый подъем специфическое развитие звукового кино?

Возможно. Однако было бы вредным заблуждением верить в то, что чисто говорящие фильмы не имеют или не должны иметь специфики, значительно отличающей их от театра.

Не громко булькающая, льющаяся из бутылки вода, не гулкие шаги составляют существенную разницу, а принципиально различное применение и возможности воздействия слова. Эта специфика, может быть, не так бросается в глаза (она тоньше, незаметнее), но она не менее важна, чем драматургические звуковые мотивы.



Сценарий

Еще не так давно приходилось доказывать филистерам, что фильм есть вообще совершенно самостоятельное особое искусство.

Сегодня уже не нужно доказывать, что киносценарий есть не только нечто специфическое, не только основа фильма, но и особый жанр в литературе.

Многие при просмотре фильма не осознают, что они присутствуют при исполнении сценария точно так же, как в театре они присутствуют при исполнении драмы. И то и другое является литературным произведением.

Конечно, киносценарий есть совершенно новый литературный жанр, и о нем мы ничего не найдем ни в истории литературы, ни в книгах по эстетике литературы.

Лишь с 1925 года мы встречаемся с киносценариями как с самостоятельным литературным жанром. Киносценарий завоевал свое право гражданства в литературе после того, как его начали печатать, и притом как литературное произведение. Ведь и театр существовал многие столетия, прежде чем появилась первая зафиксированная, записанная и подлежащая повторному исполнению драма. У древних греков, в средние века, в эпоху Возрождения драма всегда являлась результатом позднейшей дифференциации—продуктом театра.

Фильм много старше сценария, — хотя в истории развития кинематографии «много старше» — значит всего лишь двадцать лет.

При появлении кино не было еще ни сценария, ни сценаристов. Да и что можно было переделать для сценок длиной в 100—200 метров! Сцены импровизировались артистами и режиссерами непосредственно перед аппаратом. После этого писались надписи.

Еще в то время, когда фильм сам был только сфотографированным театром, его предшествующая запись была лишь примитивной драмой, а не принципиально новым лите-

ратурным жанром. Последний мог возникнуть лишь тогда, когда фильм стал принципиально новым искусством.

Когда в США фильм полностью освободился от литературных традиций, когда благодаря разделению сцен при крупных планах и при их соединении, благодаря подвижному монтажу возникли новые, специфически кинематографические принципы и методы изображения, — тогда начала понемногу развиваться новая литературная форма — сценарий.

Первые литературные основы для нового киноискусства, первые режиссерские сценарии — это еще не было литературой. Это были наброски и указания для картин, эскизов и планов оптического действия. Они не имели самостоятельного, изолированного от самого фильма существования.

В немом фильме, даже с захватывающим, прекрасным сюжетом, решающие сцены были созданы чисто зрительно. Поэтому решающие моменты в написанном сценарии могли быть только намечены и не окончены, они не могли быть выражены словесно. Хотя для этого требовалось много ловкости, таланта и способностей, но это еще не было литературным жанром, это вообще еще не было литературой.

С быстрым художественным развитием фильма изображение человека стало гораздо более разнообразным. Это, конечно, принесло с собой развитие человеческих поступков, психологически мотивированных. Чисто оптические впечатления, вызванные картиной, были теперь уже недостаточны. Сюжет становится теперь сложнее и конкретнее; он должен был быть искусно передан. А это уже требовало литературы.

В конце концов появилось звуковое кино. Только зрительная специфика фильма моментально прекратилась. Слово вновь получило свое право, стало литературой.

Зрительная выразительность немого фильма достигла к этому времени высокой дифференциации, которая стала теперь как будто бы ненужной и неприменяемой. Но стоит ли об этом жалеть?

Звуковой фильм стал до известной степени более примитивным, чем был высокоразвитый немой фильм. Исчезла культура немого фильма, но возник новый литературный жанр — киносценарий как плод зреющего искусства.

Драма как литературное произведение дифференцировалась и отделилась от театра, когда последний достиг своей полной зрелости. (Как известно, шекспировские драмы были созданы гораздо позднее из уже имевшихся свитков ролей.)

Признаком зрелости киноискусства было как раз это

явление. Таким образом дифференцировался и сценарий. Киносценарий есть особый литературный жанр, который имеет свои особые законы, точно так же, как их имеет роман или драма. Сценарий изображает человеческие образы и их судьбу, их слова в сюжете, который ограничен временем. Сегодняшний сценарий звукового фильма не является больше в процессе развития фильма полуфабрикатом, эскизом или простым указанием к производству искусства. Сценарий может дать независимую от чего-либо картину действительности. Хотя в сценарии нужно отобразить образы или звуки, которые еще только будут осуществлены, но это все же не есть наметка, которая будет несовершеннее без вышеуказанных образов и звуков.

Ведь и ноты, которые пишет композитор, изображают звуки, которые могут быть осуществлены с помощью музыкальных инструментов. И все же никому бы и в голову не пришло рассматривать ноты бетховенской сонаты лишь как полуфабрикат. Ведь и драма, которая не может быть осуществлена на сцене, задумана как спектакль, ибо она состоит из диалогов, которые можно реализовать только в разговоре. И все же эти драмы являются самостоятельными литературными формами, которые, будучи прочитанными, вызывают полное художественное впечатление.

Точно так же и сценарий. Конечно, он предназначен для фильма, как драма предназначена для театра, но как раз через это предназначение сценарий получает свою специфическую форму, которая равноценна роману или драме.

В чем заключается специфика сценария? В чем принципиальное отличие сценария от драмы и от формы эпики?

Основное значение фильма, из которого можно вывести все его формы, тем самым и формы сценария, есть тот факт, что фильм — подвижная картина. Звуковая, часто цветная, может быть, даже стереоскопическая, но все же картина.

Фильм показывает нам, следовательно, действие, происходящее в данный момент перед нашими глазами. Из этого факта следует форма «настоящего времени» сценария. Он изображает действие, происходящее перед нашими глазами в данный момент, как это есть и у драмы. Этим и отличается принципиально сценарий от любой эпической формы. Автор в сценарии не получает слова, в сценарии нет оговорки на прошедшее, не рассказывается об уже происшедшем, нет резюме, нет краткого изображения.

Чем же принципиально отличается сценарий от драмы?

Как в театре, так и в кино действие видимо. Но на сцене действие происходит в реальном пространстве, разыгрывается видимыми людьми. В фильме же мы видим только изображения человеческих фигур и пространства. Это не есть представление действия, которое возбуждено в фантазии писателя рассказом. Но это также не есть само действительно совершающееся действие, а только картина, реальная картина действия. Чем является эта разница для сценария?

В сценарии может быть изображено только то, что в звуковом фильме может быть видимо или слышимо. Это звучит как нечто само собой разумеющееся. Но специфическое зрительное выражение имеет оттенки, на которые обычно и обращают внимание.

В фильме «Чапаев» Фурманов посадил командира кавэскадрона на гауптвахту как мародера. Поломанная дверь дощатого сарая даже не закрыта. Мы видим, как арестованный великан все время приоткрывает дверь, и мог бы, конечно, сбить ее одним ударом ноги. Но он этого не делает. Он признает, что он арестованный. Но мы ясно видим, что под арестом держат его не задвижки, не замок. Могучий богатырь мог бы отбросить с дороги часового, этого до комизма не военного маленького человека. Но он этого не делает. Следовательно, мы видим, что не физическая, а моральная сила держит его под замком.

Из картины ясно, что не наличие караульного мешает Чапаеву освободить своего друга. В этом фильме (и притом уже в сценарии) был показан авторитет партии. Сломанная дверь, физическая слабость караульного не являются символическими или метафорическими образами. Они совершенно конкретны и реалистичны и получают все же более глубокое значение благодаря зрительному восприятию.

На принципиальную разницу между драмой и сценой (следовательно, между фильмом и сценарием) указал уже Лессинг. Он, конечно, не имел никакого представления о кино, но с такой гениальностью описал законы сцены, что мы теперь ясно видим отличие театра от других форм. В самом начале «Гамбургской драматургии» написано следующее:

«Не трудно растянуть отдельные восприятия на несколько сцен. Но отойти от точки зрения рассказчика и представить себя на месте каждого действующего лица и страсть не описать, а показать, как возникающую перед глазами зрителя, и показать растущей в иллюзорной постоянности... это то, что нужно».

Эта фраза уже показывает различие между эпикой и драмой. И на основе этого различия сценарий относится к драматической форме.

Сценарий, как и драма, не описывает страсти, а заставляет их возникнуть перед глазами зрителя. Лессинг определяет решающую основную черту, которая принципиально отличает драму от киносценария и помогает нам понять основной принцип фильма.

У Лессинга говорится далее:

«Дать развитие страстям без скачка и иллюзорной постоянности... это то, что нам надо».

Эта иллюзорная постоянность без скачков и есть специфика драмы и только ей одной присуща, так как она обусловлена фактом наличия сцены. Если в сцене выступает какой-либо образ, то он, до тех пор пока не уйдет, находится перед глазами в иллюзорной постоянности (непрерывности).

Рассказчик, напротив, может представить себе общество в пространстве и затем заняться одним действующим лицом, забыв на данное время о других. При чтении одного из эпизодов рассказа внимание читателя может привлечь одна фигура и в это время он может забыть о других участниках этой сцены. Рассказ знает также скачки и не нуждается в этой иллюзорной постоянности (непрерывности). В этом заключается принципиальное отличие рассказа от драмы.

Но фильм также не знает иллюзорной постоянности. В фильме не обязательно одновременное присутствие в данной сцене всех действующих лиц (как это бывает на сцене). В фильме, где каждая сцена (несмотря на иллюзию постоянности) может быть разделена на следующие друг за другом отдельные картины, совершенно невозможно, чтобы все участники одной сцены были бы все время видимы. Это противоречило бы принципу жанра. Фильм, следовательно, и киносценарий родственны в этом эпике. Если в киносцене какое-либо действующее лицо не имеет в данный момент драматической функции, то оно не попадает в кадр. Оно все время как бы находится при событиях, но мы показываем его только тогда, когда его присутствие имеет значение.

Каким образом в хорошей драме возможно, чтобы в одной сцене были бы видны все действующие лица и чтобы они в то же время не «погасли», так как они ведь внутренне связаны с действием?

Это возможно благодаря тому, что в хорошей драме все персонажи всегда связаны с действием, все действующие лица сгруппированы вокруг одного центрального конфликта: чтобы ни произошло, чтобы ни говорилось, это всегда касается всех.

Центральная группировка вокруг одного какого-нибудь конфликта не соответствует характеру фильма. Фильм не может быть сплошь построен из длинных замкнутых сцен. Технически это было бы вполне возможно, но художественный принцип оптической характеристики делает это в фильме невозможным.

Длинная, следовательно, внешне стабильная сцена только тогда возможна, когда в ней вполне ощутимо внутреннее движение. Час и дольше действующие лица могут находиться в пространстве, стоять друг против друга и разговаривать, если в их словах выражается внутреннее движение. В фильме, который требует видимости, внутреннее, следовательно, невидимое движение уже недостаточно.

В драме люди, находясь долгое время в одном и том же пространстве, ничего не делают иного, кроме как разговаривают друг с другом. Внутреннее действие, полностью проявляющееся в диалоге, может быть исключительно напряжено, хотя оно совершенно невидимо. Аналитические драмы типа «Эдипа» или позднейшие ибсеновские драмы все построены таким образом. Они захватывают, но не годятся для фильма. Почему?

Потому что если длинные сцены возможны только с внутренним действием, то они некинематографичны, ибо в фильме каждое человеческое чувство (если оно имеет значение) должно получить внешне видимое выражение, которое может быть сфотографировано.

Как последний закон формы сценария я хочу подчеркнуть его предписанную длину. Полтора-двухчасовая продолжительность фильма была установлена как стандартная форма в первом десятилетии кинематографа. Эта предписанная длина вызвана главным образом медицинскими соображениями, так как опыт показал, что фильмы большей протяженности переутомляют глаза зрителя.

Но из этой практической необходимости возникла художественная форма, и внешняя мера стала органически внутренним принципом композиции.

Предписанная длина хорошего сонета определяет также и содержание стихотворения. Никого не принуждают писать

сонеты или сценарии, но если он это делает, форма не должна стать прокрустовым ложем, которое укорачивает или удлиняет содержание. Последнее должно быть задумано и скомпоновано с учетом предписанной длины будущего фильма.

Сценарий стал теперь самостоятельным литературным жанром, который возник из фильма и определяется законами фильма.

Драма произошла из древнего театра, но она уже давно присвоила первенство по отношению к сцене и воздействует на театр. Теперь уже история драмы определяет историю театра.

До сих пор история сценария была процессом развития сценария внутри истории фильма, но с настоящего времени история сценария будет определять историю фильма.



Теория стиля

Искусство кино достигло высокого развития своих выразительных форм и методов художественного выражения. Дальнейшее формальное развитие в этом направлении не является особо актуальным, так как инициатива перешла, скорее, к сюжету и сценарию.

«Язык форм» для выражения деталей кажется до некоторой степени готовым. Однако его разнообразные жанры и стилевые приемы только теперь начинают дифференцироваться и развиваться.

Крайне важно проанализировать те стилевые приемы и проблемы, которые выявились за последнее время в советской кинематографии, ибо возникает опасность, что критика может, на основе неточных определений, понятий и слишком рано канонизированных «законов», затормозить свободное творческое развитие (вместо того, чтобы ему способствовать) или допустить под предлогом «нового стиля» разрушение основных принципов нашей социалистической эстетики.

Одновременно с требованием стиля возникла проблема монументальности. Однако вопрос: монументальность или камерность, поставлен неправильно. До начала XIX века это «или» было в истории искусства незнакомо.

Вряд ли существует что-либо более частное и интимное, чем разговор двух влюбленных в кровати; сама ситуация обуславливает такую замкнутость, какую не может дать ни одна пьеса. Однако этот эпизод в «Ромео и Джульетте» — один из монументальнейших эпизодов в мировой литературе; в этой глубоко внутренней, интимной сцене проявляется борьба за освобождение индивидуальной любви от ига феодального закона рода.

Тот факт, что Антигона любит своего брата и благоговееет перед ним, является частным делом их семейных чувств; но одновременно это становится монументальным через то зна-

чение, которое оно приобретает в конфликте с общественным порядком.

Вопрос о монументальности или камерности в старом искусстве не существовал, ибо в хорошем искусстве никогда не существовало противоречия или различия между крупным и мелким, между общим и личным.

Как только в буржуазном искусстве возникло различие и противоречие между личным переживанием и социально значимым событием, между частными и общественными интересами, так на этом базисе развились две противоположные тенденции позднебуржуазного искусства.

С одной стороны — камерное искусство, не связанное с внешним миром общества; с другой стороны — монументальность, старающаяся декоративным обобщением достичь величия при помощи негативных средств, путем стирания индивидуальных, живых человеческих черт.

Эта двойственность представляет собой явление распада в процессе умирания.

Наше искусство не имеет к этому никакого отношения, у нас такой вопрос вообще не может быть поставлен.

Монументальность — это прежде всего не вопрос количества ни в смысле численности, ни в смысле меры. В бессмертном романе Дефо «Робинзон Крузо» (я полагаю, что мне незачем доказывать монументальность этого произведения) огромное одиночество Робинзона не имеет интимного характера.

Известно, что по фотографической репродукции нет возможности установить, какова величина картины или статуи, если при этом не указан масштаб.

Картина или скульптура кажутся большими, если они монументально оформлены, и маленькими, если в их выражении не ощущается монументальности. Дело в стиле художественного воплощения, а не в количественном измерении.

Решающим является принцип, что большим или малым в искусстве может быть только человек. (Слон может быть большим, и это не имеет никакого значения, так как и гора может быть большой.) Под выражениями «больше», «меньше» всегда подразумеваются жизнь и величина (в смысле внутреннем) человека.

Следовательно, только с возникновением человечески-индивидуального, живого образа действует и его величина. Важнейшим условием монументальности в искусстве является ее индивидуально-человеческая сторона: чем больше в ней личного, тем сильнее ее воздействие.

Только общими средствами обобщения и абстракции монументальности не достичь.

Древнеегипетские исполинские статуи производят необычайное впечатление монументальности только потому, что в их физиономиях, в их взгляде очень много личного, персонального. Без такого персонального взгляда это были бы камни, имеющие сходство с человеком; в данном же случае — это люди, похожие на скалы. Если гора по своим очертаниям напоминает человека, то она кажется меньше своей фактической величины. Но если статуя человека мощностью своих форм напоминает гору, то она выглядит больше, чем есть на самом деле, монументальнее. Мозаика Равенны производит колоссальное впечатление потому, что все ее лица обладают конкретным сходством и одновременно являются архитектурными произведениями, построенными из камня.

Камерное искусство, намеренно и сознательно создающее интимные, внутренние переживания таким образом, что они не имеют никакого отношения к социальному окружению, — такое камерное искусство у нас невозможно.

Монументальность наших фильмов меньше всего зависит от величины действующих в них масс; им не могут помешать подробности и тонкости психологии; их монументальность зависит от их значения.

«Мы из Кронштадта» — монументальный фильм, но вовсе не потому, что он богато насыщен массовыми сценами. «Депутат Балтики» — монументален, несмотря на подробную психологическую и интимную характеристику центральной фигуры. «Тринадцать» может быть назван монументальным фильмом, хотя коллектив этих тринадцати человек субстанциональнее каждого в отдельности. «Чапаев» — монументален, хотя фигура центрального героя субстанциональнее, чем коллектив, в котором он живет в фильме.

Во всех этих фильмах обрисованы индивидуальные люди, чья судьба и поведение получают историческое значение, ибо на них показано и в них отражается действие больших исторических событий.

В советской кинематографии довольно явственно намечаются две различные стилистические манеры, развившиеся в отношении характеристики персонажей.

В одном стиле более выделена личность, в другом — окружающий фон, обстановка.

В одном стиле превалирует индивидуальная психология человека, в другом — разум и дух коллектива.

Один стиль опирается на портрет, другой стиль — на общую атмосферу.

Это еще не значит, что тот стиль, в котором выделены социальная обстановка, коллектив, общая атмосфера, не должен создавать живых, человеческих личностей (вне этого он вообще не был бы искусством). Но персонажи в нем не отделены с такой отчетливостью от их фона, обрисованы не с такой округлой пластичностью, а только как бы наполовину выдвинуты из общей среды, как фигуры барельефа.

Атмосфера, коллектив субстанциональнее единичной фигуры. Это не значит, что отдельная фигура не должна обладать живым индивидуальным профилем; без этого и общая атмосфера не могла бы стать живой.

Типичными для первого стиля пластически обрисованных фигур являются «Чапаев» и «Депутат Балтики»: в них фигуры находятся в центре, а все остальное существует как бы для того, чтобы всесторонне и лучше осветить их.

Для стиля барельефа типичны такие фильмы, как «Мы из Кронштадта» и «Тринадцать». В этих фильмах не все эпизоды служат для характеристики центрального образа; наоборот, все персонажи (как бы живы и индивидуальны они ни были) служат для того, чтобы осветить общую атмосферу.

Этот стиль барельефа имеет в советской кинематографии классических предков, к числу которых принадлежит и «Броненосец «Потемкин». Такой стиль барельефа может быть полноправным стилем и возникает вовсе не от якобы недостаточной характеристики персонажей. Я хочу это доказать на фильме режиссера Ромма «Тринадцать».

Каждый теоретик старой школы мог бы с легкостью доказать, что такой фильм, как «Тринадцать», вообще невозможен. Рассказ о том, как тринадцать бойцов один за другим, до последнего человека погибают в бою, не может быть содержанием целого фильма. В этом нет движения и нет возможности для создания индивидуальных образов; в лучшем случае это только последний акт.

Фактически же получился превосходный фильм.

Конечно, это только последний акт. Демобилизованные красноармейцы, борющиеся и побеждающие, несмотря на то, что они умирают в этом фильме, держат в этой неравной количественно борьбе экзамен. Экзамен — всегда такой последний акт, в котором видно прошедшее действие всей вещи. В каждом экзамене видна школа, видна лучше, чем во время подготовки.

Школа, которую обнаруживают на экзамене тринадцать советских людей, зовется Красной Армией и социалистической Родиной. Эту огромную школу мы видим в фокусе коротких кадров. То, как эти красноармейцы умеют бороться в труднейших обстоятельствах и умеют, если это требуется во имя интересов Родины, умирать, показывает жизнь, во имя которой они жили, школу, в которой они учились, со всеми ее идеями, чувствами и психологией. Эта внутренняя одинаковость, эта глубокая похожесть являются результатом того высокого упорства, настойчивости, смелости и решительности, которые воспитаны во всех советских людях Красной Армией, советской властью, гением большевистской партии.

Когда сценарист и режиссер больше подчеркивают схожее сознание этих тринадцати человек, чем различие их темпераментов и психологии, то это не абстракция и не достаточная, слишком бледная характеристика. Ведь именно это и является их существеннейшей личной характеристикой: в школе Красной Армии они стали так родственны, так похожи в отношениях к решающим вопросам жизни и смерти.

Общий для всех персонажей дух коллектива возник в фильме «Тринадцать» благодаря глубокой характеристике отдельных фигур. (Однако недостатком фильма является то, что отдельные персонажи не обладают достаточным биографическим фоном.)

Особый вариант этого стиля барельефа мы находим в фильме Рошаля «Зори Парижа».

В некоторых фильмах все, что есть в них творческого, исходит от драматургии. Мизансцены же и оформление кадра служат лишь оптической передачей драматургического содержания; фотография становится как бы незаметной. Если при этом драматургический эффект проявляется полностью, то такая скромная прозрачность — хорошее качество.

Но существует и другой стиль, в котором оптическое изображение вещественнее, как бы материальнее, чем драматургия сценария. Органическая связь между сценарием и фотографией может быть сохранена, но центр тяжести будет на полюсе изображения, а не на литературном сюжете. Большая часть эмоционального содержания, характеристики и даже политической идеи приобретает свое последнее выражение только в оформлении кадра.

«Зори Парижа» действуют своим изобразительным материалом. Это не значит, что сюжет в фильме не играет никакой роли. В прекрасном заключительном кадре батальон ком-

мунаров, как раскаленный поток лавы, наступает прямо на зрителя. Это производит большой эффект, но он не имел бы такого глубокого значения, такого захватывающего пафоса, если бы не был кульминационной точкой сюжета, если бы не был подготовлен драматургически. Если бы самый сюжет не поведал нам о том, как и почему эти люди очутились в этой ситуации и что означает этот приход, то самая прекрасная фотография не могла бы придать этому кадру такого пафоса.

Фильм «Зори Парижа» впечатляет главным образом своим изобразительным материалом. Это еще говорит не о том, что режиссер играет меньшую роль, чем оператор, и не только потому, что оператор без режиссера обычно не устанавливает кадров, но и потому, что кадр имеет содержание.

В кадре по воле режиссера движутся люди и группы людей, в кадре есть мизансцена, которую оператор должен только взять в наиболее убедительном ракурсе. Композиция этих кадров прежде всего заключается в инсценировке. Подобные живописные эффекты изображают моменты, в которых сюжет внешне не разворачивается (даже если они и обладают одновременно кинематографичностью и драматизмом).

В фильме бывают состояния наивысшего внутреннего напряжения, но это такие состояния, которые должны иметь некоторую длительность, для того чтобы они сами по себе могли оформиться в картину. Большая часть таких ситуаций относится, разумеется, к массовым сценам, которые выражают общую атмосферу и в меньшей степени личную судьбу героя.

Отсюда возникло недоразумение и ошибочное мнение, что монументальны только массовые фильмы, только живописные фильмы, те, которые не сосредоточиваются на создании одной центральной фигуры. Но (как это видно на примере «Тринадцати») метод барельефа ни в коей мере не гарантирует создания монументальности и вовсе не связан ни с мизансценами масс, ни со специфически живописными эффектами.

Проблема стилизации в фильме представляет потому особую сложность, что известная естественность, нестилизованность обусловлена с самого начала самой фототехникой фильма и основным принципом показа непосредственных картин природы. Ни одно искусство не может без известной стилизации развивать различные стили, но есть разница между стилем и стилизацией.

Стиль
и стилизация

Стиль — это тот формальный характер произведений искусства, в котором отражаются особенности индивидуальности художника, класса, нации и исторической эпохи.

Нет такого художественного произведения, в котором характер художника, идеология его класса, особенности его нации и эпохи не получили бы более или менее отчетливого формального выражения. Все эти особенности отражаются синтетично, как единый стиль, в каждом отдельном произведении искусства.

Иначе говоря, каждое произведение искусства выражает одновременно стиль художника, стиль своего класса, стиль своей нации, стиль своей эпохи.

Эти различные элементы стиля можно проанализировать даже в органически едином художественном произведении.

Каждое произведение искусства (если оно только заслуживает этого названия) имеет свой стиль, в котором формально выражается его содержание.

Важно при этом заметить, что стиль может возникнуть совершенно неосознанно и часто исследуется теоретически уже впоследствии только как исторический факт.

Большие исторические стили возникли без какого-либо сознательного теоретического намерения или с ложным сознанием ошибочной теории, как стиль Ренессанса, который хотел быть лишь подражанием античного стиля. Или они могли возникнуть под влиянием какой-нибудь философии или морали без особой эстетической теории, как строгая простота стиля директории была выражением пуританского духа революционной буржуазии и оппозицией против аристократического рококо.

Один метод стилизации есть преувеличение определенных формальных, существующих в действительности тенденций, которые выражают существенное.

Различие между стилем и стилизацией становится нам ясным из примера литературы. Каждое литературно-художественное (часто даже не художественное) произведение имеет какой-нибудь стиль в смысле манеры выражать свою мысль.

Но стилизация и реализм не исключают друг друга. Стихи Пушкина — реалистическое искусство.

Нас здесь интересует не эта общая проблема, а вопрос: возможна ли стилизация в кино. Можем ли мы дать фотографическое изображение живой жизни стилизованным так,

чтобы оно соответствовало повествованию в стихотворной форме? Можем ли мы заставить людей говорить в фильме без того, чтобы не возникло мешающее противоречие между стилизованным языком и нестилизованной естественностью кадров, что является основным законом киноискусства?

Если бы мы говорили о живописи, этого можно было бы и не подчеркивать. Каждый знает, что византийская мозаика и великолепные работы мастеров Палеха не естественны, но несмотря на сильную стилизацию они являются ценными художественными произведениями.

Если же мы смотрим стилизованный фильм, нас охватывает беспокойство и сомнение. Мы еще не уверены в своем суждении, мы опасаемся различных ошибок и недоверчиво спрашиваем: не формализм ли это, не экспрессионизм ли? Может ли такое искусство быть выразителем социалистического реализма?

У нас нет теоретического критерия того, что является законной художественно ценной стилизацией и что переходит в пустой формализм.

Кроме того, мы чувствуем, что искусство, которое технически базируется на фотографии (то есть на нестилизованной технике), всегда таит в себе противоречие по отношению к стилизации.

В рисованных мультипликациях стилизация не является проблемой; это ожившие карикатуры, и никто не требует от карикатуры сходства с природой.

Почему, однако, гротескная стилизация вообще менее противоречит нашему чувству реальности, чем серьезная стилизация? Это тоже очень интересная и незатронутая проблема.

Достоверно одно: внутреннего противоречия в рисованных фильмах нет. Между стилизованными линиями рисунка и нестилизованной фотографической техникой стилизованного фильма противоречий не существует. Однако именно здесь возникают серьезные проблемы.

Консервативные теоретики в своем отрицании художественных возможностей кинематографии аргументировали главным образом тем, что техника фотографии заставляет кино оставаться механической копией действительности, что в кино технически невозможны ни стиль, ни стилизация.

Киноискусство доказало несостоятельность этой точки зрения. С самого начала амбиция каждого режиссера заключалась в том, чтобы опровергнуть именно этот аргумент и

сделать из механически воспроизводящей фотокамеры средство, создающее стиль или даже стилизующее творческое средство.

Киноискусство доказало, что стиль возникает не только благодаря сюжету, драматургическому материалу, не только благодаря мизансценам, игре или выбору мотивов, но что стиль может возникнуть и благодаря формированию фильма, композиции кадров, особому освещению и ракурсу, благодаря искусству оператора.

Ненамеренно, органически возникли не только различные национальные стили, но были сделаны теоретически осознанные попытки освободиться от натурализма обычной съемочной техники и создать «живописные» фильмы, в которых особенно выявлялся бы оптически формальный принцип стиля.

Таковыми попытками переходного периода были полустилизованные фильмы — «Нибелунги» Фрица Ланга и «Носферату» Мурнау. В них режиссеры сознательно искали стиль.

В советской кинематографии тоже было немало интересных попыток создания стиля (к сожалению, теоретически недостаточно проанализированных): пролеткультовский стиль Эйзенштейна в «Стачке», стиль Кулешова в картине «По закону», стиль Довженко в «Арсенале» и др., съемочные шедевры оператора Москвина. Каждый из этих фильмов имеет свой особый стиль благодаря композиции кадров, мизансценам и освещению. Однако их объектом оставалась природа; картина оставалась фотографией; ни естественная форма предметов, ни фигуры людей не были стилизованы (деформированы). Следовательно, они не были стилизованными фильмами (в прямом смысле этого слова).

Классическим примером радикально проведенной стилизации может служить знаменитый документ немецкого экспрессионизма в кино — фильм «Кабинет доктора Калигари».

В нем вместо природы снимали нарисованные картины в стиле немецкого экспрессионизма. Даже люди благодаря маскам и костюмам были стилизованы в каждом своем движении. Фильм сделан последовательно, в нем нет внутренних противоречий.

По своим намерениям — это удавшийся фильм, хотя мы отнюдь не сторонники его и отвергаем экспрессионизм как стиль немецкого упадка, как явление крайнего индивидуализма и субъективизма. Именно поэтому ни «Нибелунги», ни «Носферату», ни «Кабинет доктора Калигари» не могут быть для нас образцами.

Возникает вопрос: нет ли тут внутренней необходимой связи? Не ведет ли каждая стилизация кадра в кино к нереалистическому изображению образа, к субъективизму?

Несомненно, стиль и стилизация являются субъективным элементом в создании каждого художественного произведения. Одному и тому же объекту можно придать различный стиль. Если даже стиль является национальным или классовым, то он возникает лишь через индивидуальность художника и становится идеологией художника. Но если субъективизм художника превратится в самоцель, получит перевес над объективным элементом, если он будет довлеть над художественно-образной передачей, тогда искусство перестанет быть реалистичным. Отсюда возникают экспрессионизм, импрессионизм и всякие формалистические приемы. Это — их общий корень.

Но, как известно, даже величайшие образцы народного искусства, будучи всегда резко стилизованными, сохраняют тем не менее неиндивидуалистичность, более того, обезличенность своей стилизации. Как же примирить этот факт с утверждением, что стилизация всегда является субъективным элементом в искусстве?

В каждом конкретном случае народный стиль проявляется как стилизирующая воля конкретного художника. В каждом конкретном случае определенный художник будет применять в искусстве этот стиль в качестве своего личного восприятия при оформлении объекта. Однако это восприятие (сознательно или несознательно) будет не только личным. Настоящий художник всей своей идеологией является представителем того народа, того класса, который объективно обладает этим художественным стилем в качестве культурной традиции, в качестве исторического факта.

Исторический народный стиль есть объективная историческая реальность. Если художник переживает его изнутри, органически развивая и перенося в новое искусство, это тот редкий и счастливый случай, при котором искусство может быть одновременно реалистичным и стилизованным. Хотя оставшаяся в живых традиция старого народного искусства и основательно стилизована, стиль этот является не индивидуально субъективным, а исторически объективным фактом.

Старый народный (примитивный) стиль и современная индустриализированная цивилизация кажутся непримиримыми противоречиями. Где же имеется оставшаяся в живых традиция, которая не так примитивна и не настолько устарела,

чтобы ею нельзя было пользоваться для передачи современной жизни?

Для современного жителя Западной Европы было бы чудом, если бы Гомер или Оссиан вдруг появились в каком-нибудь парижском литературном кафе. Не меньшим чудом был бы сочтен факт, если бы народный певец описывал в старом эпическом стиле танковые сражения и воздушные бои современной войны или социально-экономические проблемы, кроющиеся за ней. Такой парадокс даже трудно себе представить.

Однако он является действительностью среди некоторых национальностей Советского Союза. Самым поразительным и убедительным примером этого является поэзия среднеазиатских советских народов.

Как известно, широкие слои этих народов пробудились к созданию своей национальной культуры только вместе с советской культурой. Национальная политика Советской власти не только обнаружила почти заглохшую национальную народную поэзию, но и воскресила ее для современной жизни.

У среднеазиатских народов живы еще остатки древних традиций, народного эпоса, народных певцов. В Казахстане, например, еще и сейчас живут несколько совершенно неграмотных стариков — акынов, поющих старинные народные песни. Это высокоодаренные поэты, продолжающие народный стиль, насчитывающий столетия. Советское правительство всеми средствами поддерживает эти национальные народные традиции и сохраняет их, превращая эти традиции в форму советского творчества.

Немногие оставшиеся в живых старые казахские акыны теперь поют не только могучий эпос о герое Кобланды и сказы о Козы Корнеш, но и балладу о двадцати восьми гвардейцах 8-й гвардейской Панфиловской дивизии, которые зимою 1941 года своими телами остановили под Москвой пятьдесят немецких танков.

Песня о двадцати восьми гвардейцах — новая, но высокое мастерство акынов — очень старое. Оно возродилось в своем старом национальном стиле как советское искусство.

Старая национальная народная традиция возродилась как форма творчества советского общества, стала явлением советской жизни.

Советский казахский акын Джамбул создал в трагически тяжелые дни осады Ленинграда свою бессмертную песнь

«Ленинградцы, дети мои...» Она появилась на листах современных плакатов, на обугленных стенах голодающего и замерзающего города-героя и помогала закалять сердца.

Эта песня возникла на основе современной истории и способствовала истории будущего. Она создана в народном духе, продолжающем жить у большого народа. Молодое поколение казахских поэтов имеет в своем распоряжении этот стиль.

Какая западноевропейская или американская литература получила такое богатое наследство?

Тот факт, что казахский народный эпос благодаря советской культуре сохранился до сегодняшнего дня, сам по себе не удивителен. Ведь развитие Средней Азии в советское время было столь бурным, что временами кажется, будто сдвинулись эпохи. Мы параллельно и одновременно видим формы жизни различных столетий — казахи-колхозники наряду с современными произведениями слушают одну из своих «Илиад» из уст своего Гомера.

Разгадка этого чуда называется ленинско-сталинской национальной политикой. У советского искусства есть возможность и перспективы, которых не имеет и не может иметь искусство другого народа.

Национальное кино среднеазиатских республик в своем развитии не может миновать этих могучих народных источников, этих живых традиций народа.

Советским режиссерам не приходится высасывать из пальца национально-исторический стиль. У нас он имеется не только в замечательных современных миниатюрах Палеха, фресках, коврах, но и в сохранившихся до наших дней традициях народного искусства. Наша стилизация не должна поэтом иметь ничего субъективно-нарочитого. Это исторически субъективный факт, который художник, сам сын своего народа, только субъективно переживает.

Советский Союз помимо всех других преимуществ по отношению к западной культуре имеет еще и то преимущество, что в нем существуют живые народные традиции, и советские художники теснейшим образом связаны с народом.



Музыкальные жанры

Экранизация оперы (заснятая на экране классическая опера) и киноопера (опера, специально сочиненная для кино) — это два различных жанра, имеющие разные стилевые принципы.

Экранизация классической оперы, хотя и являющаяся важной задачей для кинематографии, ничего нового в развитие киноискусства не вносит. Эта задача разрешается исключительно с целью пропаганды оперной культуры.

Чтобы понять, какие творческие и технические вопросы приходится в данном случае разрешать, прежде всего следует помнить, что мы в самом буквальном смысле этого слова снимаем оперу. Другими словами, мы перерабатываем оперное либретто в форму, наиболее пригодную для фильма, и лишь после этого присоединяем к нему оперную музыку. Мы не можем делать с оперой того, что обычно делается при переработке романа или драмы, которые в случае умелой интерпретации приобретают на экране совершенно новый, кинетический стиль. Конечно, это было бы художественно оправдано, но все же это невозможно.

Для экранизации классической оперы надо заснять настоящую оперную постановку, в которой декорации, хотя и могут быть шире, свободнее, естественнее обычных оперных декораций (как, например, в «зеленом театре»), но все же должны быть декорациями, характерными для сценической площадки. Это противоречит основным принципам киноискусства, потому что здесь получается изобразительная и звуковая фоторепродукция театральной постановки.

Неужели это действительно так и должно быть? Неужели нельзя найти чисто кинематографического разрешения оперного спектакля?

Прежде чем ответить на эти вопросы, хочу заметить, что даже в качестве простого средства репродукции и размножения кинематография выполняет чрезвычайно важную, до-

стойную и отнюдь не легкую функцию—популяризирует среди миллионных масс классическое оперное искусство в лучшем его воспроизведении.

Однако даже такая кинематографическая репродукция все же не должна стать механическим фотографированием оперы. Несмотря на то, что такие фильмы отображают не натуру, а оперную постановку, последнюю можно осуществить при помощи техники кино, разнообразных средств кадровки, ракурса и монтажа, в плане творческого применения кинематографических средств.

Разве не снимали раньше эпизоды в театре, варьете или цирке для включения их в кинокартину? Иногда иронически, а подчас и серьезно, в подобных фильмах воспроизводили стиль театра. Все это делалось кинематографическими средствами.

Опера также должна оставаться оперной постановкой, заснятой при помощи всех специфических художественных средств кино. Почему? Да прежде всего потому, что музыка (которую мы можем сокращать, но не имеем права менять) была создана с расчетом на определенную, сугубо стилизованную драматическую форму, она как бы срослась с определенной драматургической структурой.

Когда в опере два героя с обнаженными мечами стоят друг против друга и в продолжение получаса поют друг другу арии, три-четыре раза повторяя один и тот же напев, то это терпимо лишь постольку, поскольку передает исторический стиль старой оперы, как таковой, и может даже воздействовать на публику наших дней.

Но как быть с противоречием между стилизованной дуэлью оперы и нестилизованной кинематографической обстановкой, заснятой на натуре? Ведь эпизод из оперы, который по привычке воспринимается вполне естественно в обстановке условного леса, неминуемо произведет на зрителя странное, смешное впечатление, если перевести этот эпизод в обстановку настоящего, естественного леса, ибо именно в последнем случае бросилась бы в глаза неестественность, стилизованность самого действия.

Это не значит, что подобный эпизод нельзя снимать на натуре. Киноискусство может стилизовать и натурные съемки, так же как на сцене или в киностудии можно построить натуралистические декорации. Не в этом дело.

Основной принцип киноискусства— иллюзия воплощения в кадре подлинной действительности — противоречит тем прин-

ципам сюжетной и драматургической стилизации, которых приходится придерживаться в старых операх из-за их музыки.

В фильме же, воспроизводя оперу, можно показать самый неестественный стиль как настоящую действительность. Оперную постановку в фильме можно к тому же передать гораздо пышнее, грандиознее, чем ту же оперу на самой крупной театральной площадке. В кино можно построить грандиозные масштабно, размерно декорации и т. д., пусть это будет более просторная сцена — сцена, скажем, «зеленого театра», но все же сцена, а не природа.

Проблемы природы и естественности в оперном фильме — это не только проблема декораций, но и мизансцен и актерской игры. Зафиксированный в классической музыке диалог нельзя менять; этот неестественный стилизованный диалог и должен быть поставлен в стилизованной форме (я уже не говорю о том, что сам факт разговора людей при помощи пения представляет собой крайнюю стилизацию). Все это вполне допустимо на сцене, но совершенно не допустимо в фильме.

Мимика певца обусловлена неизбежной техникой пения, рассчитанной не на зрителя, а на слушателя. Певец придает своему рту соответствующую форму, чтобы петь благозвучнее, а вовсе не для того, чтобы лучше передавать мимические нюансы. Расстояние сцены от зрителя делает все это вполне возможным на театре. В фильме это же производит отталкивающее впечатление.

Когда тенор поет длинную арию, великолепно исполненную им в музыкальном отношении, но не доведенную до конца в отношении актерском, то в кинематографическом воспроизведении данной сцены актер не обязательно должен все время стоять перед зрителем.

Камера будет фиксировать и показывать объекты, о которых говорится в арии тенора. Сценическая площадка остается стилизованной оперной площадкой, но в фильме не обязательно иметь перед глазами всю сцену со всеми ее статическими мизансценами на протяжении целого эпизода. Разбивая фильм на кадры, режиссер ведет глаз зрителя от одной сцены к другой. Даже музыку он толкует оптически — изобразительный ритм фильма сопровождает музыкальный ритм.

Для кинематографического воспроизведения оперы пока потребуются кое-какие сокращения. Я говорю «пока», потому что вовсе не считаю установленную для киносеанса норму

времени (полтора-два часа) железным законом. Более того, я глубоко уверен, что именно в целях показа оперы на экране будут организованы сеансы, занимающие целый вечер; но для этого требуются условия, которыми кинематограф еще не обладает.

Вот почему мы сейчас стоим перед конкретной задачей сокращения классической оперы. Для меня нет никакого сомнения, что сокращения эти должны быть сделаны опытным музыкантом и именно с музыкальной точки зрения. Ведь мы снимаем оперное произведение ради его музыки, а не ради сюжета.

После музыкального сокращения и в соответствии с ним должны быть произведены драматургические сокращения. И это, конечно, задача сложная. Нельзя допустить, чтобы ощущались купюры в музыке или драматургии фильма. Иногда поэтому приходится органически перестраивать сюжет, но так, чтобы не пострадали ни идея оперы, ни ее образ. Эпизоды, которые сохранились в музыке, разумеется, должны оставаться и в сюжетной обработке.

Это тяжелая работа, для которой нужны мастера драматургического искусства и не менее квалифицированные мастера искусства музыкального.

Вообще оперный фильм ставит перед режиссером, дирижером, оператором, да и перед всем съемочным коллективом не менее крупные творческие задачи, чем любой другой фильм, несмотря на то, что в конце концов он все же явится воспроизведением оперной постановки.

Киноопера

К сожалению, поднимая вопрос о киноопере, мы принуждены говорить о предмете, еще не существующем. Было сделано несколько попыток создать кинооперу, но, несмотря на участие в них лучших певцов, они производили нелепое впечатление. Почему же это происходит?

В оперетте, в ревю, в музыкальной драме (следовательно, и в кинематографических вариантах этих жанров) поются песни. Действующие лица выражают свои чувства в песне в соответствии с ситуацией, в соответствии с настроением. Это может происходить и в жизни, ибо в этом нет ничего условного, ничего стилизованного (в крайнем случае песни звучат нарочито, но не неправдоподобно).

Но в опере (следовательно, и в киноопере) действующие лица не только поют песни, но поют, разговаривая друг с другом.

В оперетте и в музыкальной драме песня тоже может нести драматургическую функцию. Например, песня может служить сигналом к действию, или персонажи по песне узнают друг друга, или человек, потерявший мужество и надежду, услышав песню, может снова воспрянуть духом.

Но в таких случаях песня применяется как нечто замкнутое в себе, как готовый музыкальный кусок. Это средство — почти реквизит. Такая песня может стать поводом для возникновения всей драматургической ситуации, но сама песня не возникает из драматургической ситуации. Она не родится «на наших глазах». Она, так сказать, существовала уже раньше и только теперь была применена. Песня может двигать действие, но в самой песне действие не движется.

С кинематографом музыка связана гораздо органичнее, чем с театром. Она структурно принадлежит каждому кадру, как свет и тень. Музыка была необходима для немого кино, она необходима и в звуковом, потому что театральная музыка всегда обладает мелодраматическим характером, придавая сцене особо торжественный или лирически приподнятый характер; она и применяется только тогда, когда такое настроение эпизода должно быть особенно подчеркнуто. Но музыка к немым сценам фильма вообще не производит торжественного или лирического впечатления, если сама сцена не имеет особо торжественного или лирического содержания. Даже для научно-популярных фильмов музыка представляется нам необходимой.

На нас неприятно действует отсутствие музыкального сопровождения к немым фильмам. Это имеет физико-психологическое основание: музыка является для фильма не только дополняющим, эмоциональным выражением, но как бы дополняющим, третьим измерением.

До тех пор, пока зритель слышит сопровождающую фильм музыку, он не осознает, что черно-белое и нестереоскопическое киноизображение двухмерно и что оно не дает настоящей глубины. Эти изображения дают иллюзию реальной живости; но в тот момент, когда подвижные картины действительно становятся немыми, они кажутся глазу плоскими, словно внезапно обескровленными, теньями.

Опыт показал, что большинство зрителей как бы не замечает музыки, но сразу же замечает, как только музыка прекращается.

Стало быть, музыка в кино несет не только художественную функцию.

Музыка нужна для живого и естественного впечатления от фильма, она создает в нем атмосферу, является как бы третьим измерением, акустическим фоном. Но как только она становится самоцелью, так сразу же разрушает живое и естественное впечатление от фильма.

В этом состоит парадоксальность кинооперы.

Пропетые диалоги, пропетые драматические поступки являются не натуральными, но сильно стилизованными, очень условными способами изображения действительности. Посредством пения, являющегося средством общения между людьми, посредством музыкально выраженных конфликтов можно передать глубочайшую истину и сущность действительности самым реалистическим образом. Но это все-таки останется не натуральной, а стилизованной, условной формой.

Эта стилизация находится в неразрешимом противоречии с нестилизованностью киноискусства. Поэтому всякая попытка создания фильма в стихах (то есть в форме стилизованного языка) была до сих пор обречена на неудачу.

Сценические декорации обычно бывают стилизованными. Они условны и никогда не претендуют на то, чтобы казаться не сценой, а действительностью. Тот простой факт, что в театре занавес, рампа, кулисы находятся всегда в поле зрения, сделал бы такую иллюзию с самого начала невозможной, но на театре эта иллюзия не нужна, ибо зритель может все же получить полное художественное впечатление.

В отличие от этого в кино необходима иллюзия того, что мы видим изображение непосредственной действительности, ибо как только мы замечаем, что это декорация, всякая иллюзия пропадает. Пусть мы увидим фантастический сказочный мир, но только не кулисы.

Люди, которые естественно двигаются в естественной обстановке, пением разрешая друг с другом серьезные и неотложные дела, производят бесконечно смешное впечатление. Поэтому театральные оперы могут быть экранизированы только как театральные спектакли, в которых обоснована их неестественная стилизация.

Конечно, можно было бы и для кинооперы, специально написанной для экрана, сконструировать рампу, которая бы до некоторой степени объяснила музыкальную стилизацию и делала бы ее приемлемой, но это не было бы разрешением проблемы.

Вопрос заключается в более глубоком противоречии, нежели в формальном противоречии между стилизацией и «есте-

ственностью» — в противоречии между продолжительностью мимико-жестикуляционного и музыкального выражения чувств.

Самое глубокое чувство, сложнейшее душевное состояние появляется как одно выражение, как единая мимическая игра на лице, как осанка, как жест, который должен длиться всего несколько секунд, чтобы стать для зрителя ясным и понятным. Но для того, чтобы этому же чувству, этому же внутреннему состоянию дать мелодическое выражение, композитору нужно много средств, нужны музыкальные фразы, а иногда целые арии. Прежде чем музыкант справился бы с выражением какого-нибудь чувства, персонаж в фильме, двигающийся с естественной живостью, давным-давно закончил бы его мимическое выражение. Задержанные длительностью музыкального выражения, не только мимика и жест, но и сама психология персонажей приобретают характер съемки рапидом. Рихард Вагнер не без основания требовал от своих певцов медлительно-торжественного стилизованного движения, но в естественной атмосфере кино это было бы невозможно.

Даже античный стилизованный язык гекзаметра был связан на сцене с хождением «на котурнах». Опера, возникшая в конце XVI века во Флоренции, показывает, что первоначально все попытки были устремлены на то, чтобы найти декламационный стиль античной трагедии, для чего был введен речитатив.

Вопрос о том, почему такое стилизованное замедление движения возможно на сцене и невозможно в кино, имеет еще более глубокую причину.

Когда, например, в вагнеровской опере «Летучий голландец» герой впервые встречает Сенту, то оба они останавливаются, как вкопанные, неподвижно, друг против друга. Сцена длится почти двадцать минут, и все же она не производит впечатления окаменевшей и мертвой. Напротив, она кажется полной высшего напряжения, которое, непрестанно нарастая, доходит до предела: в буре оркестра мы слышим внутреннее движение обеих неподвижных фигур. В кино же музыкальное движение не заменяет оптического движения.

Разумеется, и в фильме возможны паузы в движении, и неподвижностью можно выразить многое. Но недолго, ибо неподвижный кадр становится как бы окаменелым. Не поможет и оживленнейшая техника монтажа.

Я знаю, что человек на сцене живет, даже если он стоит неподвижно. Именно поэтому неподвижность может произ-

водить особо интригующее и волнующее впечатление, в особенности, если музыка дает почувствовать внутреннее движение и жизнь (вспомните парализованную старую женщину в «Терезе Ракен» Эмиля Золя).

В кино же у зрителя нет действительно живых людей, ведь перед нами не люди, а только их изображение на экране. И если изображение останавливается, оно делается мертвым.

Отсюда вовсе не вытекает, что киноопера невозможна. Есть вид кинофильма, который наталкивает нас на разрешение встающих перед нами проблем. Зритель мультипликационных фильмов не требует от гротескного рисунка непременно естественного выражения, ибо нарисованный кадр сам стилизован, то есть условен. Следовательно, чтобы сделать стилизованную форму оперы приемлемой для сегодняшнего зрителя, необходимо (повидимому) испробовать стилизацию оптических форм.

Это вовсе не обязательно должно быть сделано так, как, например, в фильме «Веселые ребята», в сцене любовного дуэта, где ночное небо, усыпанное огромными звездами, и силуэт дерева совершенно сознательно стилизованы под сентиментально-романтическую картину.

В данном случае это сделано пародийно, это как бы пейзаж в кавычках.

Но и без всякой иронической тенденции можно создать в кино ту дистанцию между зрителем и картиной, которая отделяет условный мир искусства с его особыми законами от знакомого нам естественного мира и которая тем не менее не помешает правдивому отражению действительности.

Но эта формальная дистанция между нашим обыкновенным естественным миром и стилизованным миром искусства должна была бы быть прежде всего мотивирована дистанцией содержания, исходя из вкуса сегодняшнего советского зрителя. Я полагаю, что сказки, легенды и вообще фантастические сюжеты легче всего могут быть использованы в качестве материала для киноопер.

Кинооперетта Жанр оперетты, игры с пением, опирается в кино на старую традицию. Зарубежному кино не приходилось разрешать никаких серьезных проблем; напротив, поверхностное и лживое подслащивание действительности, имевшее место в большинстве буржуазных фильмов, создало тот стиль, который даже без музыки и танца уже был «опереточным стилем», с введением же их стал

лишь откровеннее. В этом стиле не было претензий на правдивое изображение действительности.

Буржуазной кинооперетте не надо было разрешать и трудных формальных проблем: ведь если люди нормально разговаривают друг с другом, то нет ничего неестественного в том, что они иногда и песню споют (даже если они это делают слишком часто, то и тогда это воспринимается не больше как возможное преувеличение). Здесь не возникало еще никакого непреодолимого противоречия с естественным окружением в фильме.

Иначе и глубже была поставлена задача музыкальной кинокомедии и советской оперетты у нас. Решение этой задачи нашли (кажется) режиссер Александров и композитор Дунаевский.

Задача заключалась в том, чтобы использовать искусство легкой шутки, умиления и зрелищной занимательности для советской идеологии и советской тематики.

Было бы преждевременным утверждать, что коллектив Александрова и Дунаевского со своими первыми музыкальными комедиями эту проблему разрешил до конца; но успех этих комедий у массового зрителя доказывает, во всяком случае, что направление поисков было намечено правильно.

Самое интересное и поучительное при этом то, что жанр оперетты, который в буржуазном кинопроизводстве был опошлен и скомпрометирован, в советской оперетте снова стал возможным, так как приобрел новое содержание, новое значение.

У многих до сего дня живо недоверие к перенесенным на советскую почву джаз-опереттам с их слащаво меланхолическим танго, веселыми фокстротами, акробатическими сенсациями, блестящими ревю и коронным боевым номером героини-«звезды».

Надо побороть этот предрассудок, укоренившийся в нас так глубоко потому, что он опирается в конце концов на правильное осуждение практики буржуазной кинооперетты, предрассудок, связывающий нас по рукам и мешающий непосредственному, свежему творчеству.

«Если двое делают то же самое, то все-таки это не одно и то же» — так звучит в устах народа та мудрость, которую Маркс сформулировал научно и которую он назвал «изменением функции». Один и тот же факт в разных исторических и социальных условиях получает совершенно иное значение и имеет иное воздействие.

Эпилог к
«Большому
вальсу»

Все отшумело, и одни только вальсы Штрауса продолжают звучать в ушах. И в глазах (их следует только закрыть) продолжают звучать видимая глазу ритмичность движений и монтажа, размах мелодии, превратившаяся в картину музыка. И то, что продолжает так звучать, содержит, конечно, самое существенное.

Когда таким образом вспоминают «Большой вальс», то временами кажется, что воспоминание погружается глубоко в прошлое. Возникает воспоминание о давно прошедших временах немого кино, о тех волнующих специфически кинематографических переживаниях, о которых почти уже забыли в годы звукового кино.

Я подразумеваю крупные планы, те лица (даже части лица), которые, заполняя весь кадр, одной своей выразительностью ведут друг с другом длинные, молчаливые мимические диалоги, когда Штраус и Карла Доннер, музицируя, смотрят друг другу в глаза.

Снятое крупным планом лицо было когда-то важным открытием немого кино. Видимое до мельчайших оттенков выражение лица придавало немому кино психологическую и лирическую глубину даже без применения слов. Более того, это было спецификой, невозможной для сцены и дававшей кино гордое право быть самостоятельным искусством, подчиненным собственным законам. Ведь оттенки мимики лица, снятые крупным планом, могут выразить много такого, что нельзя передать словами (так же, как и музыка).

С появлением звукового кино крупные планы почти совсем исчезли с экрана. Внешней, чисто оптической причиной было то, что снятый крупным планом говорящий рот делает неприятные гримасы и кроме того невыразителен для глаза.

Речь в немом фильме должна была быть ясна глазу, а не уху, ибо речь в немом кино — это смена выражений лица и мимики. Артист мог «сказать» этим очень многое. Когда говорящий хочет быть понятным для слуха, когда его губы формируют ясные звуки — рот теряет свою оптическую выразительность и становится неясным для глаза.

В звуковом фильме артист должен был говорить отчетливо для уха и формировать губами ясные звуки, ибо он производил слышимые слова. Это была уже не тонкая мимика лица, предназначенная только для восприятия зрением, и это стало неприятным для глаза.

Исчезновение крупного плана, как общепринятого важного

выразительного средства кино, имело еще одну глубокую внутреннюю причину.

Тонко дифференцированная мимическая игра придавала немому кино психологическую и лирическую глубину; снятые крупным планом лица показывали, что происходило в глубине души человека. У немого кино не было другой возможности это показать, так как оно было лишено слова как средства выразительности, и до высокой степени дифференциации развило другое выразительное средство — жест и мимику. (В свое время мы не подозревали о будущем звукового кино, а потому думали, что в этом заключается особый путь и основной закон искусства кино.)

Звуковое кино владеет словом и его накапливаемым тысячелетиями богатством выразительных возможностей. Для звукового кино выражение лица и мимика — не единственные формы выражения психологической и лирической глубины. Звуковой фильм может обойтись без крупного плана.

При быстром развитии звукового кино мы вскоре почувствовали, что высококвалифицированная оптическая выразительность немого кино является достоинством, но достоинством, вытекающим из необходимости. У слепого слух, конечно, сильнее развит, чем у нормального человека, но это развитие вытекает из известного несовершенства. Жесты и мимика у глухонемых более дифференцированы, но это гипертрофия, вызванная сверхкомпенсацией недостатков.

Нам, конечно, было жаль, что в звуковом кино пропала значительная часть оптической выразительности, но все же это было здоровое, нормальное, необходимое развитие кино, приведшее, между прочим, и к более редкому применению крупного плана. Одно время мы думали, что это вызвано только недостаточным развитием молодого звукового кино, которое должно было пожертвовать достижениями немого кино. Мы думали, что на более высокой ступени развития нам удастся вновь ввести в звуковое кино эти специфические выразительные средства немого кино.

Но вскоре отход от оптического формализма традиций немого кино стал более сознательным, ибо выразительные средства, в которых уже не нуждаются для выявления содержания, становятся формалистическими забавами. Чем быстрее сценарий становится особым видом литературы, равноценным драме, тем более излишним (а потому мешающим) становится в фильме бессловесный (а поэтому нелитературный) крупный план.

Как же попадают вдруг в «Большой вальс» целые серии продолжительных крупных планов? Почему они не мешают?

В «Большом вальсе» лица, снятые крупным планом, органически необходимы, так как они выражают то, что нельзя выразить словами. Не ради простого формалистического эксперимента возрождает Дювивье старые формы немого кино; само содержание требует крупных планов, так как тончайшей дифференцированной мимикой нужно выразить то, что, несмотря на словесные диалоги, нельзя сказать словами, — это переживания музыки.

Мотив этот впервые является центральной темой произведения. Новое содержание требует старых форм, ибо одними словами выразить музыкальные переживания нельзя, — они ясно видны на озаренных музыкой лицах.

В «Большом вальсе» публика на концерте, в казино или в театре восторженно слушает музыку Штрауса. Такое впечатление, производимое музыкой, казалось бы, показывалось в фильмах часто. Даже Польди, жена Штрауса, которая, конечно, слушает его музыку всей душой, не заслуживает и не устает от крупного плана, ибо она переживает музыку пассивно.

«Большой вальс», однако, показывает нам активные переживания двух людей, переживания, рожденные музыкой и из которых зарождается музыка. Не чужая, законченная, проходящая извне музыка действует на Иоганна Штрауса и на Карлу Доннер. Эта музыка — их внутреннее переживание, как счастье или горе, любовь или ненависть.

Когда Штраус и Карла Доннер смотрят друг на друга во время музицирования, тогда в перекликающихся крупных планах выражается глубокое творческое сопереживание композитора и певицы, дирижера и солистки. Это сопереживание, подобное любви. То, что это была не любовь, а музыка, что смешение этих чувств привело к кризису, но все же не к трагедии, — это как раз и составляет содержание «Большого вальса».

Вот почему «Большой вальс» это не «музыкальный фильм», в котором встречается музыка, в лучшем случае, несущая драматическую функцию, но значительный фильм, в котором творческое музыкальное переживание служит темой подобно тому, как центральной темой «Ромео и Джульетты» является любовь, а «Отелло» — ревность. Для изображения этой темы стали необходимы выразительные средства старого немого кино.

Заключение

Из эстетических законов киноискусства, исследуемых мной в предшествующих главах этой книги, напрашиваются выводы, уже не относящиеся к отдельным деталям художественных средств кинематографии. Они выходят из рамок предпосылок; возникает принцип, относящийся ко всему советскому искусству. Эти принципы диктуются нашему искусству советской действительностью.

Само собой разумеется, что основой эстетических исследований является тезис—искусство должно отображать действительность. Отсюда можно сделать вывод, что только реалистическое искусство для нас представляет ценность. Но такой вывод нас немедленно натолкнул бы на вопрос: в советском искусстве мы не хотим уделить места романтике? Ведь романтическое искусство также изображает действительность, только иными средствами.

Как известно, существуют различные типы реализма и различные типы романтики. Все они изменяли свои формы на протяжении истории.

Основной принцип советского искусства — социалистический реализм. Уже заранее можно предположить, что существует особый вид романтики — социалистическая романтика. Нас интересует здесь эта одна проблема — социалистическая романтика. Как и социалистический реализм, романтизм является, на мой взгляд, одной из основных проблем советского искусства.

О социалистическом реализме у нас говорилось много и исчерпывающе. Но все же мне необходимо вкратце остановиться на этой проблеме, чтобы затем наглядней характеризовать социалистический романтизм.

Для характеристики социалистического реализма воспользуемся методом противоположности, используя для этой цели особый вид буржуазного реализма, который в послевоенной Германии был особенно распространен не только

в кино, но и в литературе и на театре. Я имею в виду течение, которое называлось «деловитостью» и считало себя особенно реалистичным и правдоподобным.

Этот мелкобуржуазный реализм — «деловитость» — был в Германии выражением протрезвления и страха. Мелкобуржуазная точка зрения есть ограниченное поле зрения. Это близорукий, а потому мелкий эгоизм, для которого реально лишь то, что непосредственно и близко с ним соприкасается.

В искусстве нужно было показать только факты, да и то с сухой объективностью, в нескомпонованном репортажном стиле. Никаких необыкновенных событий, никаких необыкновенных людей, никаких скомпонованных (сконструированных) сюжетов, никаких придуманных фабул.

При этой моде на регистрирующий реализм было подзрительным то, что та же мелкобуржуазная публика, которая любила эту «положительность» и «деловитость», любила одновременно и те безумные фантазмагории бессмысленной романтики, бывшие также в моде в то же самое время и в бульварной литературе и в кино. Эти два течения имели общий корень.

Этот общий корень легче узнать в мелкобуржуазной романтике. Для чего был нужен обычно столь практичному мелкому буржуа тот далекий, фантастический, сказочный мир его романтики? А для того, чтобы отвести, прогнать туда все, что могло бы мешать спокойствию его мелкой, тесной повседневной жизни. Поэтому все необычное, бурное, героическое, стихийное и проблематичное должно быть спроецировано в голубую даль, то есть «романтизировано». Это должно казаться невероятным, даже невозможным. Ведь для мелкого буржуа нет ничего более беспокойного, чем возможность и близость таких больших вещей. Они должны быть невероятными сказками, которые ничем ему не угрожают. Романтика мелкого буржуа — бегство души. Но неотвратимая социальная действительность настойчиво рассеивала романтику голубых далей. Мелкий буржуа сделал иную попытку избежать действительности. Не в направлении «фантастической романтики», а наоборот, в направлении сухих фактов. Он нашел художественный стиль «деловитости», то есть точное изображение деталей (мелочей), чтобы не видеть целого. Он глубоко засунул голову в песок отдельных фактов. Мы знаем, что не всякое изображение действительности является одновременно изображением прав-

ды. Действительностью можно пользоваться как защитой от правды.

Существенной особенностью социалистического реализма является то, что он никогда не показывает изолированно отдельные факты действительности. Значение и функции фактов в их историческом движении отображаются в искусстве социалистического реализма более четко, более выпукло, чем отдельные факты, ибо последние могут быть случайны. Но лишь в их взаимной связи сказывается их значение, закон социальной действительности. Факты, показанные в их взаимосвязи, выглядят по-иному, и люди и вещи могут быть показаны правильно только в подвижном сюжете.

Итак, мы подошли здесь к вопросу сюжета. Ведь сюжет является как бы символом или сравнением социального целого. Но только тогда, когда фабула хорошо построена, когда она округлена и замкнута, только тогда сюжет получает характер единого целого. Иначе все произведение может рассматриваться как случайная вырезка из бесконечного потока фактов. Только в сюжете, только в фабуле гнездится смысл социального целого, то есть правда. Ведь и детали художественного произведения получают свое значение, свою физиономию только благодаря своему месту в композиции общей картины. Каждый эпизод, каждая фигура становятся живыми и ясными, когда освещены сюжетом. Хорошая фабула придает законченную форму смыслу и правде. Существует много «реалистов», которые подозрительно относятся к хорошо округленной, хорошо построенной фабуле, потому что они боятся, что в таких фабулах производят насилие над действительностью. Они не задумываются над тем, что всякое искусство, не являющееся простой фотографией, стилизует действительность, то есть огибает, перемещает, изменяет... в угоду правде. Эти «реалисты» стоят на точке зрения мелкобуржуазного реализма, для которого действительность факта важна сама по себе.

Хорошая фабула — самая прочная благородная руда мировой литературы. Несомненно, что для социалистического реализма сюжет является центральной проблемой (это мы видим на примере «Чапаева»), так как социальный смысл индивидуального явления для искусства важнее.

Литература социалистического реализма принесет с собой прекрасные, философски-глубокие фабулы, в которых отражатся те законы, соответственно которым движутся предметы действительности.

Существуют поэтические вымыслы, даже сказки, правильно отображающие социальную правду, функции социального закона. Они как бы выполняют педагогическую роль физического эксперимента, в котором законы реальных сил природы демонстрируются в условиях, никогда не встречающихся в действительности. Такие явные сказки лгут меньше всего, ибо они не претендуют на то, чтобы изображать действительность. И если они лгут, то их легче разгадать, так как они не обманывают нас правдивыми подробностями (детальями) натуралистической техники. Сказки противоречат мелкобуржуазному реализму, который подчеркивает достоверность фактов и вероятность их, но они не противоречат социалистическому реализму, который хочет показать правду.

Говоря о сказках, мы подошли к романтике. В этой короткой главе я не могу отвечать на большой культурно-исторический вопрос: что такое романтика? Но нам бы хотелось установить две истины: во-первых, что социалистическая романтика не противоречит социалистическому реализму (чего нельзя сказать о мелкобуржуазной романтике, которая объективно, как художественный стиль, противоречит мелкобуржуазному реализму). Оба художественных стиля служат мещанину «бегством от правды». Но оба художественных стиля служат в социалистическом искусстве для показа правды.

В искусстве мелкого буржуа имеется противоречие между мнимой действительностью, с одной стороны, и «недействительным» — с другой. В социалистическом искусстве правда является целью как одной, так и другой стороны. И романтика и реализм различными методами достигают одной и той же цели. Чтобы сделать бесспорные шедевры романтики приемлемыми для нас, некоторые «реалисты» говорят, что они, собственно говоря, реалистичны.

Мы должны установить заранее, что романтика не равнозначна недействительному и фантастика не равнозначна необычному и приключенческому. Есть совсем не романтические сказки и рассказы о привидениях и есть очень романтические произведения, в которых не встречается ничего невозможного.

Совершенно не романтические, трезво описанные обычные будни Великой отечественной войны настолько полны удивительными приключениями, необычайными картинами, необычайно напряженными драматическими сценами, фигурами богатырей, кошмарными картинами отчаяния, экстазом доброты, что никакая романтика не может их превзойти.

Разница — не в теме. У социалистической романтики и у социалистического реализма одна и та же тема — правда в действительности. Разница в различном «подходе», в различном основном тоне его произведения.

Не «недействительное» у нас романтично. Было бы трудно и бесцельно установить границы между действительным и недействительным в искусстве, так как элементы построения и фантазии и элементы реалистического наблюдения в художественном произведении смешиваются, переплетаются и срастаются в один организм. Фантастический рассказ Гоголя о привидениях содержит в своих элементах больше реализма, чем какая-нибудь драма Виктора Гюго. Но они не романтичны. Романтичен «Демон», романтичны ранние новеллы Горького и его Данко.

Романтика состоит не в количестве недействительного, которое после какого-то предела переходит в качество. Разница между обоими стилями не скользящая, а принципиальная.

Если темой обоих стилей является правда в действительности и если правда и действительность образуют неделимое целое как предмет и его значение, то в стиле реализма акцент ставится на действительность, в стиле романтики — на правду. Реалист объективно начинает с действительности, чтобы найти правду. Романтик субъективно подходит к действительности уже с пафосом правды. Отсюда различие основных тонов, разница колорита. И рассказы о привидениях могут быть переданы неромантично, в деловитой и безучастной манере объективной констатации, если рассказчик наивно верит в привидения (или представляется, что верит). Поэтому наивные народные сказки неромантичны, полны различными подробностями, которые ни колоритом, ни тоном, ни настроением — ничем не отличаются от «недействительных». И наоборот, совершенно реальное и возможное событие можно рассказывать романтично. Это событие погружено в субъективное приподнятое настроение, потому что автор находит в действительности более глубокий смысл, правду не в конце, а с самого начала, подходит к действительности, зная и чувствуя правду, уже с пламенным пафосом, с приподнятым настроением. Это по-другому освещает каждый эпизод, каждый образ. Романтика субъективно лирична, музыкальна, патетична.

Не романтично произведение, которое таит в себе свою идею, как плод — ядро.

В романтике с идеи как бы снята скорлупа; герой, с которым автор отождествляет себя, часто патетично провозглашает ее. Отсюда поневоле вытекает большое значение романтики в социалистическом искусстве, которое является искусством революционным. Революционное искусство отображает не только внешнюю действительность существования, но и внутреннюю действительность пламенно прорывающегося сознания, отображает не только факты, но и требования, цели, идеалы и мечты!

Каким необходимым кажется нам романтическое искусство как раз в нашу необычайную, героическую, напряженную эпоху!

Мы не должны избегать большого пафоса, экстаза, восторженного героя, необычайных, напряженных ситуаций. Из страха перед фальшивой, банальной риторикой агитки мы избегаем настоящего пафоса. Из оправданного страха перед декламацией мы слишком предпочитаем наивных, «простых» героев со скромной косноязычной речью. Но они никогда не сумеют—пусть они будут в своем роде шедеврами—выразить необычайный пафос нашей теперешней действительности. В такое время, когда наши идеи как пламенные лозунги идут вперед с нашими победоносными армиями, нам нужны также сознательные носители наших идей, которые провозгласят их в лучезарной красоте, с поэтической силой слова. На гром нашей артиллерии скромное и трогательное бормотание «простых героев» некоторых «реалистов»—недостаточный ответ. Гармошки и гитары не удовлетворяют! Теперь нашему оркестру нужны и фанфары!

Нам нужны большой пафос, экстаз, высокий тон романтики. Нам нужна субъективно-эмоциональная, музыкальная, патетическая романтика.

Нам нужна социалистическая романтика, которая не является бегством от правды, но, напротив, часто вычищает ядро правды из действительности, высоко поднимает его и заставляет светиться в поэзии.

**О герое
и красоте** «Действительность и идеал». Революционное искусство придает форму не только действительности, уже ставшей фактом, но и внутренней действительности наших революционных мечтаний. Оно хочет быть не только копией, но и образцом. Оно не только отображает действительность, но и хочет ее изменить. И социалистический реализм показывает реальность стремления, показывает ту правду, которая содержит

ся в действительности только как тенденция, как цель, как идеал.

Этот реальный идеал является главным мотивом революционного социалистического искусства. Его герой является реальным носителем, представителем этой идеи. Ведь социалистическое искусство по своей сущности — всегда моральное, воспитывающее искусство.

В чем же здесь разница между реалистическим и романтическим стилем?

Разница, конечно, не в том, что герой социалистического реализма отображает «возможный», а герой романтического реализма «невозможный» идеал. И герой социалистической романтики должен быть «возможным», то есть отображать достижимый и, следовательно, воодушевляющий образец. Если он слишком высоко парит в облаках и вследствие этого не может быть примером для простого смертного, тогда его пример не является обязательным. Задача же нашего искусства в том, чтобы показать действия героя социалистической романтики как обязательные, тогда они могут служить реальным идеалом, масштабом для нашего стремления к развиту.

Также и для образа героя разница между реализмом и романтикой состоит в том акценте, который ставится для первого на действительность, для второго — на идею, хотя действительность и идея составляют неразделимое диалектическое целое. Реалистический герой выбран среди ныне существующих людей. Знакомый тип из нашей повседневной жизни. Он очень мало отличается от нас. Ему даже часто приписывают особые несовершенства и пороки. Но то, что он несмотря на это в решающий момент совершает геройский поступок, поднимает наше доверие к себе и требует от нас подобного. Это известный тип «простого героя», тип скромного, несознательного, не «красиво говорящего», тихого героя, который не только благодаря своему подвигу (в решающий момент), а в силу своего характера является героем.

И образы великих вождей реалист изобразит в их будничной действительности и подчеркнет их «человеческие» черты, то есть свойства, которыми обладают и другие люди и которые очень мало имеют общего с той великой идеей, представителями которой они являются. Реалист имеет тенденцию подчеркивать больше человеческий, чем героический характер; опыт больше, чем идеал. Реалист остается объективным, и его чувство не окрашивает его образов.

Романтический герой не является человеком, которого заполняет идея, а идеей, которая воплощается в человеке. Он не только герой, выбранный среди наших знакомых, он — идеал, воплощение нашего представления о человеческой ценности. Он герой по своему характеру, несущий лучезарный венец нашей любви, поэзию наших мечтаний.

Человечество во все времена истории своей культуры имело такой идеал героя, если только у него были идеалы. Он был документацией человеческого стремления к развитию во все времена у всех классов, проявлявших стремление к развитию. Времена, не знавшие героической поэзии, были временами упадка.

Герои социалистической романтики будут столь же реальными, сколь реален человеческий идеал нового общества, помолодевшего народа, победоносно расцветающего нового мира. Там, где совершенно конкретно, почти по программе, законно говорят о «новом человеке», нам нужен романтический герой, который показывает нам не только свои начинания, свой рост и свою борьбу со старым. Нам нужен также прекрасный идеальный образ, освещенный лучами субъективной поэзии писателя. Ведь этот идеальный образ — не бегство от действительности, а конкретная цель нашего стремления к развитию.

Далее я хочу сказать о физической красоте человека. Не о какой-либо более глубокой красоте выражения или красоте художественного выражения. Я просто имею в виду внешнюю, природную, естественную красоту, имеющую огромное значение для киноискусства. Эта физическая красота — идеал — существовала на протяжении многотысячелетней истории человеческой культуры, везде и всегда была эстетическим идеалом, целью стремления к развитию и задачей искусства. Поэтому красота получила моральную ценность и стала как бы выражением ценности внутренней. Поэтому потребностью народов во все времена было изображать своих добрых богов и героев прекрасными. Красота была не только действительностью, но и идеалом, целью развития. Искусство не только имело задачей отображать красоту, которую оно встречало, но имело еще задачей и создавать красоту как образец. Но идеал этой красоты меняется в различные времена и в различных общественных условиях.

Такую перемену идеала красоты мы уже пережили за короткое время истории кино. Если каждый идеал красоты соответствует человеческому, так сказать, моральному приятию

ценности, то перемена идеала красоты является признаком изменения идеологии широких масс, на которые опирается кино.

Один пример идеологического значения красоты я могу здесь привести.

Путем простой кассовой сводки мирового кинорынка можно высчитать, что абсолютным идеалом красоты всего буржуазного мира была после первой мировой войны Грета Гарбо.

Что же содержится в красоте Греты Гарбо, что можно было бы расшифровать как выражение некоего внутреннего качества?

Красота Греты Гарбо содержит в себе постоянную глубокую серьезную печаль, уже не являющуюся минутным выражением минутного настроения. Она содержит в себе тоску, уже независимую от отдельных переживаний, тоску, ставшую общим постоянным жизнеощущением, которая соответствует мировоззрению, ставшему уже сущностью характера. Поэтому эта печаль — не мимическая игра, которая может измениться, а конструктивный элемент физиономии. Ведь Грета Гарбо иногда улыбается и даже смеется, но эта веселая мимическая игра не может перекрыть печальную физиономическую основу. Эта основа, как бледность на лице больного, просвечивает сквозь красоту внезапного возбуждения.

Но именно эта печаль кажется самым прекрасным в лице Греты Гарбо для зарубежного зрителя. Именно эта печаль производит впечатление чего-то интересного, человечески ценного, высшего, что отличает ее от других, вульгарных жизнерадостных красавиц, потому что это выражение, кажется, возникает оттого, что она не имеет и не хочет иметь ничего общего с тем грязным миром, в котором она живет, что она не солидарна с ним и страдает от него.

Если миллионные массы западноевропейской мелкой буржуазии воспринимали это выражение как высшее и благороднейшее проявление красоты, то это значит, что оно соответствует определенной идеологической точке зрения, является выражением скрытого недовольства, скрытого протеста.

Античное греческое искусство считало физическую боль некрасивой. Страдание, отраженное на лице Лаокоона и его двух сыновей, только бледный намек на страдание. В античной греческой идеологии физическая боль не представляла никакой ценности. Это открытие принадлежит христианской идеологии.

Труд тоже не был объектом красоты в искусстве господствующего класса. Менье («Шахтеры») и Милле («Землепашцы») были первыми художниками, сознательно изобразившими не только жанровые картинки жизни, но и «красоту» труда.

Наша жизнь развивается с такой быстротой, что наше искусство, долженствующее отображать ее, за ней не поспевает. Этим объясняются многие слабости и несовершенство нашего искусства. Но в этом состязании между жизнью и искусством — действительность социалистического искусства, создание красоты. Жизнь уже показала новую красоту нового человека. Мы видим ее на заводах, в колхозах, в вузах. Но искусство наше еще не создало, не канонизировало, недостаточно ее пропагандировало.

Но разве не естественно и само собой не разумеется, что «внутренние ценности», внутренняя красота нового социалистического человека должны иметь внешнее телесное проявление. Если ум, мужество, упорство, революционный огонь, честность, любовь проявляются как физиономическое выражение отдельного индивидуума, то эта физиономия приятна и симпатична. Даже на некрасивом лице возникает красивое выражение.

Красота — результат культуры поколений, физический осадок культуры. Культура — это знание, ставшее инстинктом и вкусом («Культура это то, что остается, если даже мы забыли все, чему учились»). Культура, которая уже ощущается в кончиках пальцев, видоизменяет и кончики пальцев.

Так как эта красота есть уже результат, то и появляется она позже, чем ее причина, то есть культура. У восходящих классов бывает, что их внутренние качества еще не соответствуют их внешнему виду, но бывает и у нисходящих классов, что их наследственная красота уже не соответствует их внутреннему содержанию.

Мы не восхищаемся выросшей в тепличной обстановке нежностью аристократки и той «изысканностью», которая является лишь формой оберегаемой и обеспеченной слабости. Мы не восторгаемся руками, подобными лилиям, ибо эти руки существуют для праздности, и мраморной гладкостью лица, на котором ни одна мысль, ни одно чувство не оставили даже намек на морщинку.

Вполне понятно и объяснимо недоверие, которое мы испытываем к идеалам гаремной красоты, но оно возбудило в нас предрасположение в отношении красоты вообще.

В этом большом и вредном недоразумении надо отдать себе ясный отчет. Совершенно понятно, что в свое время нас бесконечно волновало и трогало измученное лицо пролетарки, которая не могла беречь себя, заботиться о своей красоте. Но это ни в коей мере не должно означать, что образ измученной, преждевременно состарившейся женщины былых времен мы должны стабилизировать как наш идеал красоты, как конечную цель нашей мечты о прекрасном. Это «трогательное» выражение должно исчезнуть, как исчез в нашей стране пролетариат.

Жизнерадостным и очаровательным, гордым и свободным, сильным и смелым должно быть лицо наших женщин — хозяйка страны социализма, которую они наравне с мужчинами так деятельно и так красиво строят.

Почему же наши фильмы не показывают самых ярких экземпляров именно такой женской красоты — наших прекрасных советских женщин?

Социалистической культуре соответствует естественная красота. В ней нет, разумеется, того печального, отчужденного от жизни характера, как, например, в красоте Греты Гарбо. Красота нашего нового социалистического человека бодра и жизнерадостна и выражает оптимистическое утверждение окружающего мира.

Наша красота обладает совершенно отличным от буржуазной красоты «стилем». Нежность неработающей женщины, оберегаемой, как предмет роскоши, не является стилем нашей красоты. «Грация», ставшая, так сказать, хореографической формой наигранной инфантильности, беззащитности, опозитизированной наивности и беспомощности, тепличная красота — тоже не является нашим стилем.

Идеология, из которой возникли идеалы тепличной гаремной красоты, принесла с собой предрассудок, будто бы труд и ответственность должны уничтожить специфическое женское обаяние. Реакционная пропаганда запечатлела в сотнях карикатур отталкивающие примеры того, как будто бы будут выглядеть «мужеподобные женщины», которые в труде и ответственности будут вести одинаковую жизнь с мужчинами.

Эта реакционная буржуазная косность опровергнута и разбита не эстетическими теориями, а обворожительностью наших советских девушек. Они доказали своим существованием, что женское обаяние не должно исчезнуть у машины, в лаборатории, у руля самолета или за письменным столом директора. Своим физическим существованием эти очарова-

тельные советские девушки доказали, что работа, которую они делают с мужчиной, отнюдь не делает их похожими внешне на мужчину. До их появления считалось непреложным законом наличие только двух возможностей — закаленной в жизненной борьбе красоты сильного мужчины и изнеженной тепличной красоты слабой женщины.

Советские девушки опровергли непреложность этого «закона».

Мы видим девушек в форме зенитчиков, радистов, штабных работников, регулировщиц на фронтовых дорогах. Их женские кудри спадают на плечи, гордо и уверенно поддерживающие винтовку. Они маршируют в сапогах твердой походкой, и все же их походка от природы по-женски грациозна. Плечи, на которых они выносят раненых с поля боя, остались женскими плечами. Бесконечное количество примеров исключительной женской красоты ежедневно мы видим в жизни. Почему же мы видим ее так редко в наших фильмах?

Эта женская красота — выражение силы, смелости и утверждения жизни, выражение нежности, которая хочет помочь и излучать радость, выражение любви, готовой бороться за новый идеал жизни. Оптимистична эта красота, и веселость нашей женской красоты не имеет в себе ничего легкого и легкомысленного. Это — веселость уверенного в победе здорового бойца, сознающего трудности и опасности задачи и большую ответственность, лежащую на нем. Это — серьезная веселость, естественная и реалистическая красота. Красота силы, отточенной социалистической культурой, красота, в которой находит свое выражение типология национальной красоты. Это — красота, в которой отражается наше мировоззрение.

В жизни она уже есть, в искусстве еще нет. Но миссия искусства заключается не только в том, чтобы изображать красоту, но и — в диалектическом, образном влиянии на действительность — развивать красоту.



Идеал красоты советской женщины является воплощением советского духа, ставшего видимой жизнью и поэтому обладающего неоспоримой силой доказательств. В кино красота является одним из самых сильных и убедительных аргументов. Именно поэтому мы обязаны показать на экранах мира наших красивых советских женщин.

Красота имеет такое же значение для искусства, как геройство. Она — наш эстетический идеал, как герой — наш моральный идеал. Поэтому между ними существует тесная связь.

Красота есть и означает совершенство. «Колокакютон» был для древних греков совершенным человеком. Поэтому мы жаждем красоты, поэтому мы стремимся к ней. Она является целью нашего стремления к развитию, как и моральное совершенство идеала героя. Художники часто отказываются от красоты, так же как они отказываются от героического характера. Их герои не оставляют впечатления исключительно ценных людей, ни внутренне, ни внешне. Нужно отыскать их скрытую красоту. И если они даже красивы, то их красота проста и скромна, то есть повседневна. Но в древних Афинах беременные женщины ходили созерцать прекрасные статуи своих богов и героев, чтобы ребенок родился прекрасным. Они думали, что природа подражает искусству.

Разве наши женщины не должны созерцать в кино идеал нашей красоты!?

Если теперь в Советском Союзе мы думаем о «новом» человеке, которого должна дать нам наша новая действительность, наша новая жизнь, не мечтаем ли мы и о внешнем образе этого советского человека?

Мы осуществляем конкретные планы и конкретные мечты. Такой конкретной мечтой должен быть советский человек. Красота должна придать форму нашему киноискусству.

«Хеппи энд» — обязательный счастливый конец средней кинокартины в Америке и в Европе. Это название имеет уже давно и на Западе иронически-презрительный оттенок, потому что оно обозначает ставшую стандартом ложь, посредством которой мелкий буржуа хочет себя обмануть или по крайней мере опьянить, когда он после безнадежного дня идет в кино. Этот благополучный конец в этих средних кинокартинах стал настолько условной ложью, что в обычно ловко сострепанных сюжетах даже не стараются сделать счастливое разрешение правдоподобным. Зато в последнем столетии в буржуазной мировой литературе нет ни одного большого серьезного произведения, которое не кончалось бы, если не трагично, то бесперспективным отречением. Это относится также к значительным реалистическим американским фильмам, если они не воодушевлены революционным духом.

Обязателен ли хороший конец для нашего искусства? В нашем социалистическом реализме сюжет является символом социального целого и поэтому не может кончаться «плохо», безнадежно и без перспектив. Какова бы ни была судьба отдельного человека, целое шагает победоносно вперед, и открываются все более светлые и прекрасные перспективы. У нас это — действительность и правда, которые отображаются как реалистическим, так и романтическим искусством.

Этот оптимистический характер нашей действительности, а следовательно, и нашего искусства находит свое отражение не только в произведениях, которые кончаются счастливо. Это чувствуется еще сильнее в тех произведениях, которые кончаются трагично для героя. Потому что и трагедии наши оптимистичны. Когда в великолепных заключительных кадрах фильма «Мать» Пудовкина героиня с высоко поднятым знаменем в руках растаптывается казаками, то это не трагический, а воодушевляющий конец, полный подъема. Если даже физически героиня погибает, то правда, которую она воплощает, продолжает жить. Когда Чапаев в фильме Васильевых в финале умирает, то конец все же не действует удручающе. Не мчашиеся вспомогательные войсковые части, мстящие за смерть Чапаева, придают картине революционно-оптимистический заключительный аккорд, под впечатлением которого выходишь из кино с взбудораженным, но не печальным сердцем. Прекрасная спокойная улыбка излучается над кровавым концом: улыбка того молодого умирающего пулеметчика, который, смертельно раненный, еще раз поднимает голову, чтобы взглянуть на своего вождя Чапаева. Он видит не только Чапаева, он видит будущее.

Великая античная трагедия (так же как и трагедии Шекспира и вообще настоящая трагическая поэзия) была великой оптимистической поэзией подымающихся эпох. Если даже погибал герой, то побеждали боги. Побеждали высший моральный закон и мудрость истории. Эта мудрость выражалась в пении античных хоров и в музыке, сопровождающей появление и слова фортибрасов.

И у нас нет никакого основания вульгаризировать «хеппи энд» наших романов, пьес и фильмов. Конец не обязательно должен кончаться весело, чтобы быть оптимистичным. Если наше искусство выражает нашу действительность и нашу правду, тогда оно не может открывать никаких других перспектив, кроме счастливых, если даже герои умирают.

Трагедия считалась царицей искусств. Мы не можем себе представить, что комедия могла бы достичь такого величия, глубины, благородства как трагедия. Ни один комедийный герой мировой литературы не имеет величия Эдипа, Антигоны, Гамлета, Лира, Отелло. Причина этого бросающегося в глаза культурно-исторического факта сама по себе трагична. Причина та, что способность человека страдать была до сих пор большей, чем способность быть радостным и счастливым. Способность и культура выражать страдания были несравнимо большими искусства выражать счастье. Литература, которая хотела выразить большую ценность обладания, могла сделать это только в отрицательной форме, а именно—выражая боль утраты. Лирическая и драматическая поэзия человечества никогда не могла полностью выразить величие любви, как счастливого обладания. Лишь страдания утраченной любви получили полное сознательное бессмертное выражение.

Но и это является исторической фазой человечества, а не вечным состоянием. Новая история человечества, начавшаяся у нас, разовьет также в человеке способность быть счастливым, разовьет культуру радости и искусство выражать ее.

Уже теперь наша действительность стала базисом для настоящей трагедии в античном смысле, для оптимистической трагедии, для трагедии с «хеппи эндом». Индивидуальная смерть в нашем молодом социалистическом обществе получила другое значение. Пусть печальная и горькая, однако она никогда не несет отчаяния и безнадежности.

В обществе, которое имеет в глубоком чувстве общности уверенное сознание подъема и светлого будущего, каждая индивидуальная смерть является смертью в победоносном бою. Это — смерть под несущимися вперед знаменами, под звуки ликующих фанфар. Умиравший может с улыбкой, подобно пулеметчику Чапаева, взглянуть на жизнь, продолжающую цвести.

История Великой отечественной войны, конечно, останется на века величайшим примером и учением жизни и искусства не только для нас, но и для всех народов мира, стремящихся к освобождению и борющихся за свою свободу. Ведь как трагично началась для нас война. Однако, когда фашисты уже стояли под Москвой, прозвучали громко и отчетливо слова Сталина, который предсказывал «хеппи энд». Это был уверенный голос знания. Сталин и советский народ знали, что через смерть, сквозь огонь и воду пробьется побе-

доносный «хеппи энд». Сталин и советский народ были уверены в победе, которую они превратили в действительность.

Искусство—одна из наиболее воздействующих форм для создания будущего. Самое важное, самое массовое искусство—кинематография имеет наибольшие возможности и, следовательно, несет бóльшую ответственность, ибо будущее советской действительности является гарантией хорошего будущего человечества.

Оглавление

От автора	3
Введение	5
Предистория кино	9
Сфотографированный театр. Новые выразительные формы. Оптическая культура.	
Искусство кино	19
Меняющаяся дистанция. Меняющийся ракурс. Монтаж. Выразительная техника киноаппарата.	
«Чистая» кинематография	85
Фильмы без сюжета и без героев. Фильмы о путешествиях. Культурфильм с героем. Кинохроника. Естественно-научные фильмы. Формализм «Авангарда». «Абсолютный» фильм. Сюрреализм авангардистов. «Абстрактное» кино.	
Оптические трюки и мульти	106
Замечания к цветному кино	113
Звуковое кино	118
Звуки и сюжет. Акустическая культура. Драматургическая функция звука. Молчание и тишина. Драматургическая функция звука в кадре. Звуковой крупный план. Акустическая атмосфера. Культура слуха. Проблема изображения звука. Звуковой монтаж. Диалог. Видимая и слышимая речь. Значение молчания. Речь как звуковой жест. Элемент слова в композиции кадра. Проблема гротеска. Языковой гротеск. Проблемы музыкального гротеска. Музыка в кино. Секрет Чаплина. Дальнейшие перспективы.	

Сценарий	155
Теория стиля	162
Монументальность. Стиль и стилизация.	
Музыкальные жанры	174
Киноопера. Кинооперетта. Эпизод к «Большому вальсу».	
Заключение	186
О герое и красоте. «Хешти энд»	



Редактор О. Нестерович. Техред Л. Горилловская
A19476. Сдано в набор 14 марта 1945 года
Подписано к печати 4 июля 1945 года
Печ. л. 12³/₄. Уч.-изд. листов 13,61
Знаков в 1 печ. листе 42700
Издательский номер 1593
Тираж 5000 экзempl.
Типография МВО
«Красн. воин»
Зак. 232
15 руб.

5.04.16 Boc

13.09.23 DAP

