

Всероссийский государственный университет кинематографии
имени С.А. Герасимова

Л. ЗАЙЦЕВА

**СТАНОВЛЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В РОССИЙСКОМ ДОЗВУКОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

Москва — ВГИК — 2013

ББК 85.37

УДК 778.501+778.с/р(09) «1896-1917»+778.5с/р(09) «1918-1929»+778.5.01(014)

З 177

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Н.И. Утилова

доктор искусствоведения, доцент В.В. Виноградов

Зайцева Л.А. Становление выразительности в российском дозвучивом кинематографе: монография/ Л.А.Зайцева. — М.: ВГИК, 2013. — 311 с.

В книге дается общая характеристика кинопроцесса от момента рождения российского кино до прихода звука: от киносеанса, кинотеатра и кинорынка к появлению собственно производства, рождению критики; от первых хроник и игровых — к масштабным проектам. Представлены художественно-стилевые направления поисков тех лет. На примере творчества режиссеров-новаторов, их фильмов и теоретических работ показано, как рождался киноязык экранной авторской речи.

Книга предназначена для студентов гуманитарных факультетов, для всех, кто интересуется вопросами истории и теории киноискусства.

ISBN 978-5-87149-140-9

© Зайцева Л.А., 2013,
© Всероссийский государственный
университет кинематографии
имени С.А. Герасимова (ВГИК)

ЧАСТЬ 1. ОБРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ

ВВЕДЕНИЕ

Братья Луи и Огюст Люмьер, работая на фабрике фотопластинок, принадлежащей их отцу, французскому предпринимателю, заинтересовались кинескопом Т. Эдисона и сконструировали, по аналогии с ним (хотя уже существовали и другие системы, придающие подвижность неподвижным изображениям), прибор для съёмки и проекции «живой фотографии». 28 декабря 1885 года в Гран кафе на бульваре Капуцинок в Париже состоялся первый публичный платный сеанс. Новый аппарат был назван «синемаграф».

Перед зрителями на полотне экрана возникло несколько сцен: «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», «Завтрак ребёнка», «Игра в карты», «Разрушение стены» и игровая лента «Политый поливальщик». Публику поразило именно движение изображений — феномен ожившей фотографии. В течение полутора лет эти фильмы демонстрировались во всех крупных городах мира и пользовались необычайным успехом.

До появления кинематографа, конечно, существовали и другие зрелища, основанные на развитии действия. Среди старейших — пантомима, театр, балет. Однако чудо нового открытия поразило первых зрителей не просто эффектом скачущей лошади или повторяющимся жестом статиста, что уже было известно. На белом полотне отразилась «жизнь как она есть».

Необычным оказался и способ показа движения: оно было сфотографировано, а затем спроецировано на экран. Там перемещались люди, сменялись отдельные предметы, мелькали изображения улиц, домов, экипажей. Пространство тоже менялось, хотя время показа определялось поначалу лишь продолжительностью сценок из жизни. Вот такое противоречие — синтез статики и динамики, непрерывность действия за счёт мелькания неподвижных картинок составило основу нового зрелища. Но оказалось, что именно в нём содержались перспективы обогащения выразительных возможностей будущего искусства.

Роль автора заключалась лишь в том, где он поставит снимающую камеру — ближе к объекту наблюдения или вдали от него. Так, сценка «Завтрак ребёнка» была снята с близкого расстояния, а «Выход рабочих с фабрики Люмьер», как мы сказали бы сейчас, общим планом. Сама камера оставалась неподвижной, но её расстояние от снимаемого объекта определяло величину (крупность) изображения. Выбор точки съёмки, как выяснилось позже, в одном случае дал на экране средний план, а в другом — общий.

Эффект смены планов скоро научатся использовать занявшиеся кинематографом фотографы Брайтонской школы в Англии, соединяя изображения разной крупности в незамысловатые сюжеты («Бабушкина лупа», например). Пока же само событие диктовало условия съёмки, заставляло выбирать место для камеры, проявлять изобретательность, чтобы более полно изложить происходящее. В этом как раз и заключалось главное: ещё не решаясь вмешаться в действие, авторы первых лент должны были учиться организовать съёмку.

Однако рядом с «Выходом рабочих с фабрики...», показывающим массу движущихся людей, и «Завтраком ребёнка», приблизившим лицо человека, Люмьеры создали первый игровой сюжет. Сценка «Политый поливальщик» знакомила зрителей с поведением двух персонажей — садовника и озорного мальчишки, наступившего на водопроводный шланг. Комическая ситуация шутки целиком исчерпывала её содержание. Так впервые была сделана попытка организовать не только условия съёмки, но и само действие перед съёмочной камерой.

Увлечение показом жизни как она есть и аттракционный характер «движущихся фотографий» братьев Люмьер, за редким исключением («Политый поливальщик»), не учитывали зрелищного момента, связанного с игрой актёров и хотя бы примитивным сюжетом. Привыкая к чудесам кино, зрители понемногу охладевали к новшеству. Очереди в кинематограф Люмьер существенно оскудели.

Однако очень скоро мощный импульс развитию экранного зрелища даст предприимчивый театральный деятель, соотечественник братьев Люмьер — Жорж Мельес, впервые соединивший киноаттракцион и театр.

Сначала снятые Жоржем Мельесом ленты составляют лишь часть программы принадлежащего ему театра, привлекавшего публику фантастическими сюжетами. Рукотворные чудеса, занимавшие Мельеса на сцене, наталкивают его на мысль применять специальные трюки при съёмке вводимых в спектакль кинофрагментов. Систему канатов, зеркал, люков, чёрных фонов и других театральных приспособлений он обогащает движущимися фотографиями и вскоре практически целиком переключается на производство картин. Один из самых примечательных в этом отношении его фильмов, снятый чуть позже, «Путешествие на Луну» (1902 г.).

При съёмке театральных трюков Ж. Мельес широко пользуется не только возможностями сцены, но и известными тогда средствами фотографии — применяет оптику, позволяющую увеличить или уменьшить изображение, добивается эффекта двойной экспозиции. Кроме того, осваивая лабораторные способы обработки плёнки, он получает самые неожиданные по тем време-

нам результаты, вплоть до цветного изображения. В практике «великого волшебника экрана» Жоржа Мельеса можно видеть интуитивно угаданную им связь кино с театром. Ей подчинена и съёмка киносюжетов как сценического действия, и изобретение множества специальных приёмов (например, им открыт широко известный сегодня «стоп-кадр») для создания яркого кинозрелища в контексте театрального спектакля.

«Умело применённый трюк, при помощи которого можно сделать видимыми сверхъестественные, воображаемые, нереальные явления, — считал Ж. Мельес, — позволяет создавать в истинном смысле этого слова художественные зрелища, дающие огромное наслаждение тем, кто может понять, что все искусства объединяются для создания этих зрелищ»¹. Из «живой фотографии», используя найденное другими искусствами, Мельес создает оригинальные фильмы, превращая кино в фантастическое зрелище.

Стараниями этих и других первопроходцев кинематограф последовательно внедряется в массовое сознание, формируя собственную публику.

ПОЯВЛЕНИЕ КИНО В РОССИИ

В начале мая 1896 года, меньше чем через полгода с момента рождения, «Синематограф братьев Люмьер» демонстрируется в увеселительном заведении «Аквариум» в Санкт-Петербурге, а несколько дней спустя и в летнем саду «Эрмитаж» в Москве. Примерно ещё через месяц француз Шарль Омон привёз «синематограф» из Москвы в Нижний Новгород: показ фильмов братьев Люмьер стал одним из главных аттракционов в кафешантане на Всероссийской ярмарке.

В июле 1896 года о своих впечатлениях от этих сеансов начинающий журналист Максим Горький написал в газетах «Нижегородский листок» и «Одесские новости»: «...Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями — эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и всё раздавит... воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения...»².

Однако здесь же автор предсказывает кинематографу «ввиду его поражающей оригинальности» большое будущее. И если вдуматься в сказанное, то в «живой», «движущейся фотографии», как тогда называли кинематограф, молодого писателя поразила иллюзия реальности: с одной стороны (всё раздавит), а с другой — неестественность, непохожесть экранного изображения на окружающую жизнь (беззвучная, однотонная...).

¹ *Теплиц Е.* История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. С. 32.

² См.: *Горький М.* Синематограф Люмьера. ПСС, Т. XXIII, М., 1953. С. 242–246.

Почти сразу же у нас появились и свои первые кинематографисты. Правда, братья Люмьер несколько лет держали в секрете технику съёмки и устройство своего аппарата. Однако отдельные фотографы и фотолюбители России, приобретя аппаратуру у других фирм, всё-таки сумели овладеть этим новым способом фиксации действительности. Актёр театра Корш В. Сашин-Фёдоров освоил аппарат «Витограф» французской фирмы «Клемон и Жильмар», позволяющий производить не только съёмку, но и печать позитивных копий, а также проекцию изображения. А фотограф А. Федецкий использовал привезённый им из-за границы «хронофотограф» Демени, выпускавшийся фирмой Гомон.

Летом 1896 года Сашин-Фёдоров уже демонстрировал друзьям и близким свои первые киносюжеты из жизни театра. В «Театральных известиях» за 30 августа 1896 года его даже назвали, правда, в шуточной форме, «конкурентом Люмера». На этих первых показах были представлены, кроме эпизодов из жизни театра, выход публики после спектакля и другие сценки, судя по тематике и названиям, действительно навеянные люмьеровскими лентами. Как сообщалось в «Московских ведомостях», энтузиаст-фотолюбитель Сашин-Фёдоров заготовил для показа в сезоне 1896–97 годов много новых картин. Однако начинание видного актёра не получило развития, так как у него не было возможности продавать свои фильмы театровладельцам. И с 1898 года имя Сашина-Фёдорова в связи с его съёмочной практикой больше не упоминалось, хотя, от случая к случаю, он ещё участвовал в создании фильмов другими предпринимателями.

Ещё один энтузиаст — харьковский фотограф А. Федецкий пытался наладить кинопроизводство на коммерческих началах. Осенью 1896 года он заснял несколько сюжетов из жизни своего города: народные гуляния, перенос чудотворной иконы, вид харьковского вокзала, а также фильм «Джигитовка казаков первого Оренбургского казачьего полка». Хроники Федецкого с успехом демонстрировались в Харькове. Однако и он не смог наладить широкого сбыта, а потому вскоре тоже отказался от киносъёмок.

Больше повезло тем из фотографов, которым удалось заняться кинематографом под покровительством частных заказчиков.

Главным поставщиком документальных киносюжетов оказалась семья Николая П. До революции было отснято внушительное количество придворной хроники — и торжественных событий, и бытовых сцен. Этим занимались личный фотограф двора его величества К. фон Ган и его компаньон А. Ягельский. С 1907 года они постоянно передавали сюжеты царской хроники прокатчикам, насыщая отечественный кинорынок свежими политическими и светскими новостями. До того времени подобные съёмки не были разрешены к демонстрации на коммерческих экранах.

Царская хроника — единственные сохранившиеся сюжеты из русской жизни, снятые в период 1896–1907 годов. Фирма «Ган — Ягельский» на протяжении нескольких лет практически одна занималась продвижением к зрителю картин подобной тематики. Многие из самых ранних их съёмок, вплоть до последней — об отречении Николая II от престола, включённые в более поздние документальные фильмы, дожили до наших дней.

В эти годы позиции в России прочно захватили зарубежные фирмы и их представители.

Братья Люмьер, не сохранившие монополию и вскоре продавшие свой патент, а затем фирмы «Гомон» и «Братья Пате», владевшие крупными предприятиями по производству и продаже фильмов, рассматривали нашу страну исключительно как богатейший источник экзотического материала для киносъёмок и никем ещё не освоенный огромнейший рынок продажи аппаратуры и фильмов, сулящий внушительные доходы. Они охотно направляли сюда своих операторов для хроникальных съёмок. Однако вскоре владельцы крупнейших западных фирм осознали, что более выгодно держать для этой цели постоянных корреспондентов. Иностранные операторы-хроникёры начали оседать в России.

Оценив потребительские возможности русского кинорынка, фирма «Братья Пате», а вслед за ней и «Гомон», первыми открыли свои представительства в Москве и, начиная с 1904 года, занялись не только продажей проекционной аппаратуры и фильмов, прокатными операциями, но также — поставкой съёмочных камер и плёнки.

Представительство итальянских и немногих английских кинофабрик взял на себя Александр Ханжонков — казачий офицер, ушедший в отставку, чтобы заняться кинопредпринимательством. Господствующие позиции захватили французские компании. Их фирмы вскоре стали производить не только русскую хронику (иной раз, правда, снятую в собственной стране), но и создавать короткие игровые сюжеты из жизни России, учитывая специфические запросы массового зрителя. Отечественная публика (а к 1909 году действовало уже около 3000 кинотеатров) оказалась при этом не столь бездуховной и всеядной.

Продвижение фильма к зрителю

Расхожее представление о том, что посетителями киносеансов стали исключительно городские низы и среднее мещанское сословие, не вполне соответствует действительности. Принципиально важно иметь в виду то обстоятельство, что состав посетителей киносеансов изначально не был однородным — ни в интеллектуальном, ни в сословном отношении. Это, в конце кон-

цов, и послужило едва ли не основным стимулом поступательного развития экранного зрелища.

Западные исследователи очень рано, уже в начале века обратились к изучению социального спектра, психологии своих зрителей. Почти сразу и в нашей периодике замелькали рассуждения о типах посетителей кинематографа. Они подтверждают, что духовный и социальный потенциал кинозала был в высшей степени неоднороден.

«... загляните в зрительную залу, — свидетельствует Серафимович в 1912 году. — Вас поразит состав публики: здесь все — студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом — все»³. Можно привести ещё множество подобных наблюдений из журнальных архивов. Посетителями кинотеатров, судя по их собственным дневниковым записям, были Блок и Станиславский, Бенуа и Маяковский, Толстой, Белый, Чуковский, Андреев, Серафимович. Пробовала сниматься Менделеева — дочь известного химика, жена Блока. Появилась на съёмочной площадке жена юриста — будущая звезда экрана Холодная. О кино в самом начале века отзывались и Николай II, и Ленин...

Искушение кинематографом как общедоступным зрелищем на самом раннем его этапе пережили многие из наших великих соотечественников. Отчасти и поэтому забытый зарубежными поделками русский экран не мог ориентироваться лишь на один — самый низкий — социальный слой, пусть и использовался поначалу как развлечение, в основном, для людей этого круга.

Важно помнить, что такие фильмы составляли очень небольшую часть репертуара. Гораздо большее место отводилось показу видовых лент и кинохроники, которые, наряду с игровыми, составляли продолжительный единый киносеанс.

Если хроника была лишь демонстрацией официальной жизни и парадных ритуалов царского двора, то примером ранней видовой картины может служить сохранившаяся лента «Завод рыбных консервов в Астрахани» (1908 г.), снятая работающими в России представителями французской фирмы «Братья Пате». Это документальное кинонаблюдение — один из фильмов серии «Живописная Россия», состоявшей из двадцати одной картины. На экране добротные выполненные съёмки с движения (с лодки, плывущей вдоль берега), выразительные портреты работниц, снятых с близкого расстояния. Заводской быт, разделка рыбы представлены с явным интересом к подробностям. Занимательность ленты при этом заключается отнюдь не в экзотичности материала,

³ Серафимович А. Машинное надвигается//Сине-фоно. 1912. № 8.

что являлось почти неизменным свойством раннего видового кинематографа, а достигается за счёт внимательного, благожелательного показа артельного быта российских тружениц. И способ исполнения операторами съёмочного задания вполне отвечает при этом рубрике обширной серии: живописность, понятая как выразительность — пейзажей, портретов, панорам по цехам, делает фильм явлением примечательным. Другие видовые ленты, рассказывая о далёких странах, о жизни невиданных животных, о необычайных природных явлениях, тоже пользовались популярностью у зрителей. В представление об экзотике, судя по всему, удачно вписывалась и Россия.

Киносеанс

Как правило, первоначально сеанс длился от сорока минут до полутора часов. Он состоял из видовой, хроники и нескольких игровых сюжетов разных, самых популярных жанров. (Информация о показах публиковалась в периодических изданиях, в частности, в журнале «Сине-фоно», выходящем с октября 1907 года). От демонстраторов требовалось только не ставить вслед за официальной хроникой комическую ленту, так как публика иной раз совершенно неожиданно реагировала на подобные сочетания: напыщенного официоза и смешного трюка.

Достаточно вольный принцип объединения картин в один показ определял и характер раннего кинозрелища. Игровой кинематограф не был ещё в строгом смысле сюжетным, хотя каждый из фильмов содержал в себе короткое событие, эпизод. По многим параметрам кинозрелище являлось своего рода городским аналогом балаганного искусства — программы составлялись из отдельных «номеров»-фильмов.

Истоки определения раннего кинематографа в России как искусства балаганного восходят, в частности, и к способу демонстрации. Поначалу он разместился между другими ярмарочными представлениями, рискуя надолго остаться одним из них. Однако период изумления движущейся фотографией быстро сходит на нет с появлением первых же стационарных кинотеатров, которые открываются в России, начиная с 1903–1904 годов.

В то время, когда собственно кинозалов ещё не существовало, новое зрелище вело бродячий образ жизни. В этих условиях обычно хватало и одной подборки картин, которую предприниматель перевозил из города в город, наскоро устраивая «электротheater» в любом подходящем помещении. Главным образом в силу именно этих обстоятельств кино и оказалось в окружении других развлечений, своей дешёвизной привлекающих праздную толпу.

Особых требований к репертуару при этом не было. Только чуть позже будут установлены правила демонстрации и проката картин. За порядок ки-

нопоказа стал отвечать квартальный околоточный в полицейском участке. Он же выдавал разрешение на показ фильмов, беспощадно отменяя «парижский жанр», как именовались сюжеты с намёками на порнографию.

Именно такой кинематограф описывает Горький в приведенном выше газетном репортаже 1896 года с Нижегородской ярмарки. Та часть его наблюдений, которая относится к оценке репертуара, могла бы служить метафорой, отражающей характер всего балаганного периода. При этом как аттракцион воспринималась не только демонстрация «серых теней на сером полотне экрана»⁴, но и содержание зрелища, иной раз шокирующее публику, которую, по М. Горькому, вполне устроили бы и самые легковесные сюжеты типа «Она раздевается», «Она надевает чулки», прелести семейной жизни канавинского мужика и т.п.

Однако бродячий кинематограф, делающий ставку на балаган и его завсегдаев, довольно скоро уступает место более цивилизованным формам показа картин, что в свою очередь стимулирует и собственное их производство.

Хотя, может быть, и некорректно давать определение раннему периоду, пользуясь терминологией других видов зрелища — аттракционный (цирк) или балаганный (площадное действо), однако, существуя между тем и другим, кинематограф, безусловно, ищет себя. Тем более, что очень быстро он ощутил собственные потенциальные возможности, заключающиеся, как это ни парадоксально, именно в характере показа фильмов, а точнее, в их чередовании — в природе сеанса. Невольные проблески монтажного эффекта, ещё не признанные никем, не зря вызвали протесты цензуры, запретившей показывать царскую хронику рядом с комической... То есть, сам по себе характер демонстрации предопределил и подсказал дискретную, монтажную природу синтеза экранного зрелища: пока только в пределах сеанса. И как бы учитывая непредсказуемость зрительских реакций, кинодельцы с этого момента предпочитают структурировать показ.

Вначале зритель мог входить в кинозал в любое время. Иной из предпринимателей позволял даже пользоваться одним билетом несколько дней, пока данная подборка лент демонстрировалась на экране. Но уже к 1910-м годам, с появлением в русском прокате (начавшем функционировать с 1906 года) серийных зарубежных экранизаций, относительная вольность посещения зрелища начала сменяться необходимостью смотреть фильм от начала и до конца, следя за развитием сюжета. В этот момент и сходит на нет тип трюкового фильма-развлечения, на смену которому приходит кинематограф-повествователь.

Однако ещё долго фрагментарным оставался не только показ, объединяющий отдельные ленты, но и сам фильм. Разрозненные сцены-иллюстрации

⁴См.: *Горький М.* Синематограф Люмьера. ПСС, Т. XXIII. С. 242–246.

сопровождались чаще всего живым словесным комментарием, который связывал их между собой.

Характер такого построения сохраняет и первая игровая картина русского кинопроизводства «Понизовая вольница», снятая фирмой Александра Дранкова по сценарию Василия Гончарова, отставного железнодорожного чиновника, переложившего для экрана народную песню «Из-за острова на стрежень» — её премьера состоялась 15 октября 1908 года. Эта лента сыграла ключевую роль в зарождении национального кинопроизводства, стала точкой отсчёта в становлении отечественного кино.

Определяя своеобразие этого фильма, один из наиболее авторитетных исследователей русского дореволюционного кино С. Гинзбург⁵ доказательно прослеживает соответствие построения «Понизовой вольницы» традициям лубка. Каждую картинку-эпизод венчает надпись, поясняющая действие, или реплики персонажей. Такая картинка и текст под ней могли существовать и в статике, что действительно придало бы ленте и любому ее лубочному аналогу максимальное сходство. Однако построение действия из отдельных разграниченных сцен (каждой дано своё название) в чём-то напоминает и театральную композицию. Но не только. Оно ещё повторяет модель киносеанса: эпизоды и их комментарии (часто с помощью чтеца, озвучивающего титры) следуют в «Понизовой вольнице» один за другим, как прежде — разрозненные сюжеты-аттракционы при объединении в один сеанс.

При таком подходе нетрудно усмотреть в «Понизовой вольнице» не просто фольклорную традицию, что полагает сам материал — народная песня. Сказалось и пристрастие владельца фирмы Дранкова, где ставилась картина, к театральным сюжетам. Об этом говорят, в частности, и его более ранние попытки снять игровой фильм.

С большой долей вероятности здесь можно обнаружить едва нарождающуюся собственно кинематографическую структуру: слияние в последовательный сюжет разрозненных событий повествования. Ранний кинематограф отмечен такими открытиями, опирающимися на заимствованную из других искусств художественную систему и на уже устоявшуюся манеру кинопоказа.

Кинотеатр

Начиная с 1903–1904 годов, в России появляются первые стационарные кинотеатры, формирующие свою аудиторию. Этому способствуют многие обстоятельства — от правил пожарной безопасности, совершенствования рабочего места киномеханика до, конечно же, всё увеличивающегося объёма

⁵ См.: Гинзбург Семён. Кинематография дореволюционной России. Второе издание. М.: Аграф, 2007.

созданного в 1906 году проката. Сыграло свою роль и то, что увеличилась продолжительность каждого отдельного фильма, — перевозить их из города в город уже нерентабельно. Однако в основании этого процесса был, скорее всего, растущий спрос на новый вид зрелища, а вслед за этим — баснословные доходы, которые оно способно приносить. Появление стационаров определило дальнейшие пути развития кино. «Чары», «Мираж», «Фантазия», «Грёзы», «Мир чудес», «Иллюзион» и тому подобные названия замелькали в городской рекламе на фасадах многих домов.

Переоборудуются старые помещения, появляется множество новых. Все они, как правило, берут за образец планировку театра. Зрительный зал отделяется от экрана сценой, в глубине которой располагается белое полотно. В кинотеатре, помимо одного (или двух-трёх) просмотровых залов, было (преимущественно в центральных городах) просторное фойе с местами для отдыха, часто гардероб, уютное кафе и даже небольшая концертная площадка, где можно было бы в ожидании сеанса послушать музыку. Перед публикой выступали и актёры. Зритель, по многим свидетельствам, ходил в те годы не на фильм, а на сеанс. А клубная, как сказали бы сейчас, форма организации досуга в кинотеатрах включала широкий спектр развлечений и отдыха.

Если в центральных кинотеатрах показ шёл непрерывно или фильмы отделялись музыкальной паузой с помощью занавеса, как в театре в момент смены действия, то провинция ещё долго использовала сцену перед экраном по её прямому назначению — для выступления драматических актёров, чтецов, куплетистов, даже цирковых акробатов. Эти вставные номера назывались в кинопрессе тех лет аттракционами.

Как правило, они готовились наспех, популярные актёры местных театров охотно шли на лёгкие заработки, что возмущало владельцев театров, теряющих в итоге и своего зрителя, и свои творческие кадры. В начале 1910-х годов кинообщественность и критика резко выступили против подобного заполнения пауз, считая, что это удерживает кинематограф на уровне провинциальной халтуры, тормозит процесс поисков им своего собственного языка⁶. Общество кинодеятелей даже приняло специальное Решение, запрещающее такого типа выступления.

Кинорынок

Владельцы кинотеатров очень скоро открыли первые прокатные конторы. Обмен фильмами, существовавший, по всей видимости, и до 1906 года, теперь приобрёл цивилизованную форму. Постепенно прокатные конторы отделяются от кинотеатров, продолжая существовать как их дочерние образования, продают другим фирмам побывавшие на первых экранах ленты.

⁶ См., напр.: *Белоусов Е.* Аттракционы//Сине-фоно, 1912, № 2. С. 14 и другие статьи.

По данным Гинзбурга, один метр позитива любого фильма стоил тогда пятьдесят копеек. Ханжонков называет более низкие цены. Однако характерно, что фильм продавался не в зависимости от содержания или затрат на производство: цена назначалась именно за метр. Это иронически замечает выходящий с 1915 года журнал фирмы Ханжонкова «Пегас», в редакционном обращении к читателям отмечая, что фильмы у нас продаются как ситцы, и рекламируются, как сапожная мазь⁷... Крикливой рекламой, действительно, забиты первые киноиздания.

Сегодня образцы кинорекламы тех лет можно видеть лишь на снимках фасадов кинотеатров, где она имеет наглядный характер, да на разворотах старых журналов, предназначенных в первую очередь для прокатчиков и владельцев кинотеатров. Плакаты и объявления, красочные анонсы практиковались очень широко. Прокатные конторы постоянно издавали перечень предлагаемой продукции с кратким изложением (в превосходных тонах) достоинств названных лент. Рецензии как жанра ещё не существовало.

Производство картины стоило, как минимум, вдвое дороже готового фильма: съёмка метра даже местной хроники стоила один рубль. Копий печаталось немного, редко больше десяти. Налаживание собственного фильмопроизводства было процессом трудоёмким и длительным. Многие фирмы предпочитали завозить из-за границы аппаратуру и плёнку, чтобы доходы от их продажи использовать для открытия собственного киномдела. Это как раз и способствовало появлению фанатов-энтузиастов.

На постоянной производственной базе сюжеты из русской жизни в России начали снимать представительства кинематографически более развитых стран. Отечественный кинорынок заполняется усилиями русских отделений фирм «Братья Пате» и «Гомон», а чуть позже итальянской, английской и даже датской, немецкой, других. Все они стремились как можно активней осваивать тематику и своеобразную фактуру российского быта с древнейших времён до начала XX века.

Так, принимая общие правила игры на зарождающемся, диком ещё отечественном кинорынке, начинают свою деятельность и наши предприниматели, уповая, несмотря на дороговизну производства, на баснословную востребованность и популярность в прокате русской тематики.

НАЧАЛО ФИЛЬМОПРОИЗВОДСТВА В РОССИИ

Репертуар кинотеатров тех лет свидетельствует о практически полном отсутствии какой бы то ни было творческой фантазии или инициативы у авторов фильмов. Перечисление названий (большинство лент не сохранилось), а

⁷Пегас. 1915. № 1.

также оценки уровня экранного зрелища, встречающиеся в воспоминаниях некоторых деятелей культуры, создают впечатление о продукции весьма низкопробной.

И вместе с тем, уже на этом этапе можно ощутить некоторую дифференциацию фирм, производящих российские ленты, увидеть как различия в подходе к выбору и реализации событийного материала, так и первые попытки понять задачи кинематографа, перспективы его развития. Важно при этом не упустить из виду тот факт, что русский кинематограф как самостоятельное национальное явление родился в недрах и в плотном контексте западной кинематографии, на её опыте и условиях. По этим причинам процесс технического совершенствования экрана во многом опережает формирование самосознания нашего кинематографа.

Однако нельзя не учитывать и того, что с 1908 по 1918 год, всего за десять лет, новая отрасль производства создала инфраструктуру, целиком обеспечивающую кинопроцесс: прокат игровых, просветительских, видовых лент и хроники, выпуск периодических и рекламных изданий, а также состав творческих кадров, талантливых и успешных организаторов производства. При этом отчётливо видны попытки приподняться над массовым потоком дешёвых поделок, хотя вплоть до 1914 года они носят единичный характер.

Анализ кинопроизводства в России с учетом всех этих обстоятельств позволяет детализировать общий поток экранной продукции. И, что не менее важно, вносит свои коррективы в изучение характера собственно русского национального кинематографа.

Зарубежные представительства

В России ведущими зарубежными фирмами, имеющими отделения в крупных городах, становятся уже не раз упоминавшиеся представительства «Братьев Пате» (около 75% проката) и «Гомон» (5%). Начав снимать сюжеты из российской жизни, они последовательно овладевают выгоднейшим в Европе кинорынком. Используя возможности привозной техники, а также отработанные на западе жанровые формы, драматургические модели, навыки актёрской игры, съёмочные приёмы, иностранцы налаживают собственное производство, не испытывая практически никакой конкуренции.

Постоянные поиски сюжетов русской тематики приводят фирму «Братья Пате» к заслуженному успеху. Такова видовая картина — «Донские казаки» (1907 г.), спрос на которую вызвал к жизни целую серию «Живописная Россия», начавшую выходить с 1908 года. Однако в снятых фирмой игровых лентах преобладает интерес к сюжетам экстравагантного свойства, аттракционно-трюковому эффекту, эксплуатирование острых, часто скабрёзных

ситуаций «из жизни», нередко — с участием актёров-комиков, на все лады развлекающих публику.

Характерен выбор сюжетов для экранизаций, спекулятивно опирающихся на произведения русской литературы и выполненных, к тому же, руками отечественных кинодельцов. Так, сценарист и режиссёр В. Гончаров экранизировал «Вий» Гоголя (1909 г.) у «Братьев Пате» и тут же поставил четырёхчастную драму «Ухарь-купец». В другом случае из героико-трагического «Тараса Бульбы» извлекается сюжет «Любовь Андрия» (1910 г.). По такому же принципу ставится «Поединок» Куприна (1910 г.), цветная драма «Цыгане» по Пушкину (1910 г.). Каждый фильм, как правило, представляет собой несколько иллюстраций к фрагментам текста литературного первоисточника. Роман «Анна Каренина» Толстого поместился в 350 м., сюжет «В дни гетманов» по опере «Мазепа» — в 345 м., «Забытый долг» по «Выстрелу» Пушкина — в 300 м... И т.п.

К 1913 году экранизаций становится меньше. Это общая тенденция российского кинорынка, освоившего едва ли не всё, что можно было использовать из произведений русской литературы. Возрастание конкуренции вынуждает «Братьев Пате» обратиться к поискам новых сюжетов, к сотворчеству с отечественными фирмами. Среди её немногих экранизаций 1913 года — постановка балета «Коппелия», совместная с фирмой Ханжонкова, и картина «Лесная сказка», режиссёром и художником на которой впервые выступает Е.Ф. Бауэр. Выпускаются некоторые другие по тем временам вполне достойные ленты.

Опытный персонал одной из крупнейших в Европе фирм «Братья Пате» ведёт целенаправленное завоевание российского зрителя, обращаясь не только к русской литературе, но и к исторической тематике. Подобных лент компания ставит не меньше, чем экранизаций. И если, на первый взгляд, это говорит об интересе к жизни России, то выбор конкретных сюжетов характеризует своеобразный подход к осмыслению нашей истории.

Сначала его можно определить как достаточно нейтральный. Одна из самых ранних исторических драм «Братьев Пате» — «Пётр Великий» (1909 г., сц. В. Гончаров совместно с К. Ганzenом). В ней в трёх частях рассказывается о крупнейшем историческом деятеле, от его детства до смерти. Примерно в то же время снимаются сцены из героического прошлого Украины («Украинская легенда»), из времён татаро-монгольского ига («Дмитрий Донской», реж. К. Ганzen). Но вслед за этими безликими постановками уже с 1910 года экран явно переориентируется на острую интригу в подаче материала. Выходят «Княжна Тараканова», «Марфа Посадница» («Падение Великого Новгорода»), «Малюта Скуратов» (совместно с фирмой Харитоновна), юбилейная

биографическая лента «Ломоносов» (240 м.), тоже названная исторической драмой. В итоге к 1912 году в сюжетной политике обнаруживается некая усреднённая линия: снимается, например, фильм «Царский гнев» из жизни Ивана Грозного и рядом — юбилейная картина на злобу дня «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ» (105 м.). Последняя лента, задуманная как верноподданническая, наделала много шума из-за «нежелательной» тематики (50-летие освобождения крестьян). Её чуть было не сняли с проката, что лишь усилило ажиотаж вокруг продукции фирмы.

Эти немногие фильмы, экранизации и исторические, открывали возможность хоть каких-то поисков, привлекали достаточно опытные по тем временам творческие силы. Однако главной продукцией фирмы были не они, а множество мелодрам, авантюрных, комических, снятых на современном материале. Именно эта часть кинопродукции основательно видоизменяет уровень качества и репертуар фильмов представительства «Братьев Пате».

Центральное место в нём всё активнее отвоёвывает мелодрама. Как бы по кальке картин «Любовь Андрия», «Вий», «Гроза», «Бесприданница» теперь получают жизнь «Чужая или во власти любви» (1911 г.), «Грех попутал» (1912 г.), «Кара Божия» (1912 г.), «Пасынки судьбы», «Кубок жизни и смерти», «Обитатели Хитрова рынка», «Рахиль» («Красавица-натурщица»), другие.

Всё более настойчиво внедряется серийный персонаж низкопробных комедий. «Братья Пате» буквально на пустом месте производят их сюжеты «из русской жизни», снимая популярные, как и во всём мире, комические трюковые ленты с привлечением местных актёров: «На чужой каравай рот не разевай» (1911 г., 130 м.) «Сон в летнюю ночь» («Митюха в белокаменной», 1911 г., 180 м.). В 1912 году сериал о Митюхе был продолжен: «Митюхина голова ему покоя не даёт», «На бедного Митюху все шишки валятся» и др. Надо, однако, отдать должное и более серьёзным усилиям фирмы: в поисках сюжетов комедийного жанра было снято представление зверей театра Дурова «Война XX века» (1912 г.), юмористически изображающее сражение.

Так, осваивая наспех не только нашу литературу, историю, но и национальный фольклор, не вникая в глубочайшие мифологические корни русского смехового искусства, зарубежные производители с 1908 по 1913 год захватывают довольно просторную нишу на кинорынке и внедряют в зрительское сознание образ своего рода канавинского мужика, который в сериале о Митюхе претендует чуть ли не на общенациональный тип героя...

Русская тематика позволяет фирме удерживать прочные позиции в прокате. Однако о качестве постановок, о серьёзности проникновения в материал не может быть и речи. В виде сценариев чаще используется или общеизвестная информация о событии, действующем лице, или, что предпочти-

тельней, какой-то острый поворот в судьбе героя, рассчитанный на короткий киносюжет.

Полностью господствуя в нашем прокате на первом этапе (до 1908 года), пока российских игровых фильмов вообще не было, иностранные производители не сдают позиций и на втором, когда зарождается русское производство. И так будет вплоть до первой мировой войны — с ее началом им практически пришлось уйти из России, открыв дорогу новому этапу становления отечественного кино.

К началу третьего периода, с 1914 года, количество конкурирующих фирм возрастает. Экранная продукция «Братьев Пате» ещё продолжает удерживать лидерство в прокате, хотя перестает выделяться как тематикой произведений, так и качеством исполнения. Однако заданный ею уровень стал уже как бы общепринятым по своей доступности и спросу. Он породил массу дельцов-доброхотов, стремящихся освоить это прибыльное и как будто бы примитивное дело.

К окончанию второго этапа, в 1913 году, когда максимально выросла потребность в новых кинолентах, фирма «Братья Пате», однако, не меняет ориентиров и продолжает держаться прежних стандартов массового производства. Лишь больше внимания уделяет психологической драме (точнее — мелодраме), к которой российский зритель испытывает неослабевающий интерес. «Гайда, тройка» (экранизация романа), «Лига самоубийц» («Комедия смерти») — пример самых ходовых сюжетов той поры, уголовно-разбойничья «Страшный покойник», уголовно-приключенческая «Тайна дома № 5» («Кровавая слава»). Оттенками уголовной начинает отсвечивать и собственно мелодрама: «Невеста огня», «Роковые бриллианты» (два грабителя, не поделив добычу, отравляют друг друга). Мелодрама охватывает обширный круг современных сюжетов: «Кручина», «Курсистка Ася», «Любовь японки» (медсестры к русскому военнопленному) и т.п.

Ни одна из зарубежных фирм, а их в России было немало, не беспокоилась о российском зрителе и не искала, судя по репертуару, своей особой линии. Это относится и к видовой тематике, и к хронике. Но особенно — к жанрам игрового фильма. Этим же во многом объясняется и тот факт, что конкурентная борьба между производящими компаниями приобретает жёсткий характер.

В русском прокате конкуренцию «Братьям Пате» составляет ещё одна французская фирма — «Гомон», развернувшая производство игровых картин примерно с 1910 года.

Экранизация сказки «Дедушка Мороз» (185 м.) — первая известная постановка «Гомон» в России. Вслед за ней, в том же 1910 году, были выпущены «Генерал Топтыгин» и кинобиография «Жизнь и смерть Пушкина» (350 м.).

Судя по тому, что все три картины сделаны В. Гончаровым (он сценарист и режиссёр), «Гомон» попросту перекупила у «Пате» этого энергичного энтузиаста.

Начав у Дранкова (1908 г.) и поработав у «Братьев Пате» (1909 г.), Гончаров в то же время активно сотрудничает с Ханжонковым: 1908 г. — «Выбор царской невесты», «Песнь про купца Калашникова»; 1909 г. — «В полночь на кладбище», «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Мазепа», «Чародейка». В 1910-м Гончаров уже отметил на «Гомон»: «Кавказская пленница», другие. Однако в 1911-м он снова меняет работодателей и принимает участие в создании, в соавторстве с Ханжонковым, крупнейшего российского кинобоевика тех лет — первой полнометражной русской картины «Оборона Севастополя» (2000 м.).

Историческую тематику режиссер осваивает столь же активно, как и другие «золотые жилы»: у «Гомон» он ставит в 1910-м «Наполеон в России» («1812 год», 305 м.), «Пасхальную картинку» из жизни времён царя Алексея Михайловича (150 м.), уже упомянутую одночастёвку «Жизнь и смерть Пушкина», а затем экранизирует «Преступление и наказание» Достоевского (197 м.).

С 1911 года, видимо, с уходом Гончарова на постановку масштабной «Обороны Севастополя», «Гомон» привлекает другого русского постановщика — В. Кривцова (перешедшего из фирмы «Глория», где ведущее положение к этому моменту занимает Я. Протазанов). И деятельность «Гомон» с приходом Кривцова снова активизируется. Снимаются мелодрамы: «Борьба двух поколений» («Мирра Эфрос»), «Дочь конокрада» из деревенской жизни, кинодекламация «Последнее слово подсудимого» по стихотворению Майкова, фильм «Свекровь» из боярской жизни. Видимо, всё меньше рассчитывая на успех экранизаций или исторической тематики, «Гомон» обращается к тем сюжетам и жанрам, которые, будоража публику мелодраматическими и уголовными страстями, лишь географией событий сохраняют связь с жизнью России.

Однако уже к 1913 году деятельность «Гомон» по производству игровых фильмов всё-таки увядает. В этот период ею создано совсем немного картин. Из известных — «Огарки» («Дочь нашего века») на тему модной тогда студенческой жизни (сценарист и режиссёр В. Кривцов, оператор П. Новицкий). Скорее всего однонаправленность тематики, заёмные формы драматургии и режиссуры, утрата инициативы в борьбе за зрителя, потеря ряда творцов — всё вместе приводит к тому, что к началу 1914 года её производственная деятельность в России сходит на нет.

«Первое синематографическое ателье А. Дранкова»

Фоторепортёр А. Дранков, оборотистый и хваткий, не однажды пытался перехватить инициативу из рук зарубежных фирм, работающих стабильно,

создающих не только климат на потребительском рынке, но и самый облик кинематографа. Пользуясь их же средствами, Дранков предпочитает опережать удачливых конкурентов. Его фирма продаёт аппаратуру, выполняет заказы на хроникальные съёмки, деятельно занимается прокатом.

Силами фирмы и был создан первый отечественный игровой фильм на русскую тему «Понизовая вольница» (1908 г., сц. В. Гончаров, реж. В. Ромашков, оп. А. Дранков и Н. Козловский, актёры Петербургского Народного дома, в гл. роли трагик Е. Петров-Краевский). Дранков оставил также в истории культуры уникальные кадры хроники, запечатлевшей отдельные эпизоды из жизни и похороны Л.Н. Толстого.

Судя по репертуару, его фирма не имела собственной производственной стратегии. Не патриотические или эстетические, а скорее коммерческие мотивы и некая обескураживающая лёгкость манеры работать на всех направлениях одновременно объясняют в конечном счёте и уровень постановок Дранкова, и принципы выбора тематики, и все мало-мальски заметные попытки «поймать свою игру». Последнее обстоятельство как бы исподволь ориентировало этого предпринимателя на документальную фиксацию наиболее заметных явлений общественной жизни России и «портретов» деятелей культуры тех лет (кроме съёмок Толстого, это документальные сценки из жизни великого театрального актёра «Давыдов на даче», второй акт спектакля «Свадьба Кречинского» по мизансценам Александринского театра в 1908 году). Во всём же остальном эта фирма была не хуже многих иностранных кинопредприятий, работающих на русском рынке.

Самой ранней работой «Первого синемаграфического ателье А. Дранкова» считается постановка по пьесе Пушкина «Борис Годунов». Однако эта попытка не была реализована из-за отказа артиста (Е. Алашевского) сниматься в главной роли. И хотя её фрагменты в августе 1907 года демонстрировались как «Сцены из боярской жизни», а в 1909-м она вышла на экраны под названием «Дмитрий Самозванец» как кинодекламация (в таком формате в России снималось около трети фильмов), всё-таки целиком осуществить первоначальный замысел не удалось.

Обращает на себя внимание тот факт, что ателье Дранкова для своих фильмов выбирает в основном спектакли. И, как правило, в постановке видных театральных коллективов. Так, вслед за «Борисом Годуновым» в том же 1907 году переносится на экран инсценировка романа А.К. Толстого «Князь Серебряный». В ранних фильмах Дранкова снимаются преимущественно театральные актёры и даже целые коллективы. Во время съёмок они старательно сохраняют сценический рисунок мизансцен и профессионально пользуются исполнительской пластикой, рассчитанной на самые дальние ряды театраль-

ной галёрки. В «Борисе Годунове» снята труппа петербургского летнего театра «Эдем», а в «Князе Серебряном», предшествующем «Понизовой вольнице», артисты Петербургского Народного дома. С этим коллективом Дранкова связывает несколько последующих работ: в том же 1908 году он снимает их в драме «Большой человек» по пьесе И. Колышко.

Сам владелец фирмы, в фильмах 1907 года вставший за камеру, в «Большом человеке» значится как режиссёр-оператор. Одним из его помощников оказывается Н. Козловский, впоследствии известный кинооператор. В этом же творческом содружестве Дранков снимает как режиссёр балет Мариинского театра «Пьеро и Пьеретта» и сцены из уже упомянутого спектакля «Свадьба Кречинского». А чуть позже, в 1908 году, — первую русскую кинокомедию с традиционным российским шутком «Усердный денщик». Здесь заметно ощущается подражательность западным образцам жанра, хотя дранковский придурковатый денщик, плут и лакомка, всё-таки больше укоренён в своей, национальной почве.

Судя по этим первым работам, Дранков был лишён творческих амбиций. Будучи неплохим оператором, он чаще довольствовался такой формой участия в создании лент. Ему не очень везло с единомышленниками, и фильмы держались «на плаву» чаще за счёт исполнителей (театральных актёров) да добротной фотографии. Для «Понизовой вольницы» было специально заказано и музыкальное сопровождение — его создал известный композитор М. Ипполитов-Иванов.

В 1909 году можно заметить признаки активизации фирмы в конкурентной борьбе, намерение потеснить иностранную продукцию на кинорынке. Однако тактическим просчётом Дранкова стало простое желание перехватить инициативу, а не стремление к более значительной тематике и повышению художественного качества картин (что, видимо, было и невозможно). Ателье выпускает «Геройский подвиг рядового Василия Рябова» о русско-японской войне, грубую комедию «Двойная измена», киноиллюстрации «Купец Калашников» (сцены рукопашного боя из поэмы Лермонтова), «Тарас Бульба». По качеству они практически не отличаются от лент, которые предлагают нашему зрителю зарубежные фирмы.

В 1910-м заметна реанимация интереса к возможностям театра. Дранков предпринимает съёмку отдельных сцен спектакля М. Старицкого «Богдан Хмельницкий» в исполнении гастролирующей в Петербурге украинской театральной труппы, снимает фрагменты её спектакля «Запорожец за Дунаем» по пьесе П. Гулак-Артемовского, фарс «Сенаторская ревизия» (театральный спектакль по М. Крапивницкому в исполнении той же малорусской труппы).

Примечателен фильм «Крестьянская свадьба», снятый тогда же в Ясной поляне. Сценаристом и режиссёром названа Т.Л. Толстая (196 м., совместное производство Ателье А. Дранкова и московского представительства «Чинес», Италия). По мнению Вен. Вишневского, на съёмках этого художественно-документального фильма несколько раз присутствовал Л.Н. Толстой, по инициативе которого и воссоздан старинный русский обряд деревенской свадьбы.

Если 1909–10 годы можно было бы считать временем самоопределения для кинодеятельности Дранкова, осознанием выбора пути (в диапазоне от контактов с театром до интереса к документальным съёмкам), то продукция 1911 года и последующих лет расставляет всё по своим местам в его творческих предпочтениях. Ажиотажный спрос на мелодраму и авантюрные ленты захватывает фирму, ставшую к 1913 году «Торговым домом А. Дранкова и А. Талдыкина» (владельца крупнейшей в Москве театральной костюмерной мастерской).

Среди её картин этого времени — «Великосветские бандиты» о нашумевшем в Петербурге убийстве, приключенческая трюковая лента о цирковых актёрах «Во власти тёмной силы», «Дикарь» о страсти цыгана к жене помещика, бульварно-приключенческая драма из жизни полусвета «Женщина, которая улыбалась», психологическая драма «Отец и сын», трюковая комедия из жизни лилипутов «Маленькие бандиты». И в конкурентной борьбе с основным русским соперником, предпринимателем Ханжонковым, — «Обрыв» по И. Гончарову.

Появляются комедии, где обыгрывается одна какая-нибудь нелепость, ставящая персонаж в смешное положение. Например, «Акулина-модница» — о кухарке, вышедшей на рынок в модной узкой юбке. Целая серия комедий, как бы калькированных с фильмов «Пате», о похождениях Митюхи. Главным героем часто скабрёзных сюжетов Дранкова и Талдыкина становится дядя Пуд, в роли которого снимается актёр В. Авдеев («Дядя Пуд — враг кормилиц», «Победителя не судят» и т.п.).

Работая на опережение, Дранков стремится превзойти и количеством, и дешевизной своей продукции. Так, снимая в жанре «исторической хроники» игровую ленту «Покорение Кавказа» (1913 г.), фирма параллельно осуществляет ещё несколько сюжетов на экзотическом материале из жизни горцев: «Горный орлёнок» о судьбе грузинской девушки, «Поруганная честь Акбулата» — драму из кавказской жизни по мотивам Лермонтова. «Покорение Кавказа» в следующем 1914 году снова выпускается в прокат под названием «Аул Бастунжи» (к столетию Лермонтова). Рядом с добротной по тем временам экранизацией «Преступление и наказание» Достоевского с участием из-

вестнейшего театрального актёра Н. Орленева в главной роли, впервые снявшегося в кино, выходит фильм «Преступная страсть» — о развращённости буржуазных нравов.

Названия картин, как бы ненавязчиво рифмуясь, наводят на мысль о простейшем происхождении каждого самостоятельного замысла, — его истоки в только что экранизированном произведении, обновленном методом тиражирования ситуаций и сюжетов. При этом сценаристом «Преступной страсти» выступил Б. Чайковский — один из уважаемых авторов, а режиссёром и художником — Е.Ф. Бауэр, который тут же поставил, тоже как режиссёр и художник, фильм «Страшная месть горбуна К...» о преступнике — горбатом миллионере.

Ателье Дранкова почти одновременно выпускает мистическую ленту «Тайна портрета профессора Инсарова», снимает с участием театра зверей Дурова (ср.: «Братья Пате») комическую «Суффражистка или мужчины, берегитесь!» («Хвостатая суффражистка») и совсем уж бездарный фарс с участием всё того же дяди Пуда (акт. В. Авдеев) «Трагедия с брюками».

Однако в заслугу Дранкову следует поставить и масштабный исторический фильм «Трёхсотлетие царствования дома Романовых» (1913г., 1200 м., сц. Е. Иванов, реж. А. Уральский, Н. Ларин, оп. Н. Козловский, худ. Е. Бауэр. В роли царя Михаила Фёдоровича впервые на экране появился известный театральный актёр М. Чехов). Фильм ставился опять-таки в условиях конкуренции, на этот раз — с фирмой Ханжонкова, работавшей в те дни над картиной «Воцарение дома Романовых». Однако Дранков и Талдыкин сделали более примечательную ленту: заканчивалась она документальными кадрами коронации Николая II, заснятыми французским оператором братьев Люмьер Камилем де ла Серф в Москве ещё в 1896 году.

Нельзя забывать к тому же, что Дранков открыл для кинематографа таких энтузиастов и мастеров, как сценарист и режиссёр В. Гончаров, оператор Н. Козловский, сценарист Б. Чайковский.

У Дранкова снялись корифеи русского театра Н. Орленев, В. Давыдов, М. Чехов. Он умело поддерживал тесные деловые отношения, дружеские контакты с видными деятелями русской культуры, что сказалось, в частности, на цикле длительных документальных кинонаблюдений на даче В. Давыдова, в Ясной поляне у Л.Н. Толстого. Съёмки великого писателя, игровой фильм с участием членов его семьи («Крестьянская свадьба») — всё это совершалось впервые, как бы лёгким штрихом обозначая контуры будущего кинематографа.

Подобные факты деловой, творческой биографии Дранкова рисуют образ натуры сложной, посвятившей себя азарту конкурентной борьбы, быстрой наживы, лёгких траг... Именно эти обстоятельства вынуждают Дранкова бро-

саться из крайности в крайность, браться одновременно за добротный литературный материал и скабрзные однодневки, на которые всегда охотно откликнулась какая-то часть публики. Успех соседних фирм не раз побуждал его не слишком тщательно анализировать, каким способом можно вернее вырвать добычу из рук конкурента. И именно в этом отношении фигура Дранкова — по-своему знаковая для первых лет формирования российского кинорынка.

«Торговый Дом Ханжонкова»

Может быть и менее колоритной, однако более основательной представляется личность другого предпринимателя, много сделавшего для определения судеб и конкретных путей развития русского национального кинематографа, — А. Ханжонкова.

В 1907–1908 годах «Торговый Дом Э. Ош и А. Ханжонкова» (осуществляющий, помимо основной деятельности, представительство от некоторых иностранных кинофирм: итальянской, английской) снимает несколько игровых картин: комедию «Галочкин и Палочкин» (1907 г.), драму «Выбор царской невесты» на сюжет оперы «Псковитянка» (1908 г.), фильм «Драма в таборе подмосковных цыган» (1908 г.) по поэме «Цыгане» Пушкина, «Песнь про купца Калашникова» по Лермонтову и историческую картину по пьесе Сухотина «Русская свадьба XVI столетия».

Дебют Ханжонкова в кинопроизводстве ощутимо отличается от первых шагов в кинематографе Дранкова. Правда, комедия «Галочкин и Палочкин» оказалась неудачной и на экран не вышла. Зато ленты 1908 года уже намечают круг художественных предпочтений, на которые, как показало время, ориентируется одна из первых русских фирм: каждая из этих постановок опирается на литературный сюжет. В их основу положено или известное драматическое произведение, или проза, или, что не редкость, поэма.

Сценарист и режиссёр «Выбора царской невесты» (по «Псковитянке») В. Гончаров — автор сценария первой игровой картины русского производства «Понизовая вольница». Режиссёр и оператор «Драмы в таборе подмосковных цыган» по «Цыганам» Пушкина — иностранный специалист В. Сиверсен, работающий на студии. В съёмках «Песни про купца Калашникова» и «Русской свадьбы XVI века» Гончаров участвует в качестве сценариста и режиссёра, а Сиверсен — оператора. Художник «Русской свадьбы...» В. Фестер оформляет интерьеры по историческим полотнам Маковского, музыку пишет композитор Ипполитов-Иванов. Среди актёров впервые встречается имя П. Чардынина, в скором будущем одного из ведущих режиссёров фирмы Ханжонкова. Он снялся и в заглавной роли в фильме про купца Калашникова.

Проторенные пути не претили Ханжонкову, если могли привести к достойному результату. В фильмах «Выбор царской невесты» и «Русская свадьба...» к съёмкам привлечены артисты Введенского Народного дома (реж. Гончаров). Однако театрализация не была принципиальной установкой для Ханжонкова, в отличие от позиций Дранкова, попросту снимавшего фрагменты театральных спектаклей. Выпущенная Ханжонковым в 1908 году «Драма в таборе подмосковных цыган» поставлена целиком на натуре и в условиях, максимально приближенных к достоверности: исполнителями всех ролей в ней стали цыгане кочующего в Подмоскowie табора. Именно этот фильм фирмы первым вышел в прокат.

Различие в подходе двух первых российских кинопредприятий к выбору сюжетов и способов их экранной реализации на первый взгляд может показаться незначительным, хотя на самом деле оказывается существенным для определения перспектив развития русского кинематографа. В лучших своих художественных замыслах Дранков, в основном, ориентируется на искусство и возможности театра. Перенос на экран фрагменты спектаклей и сохраняя мизансцены, он не обременяет себя поиском кинематографических средств. В то же время Ханжонков, тоже не отказываясь от театрального опыта и исполнителей-профессионалов, ориентируется в большей степени на работу с литературным первоисточником и создает киноиллюстрации известных произведений русской классики.

Конечно, речь ещё не идёт об осознанном формировании творческих позиций каждой из фирм. Да и общий уровень фильмов (как Дранкова, так и Ханжонкова) не даёт повода рассматривать их с точки зрения поисков художественного пути. Возможности примитивной техники в том и в другом случае использованы, видимо, максимально, однако сами они всё ещё очень невелики.

С 1909 года деятельность фирмы Ханжонкова заметно активизируется. В её репертуаре, конечно, есть «ужасная драма» («В полночь на кладбище» или «Роковое пари» по сценарию Гончарова и в его постановке), а также попытка, тоже при участии Гончарова как сценариста и режиссёра, экранизации русской народной песни («Ванька Ключник»). Однако большая часть продукции устойчиво ориентирована на русскую литературную классику. Фирмой поставлены «Боярин Орша» (сц. и реж. Чардынин), «Власть тьмы» (Чардынин), «Женитьба» (Чардынин), «Мазепа» (Гончаров), сцены из спектакля «Мёртвые души» (Чардынин), «Хирургия» (Чардынин), «Чародейка» (совм. Гончаров, Чардынин). В том же году выходит и историческая лента «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири» (сц. и реж. Гончаров).

В этот период формирования отечественного кинематографа, в основном усилиями Ханжонкова, на экране появились произведения Лермонтова,

Л. Толстого, Гоголя, Пушкина, Чехова, других писателей. Публике был представлен жанровый спектр литературных первоисточников — поэма, пьеса, роман-эпопея, рассказ... «Театрализация» кино, о чём активно спорила критика тех лет, на самом деле оказалась не столь тотальной.

Обостряется интерес к литературной композиции, к чередованию сцен по внедейственным, эмоциональным мотивам, а затем и к живописным аналогам разработки литературного материала, к возможностям живописи вообще. Правда, художественный уровень киноиллюстраций был всё ещё очень невысок. Судить можно хотя бы по таким данным: «Боярин Орша» — 280 м., «Власть тьмы» — 365 м., «Женитьба» — 240 м., «Мазепа» — 350 м., «Мёртвые души» — 160 м. и т.п.

Следующий 1910 год, по существу программный для Т/Д Ханжонкова, освободившегося от совладельцев и компаньонов, подтверждает его интерес к крупнейшим произведениям русской литературы. Чардынин ставит «Вадима» и «Маскарад» по Лермонтову, «Идиота» по Достоевскому, «Пиковую даму» по либретто одноимённой оперы Чайковского; Гончаров — «Русалку» по либретто оперы Даргомыжского.

Среди других картин фирмы — экранизации Чардыниным современных произведений: «В студенческие годы» по пьесе Л. Андреева («Дни нашей жизни»), «Вторая молодость» по пьесе А. Невежина. Гончаров кроме «Русалки» снял ленту «Коробейники» на слова песни Некрасова. При этом ведущее положение в репертуаре фирмы всё более уверенно занимают работы Чардынина, в то время как Гончаров, кочуя из одной компании в другую, берётся, в основном, за сюжеты проходного характера. Однако и он, благодаря стремительно нарастающему опыту, не перестаёт быть одной из самых заметных творческих фигур в раннем русском кинематографе — вплоть до своей кончины в 1915-м году.

В 1911-м вместе с Ханжонковым он снимает один из самых значительных фильмов раннего периода — первую полнометражную ленту русского производства — историческую эпопею «Оборона Севастополя» (2000 м.). Премьера картины, снятой «с высочайшего соизволения» под покровительством властей и в ноябре 1911г. в Ливадии показанной царской семье, состоялась в Московской консерватории. Авторы были награждены орденами.

Этот фильм уникален по тем временам не только своей продолжительностью, но прежде всего — тщательностью разработки сюжета. Исторически значимые события сочетались в нём с постановкой бытовых зарисовок, показывающих горе потери близких, отчаяние отступления, удаль пляски на отдыхе... Многочисленные массовые сцены, в которых, также впервые, снимались армейские части, не заслоняли отдельных персонажей — участников севастопольской битвы.

Обращают на себя внимание и некоторые технические находки. Портретные планы чередовались с групповыми сценами, хотя первые не несли ещё никакой психологической нагрузки, а вторые были слишком уж хаотичны. Острособытийные моменты (матрос Кошка выкрадывает русского пленного) сменялись «репортажными наблюдениями» (госпиталь хирурга Пирогова). Оператор применял макет (горящие улицы Севастополя в момент отступления войск), комбинированную съёмку в сцене затопления кораблей в Севастопольской бухте. Монтаж объединял различным способом снятые сцены в один длительный эпизод — сдачи города. В эпилоге картины (юбилейной, к 50-летию обороны Севастополя) появлялись документальные кадры, запечатлевшие (в 1911 году) оставшихся в живых участников исторической битвы. Завершая фильм, они оказались как бы встроенными в повествовательный сюжет, заняли своё место и в драматургическом замысле: возраст персонажей финальных кадров вносил ощущение достоверности в показанное на экране действие, заполнял временной интервал между боевыми эпизодами и юбилейными торжествами. В своих воспоминаниях Ханжонков подробно останавливался на истории рождения этой ленты.

Снимая множество проходных фильмов (всего до начала первой мировой войны, за 1909–1913 годы фирма выпустила больше 70 игровых лент), предприниматель проявляет постоянный интерес к исторической тематике. Так, весной 1911 г. вышла картина «Василиса Мелентьевна и царь Иван Васильевич Грозный», снятая ещё в 1909 году и запрещённая тогда цензурой (реж. П. Чардынин), уже упомянутый «Ермак Тимофеевич ...» В. Гончарова, драма «Накануне манифеста 19 февраля» («Освобождение крестьян»). Истинным триумфом фирмы стала «Оборона Севастополя». Отдавая предпочтение экранизациям произведений русской литературной классики («Евгений Онегин», «Жизнь за царя», «Крейцера соната», а чуть раньше — «На бойком месте», «Светит да не греет», «Последний нынешний денёчек»: в трёх последних снялся И. Мозжухин), именно с 1911 года Ханжонков значительное место отводит исторической драме.

1912 год обозначен для него событием, оказавшим значительное влияние на развитие кино. Это год открытия для России и мира Владислава Старевича — родоначальника объёмной мультипликации. Продолжая работать над множеством других проектов, глава компании не просто приглашает на студию энтузиаста-фотографа инженера Старевича, увлекающегося поделками фигурок из разных подручных средств. Прозорливость предпринимателя сказалась и в том, что на фирме сразу же («под Старевича») возникает отдел мультипликации, который и возглавляет талантливый самоучка.

Процветающая компания, владеющая студиями, ателье, павильонами и филиалами, оборудованными по последнему слову техники, была к тому же

грамотно структурирована. Там действовали свои отделы — сценарный, производственный, другие. Снимались фильмы разного назначения: хроники, игровые, с 1911 года научно-учебные, которые прежде выпускались другими фирмами. В 1912 году возникает отдел мультипликации.

Научному кино в те годы уделялось особое внимание. Сеть просветительского экрана в России была необычайно широкой. На особом счету находилось школьное, исследовательское направление, многие занимались анализом способов передачи логической мысли (научной идеи, объёма знаний) средствами кино, — о чём ещё и не мечтал игровой кинематограф. Наряду с видовыми, просветительскими, медицинскими, научными фильмами, именно на этой фирме начинают производиться первые в мире ленты объёмной мультипликации.

В 1912 году Старевич как сценарист, режиссёр, художник и оператор снимает мультипликационную комедию «Авиационная неделя насекомых», «Весёлые сценки из жизни животных», сатирическую «Месть кинематографического оператора», «Прекрасную Люканиду или Войну усачей и рогачей», сказку «Рождество обитателей леса». Тогда же он предпринимает попытку сделать периодический журнал на злобу дня «Пересмешник», хотя удалось выпустить только единственный номер. Режиссёром и художником тоже стал Старевич. Позже, в начале 1915 года, киноотдел Скобелевского комитета, созданный при военном ведомстве, отчаявшись переманить Старевича от Ханжонкова, попросту мобилизовал его в армию для работы на своей студии.

Заслуживает особого внимания тот факт, что у Ханжонкова практически совсем не снимали сюжетов скабрёзного содержания (в крайнем случае — иронизируя над жанром, как в «Мести кинематографического оператора»). Во многом благодаря Старевичу, фирма и здесь нашла свой подход, перенесла многие из пороков и особенностей поведения людей на отношения в мире насекомых, животных, кукол. Это создало необходимую дистанцию «отстранения» и даже способствовало акцентированию сатирических, иронических, юмористических интонаций в контексте событий фильма.

В 1913 и в следующем 1914 году, в то время как общий объём экранизаций стремительно падает, ателье Ханжонкова продолжает привлекать, в основном, литературные сюжеты, заметно раздвигая их жанровый диапазон. Старевич в 1913 году экранизировал «Ночь перед Рождеством» Гоголя с Мозжухиным в роли чёрта, снял как сорежиссёр и оператор «Сказку о рыбаке и рыбке». Им созданы также «Страшная месть» с Мозжухиным (Золотая медаль на конкурсе фильмов во время Всемирной выставки в Милане, 1912), мультфильмы «Стрекоза и муравей», «Четыре чёрта».

Студия активно продолжает работать над исторической тематикой: «Воцарение дома Романовых», «Покорение Кавказа» («Пленение Шамиля»).

Опираясь на русскую литературу, Ханжонков основное внимание уделяет жанру психологической драмы, занимающей всё больше места в репертуаре кинотеатров. За предвоенный 1913 год это «Братья» Чардынина и «Бэла» — часть неосуществлённого замысла пространной инсценировки «Героя нашего времени» Лермонтова, «Фальшивый купон» по Л.Толстому, «Горе Сарры» по А. Аркатову, «Княгиня Бутырская» по А. Пазухину, «Обрыв» по И. Гончарову (2300 м.). Совместно с В. Гончаровым как сценаристом Чардынин ставит «Жизнь, как она есть».

Обращаясь к комедийным сюжетам, фирма Ханжонкова старается работать над добротным литературным материалом. Поэтому уровень её комических лент намного отличается от общераспространённого. В то время как Дранков продолжает серию походов дяди Пуда или выпускает фильмы типа «Анетта хорошо поужинала» («Злополучный ужин Анетты»), у Ханжонкова, помимо однодневки «На кавказском курорте», это экранизации: «Домик в Коломне» с Мозжухиным в роли офицера-кухарки (реж. Чардынин, оп. и худ. Старевич), театральный фарс «Дядюшкин сон» с Мозжухиным в главной роли.

В ателье Ханжонкова над репертуаром работают творческие кадры, которые, как станет ясно чуть позже, закладывают основы будущего развития русского кинематографа. В предвоенный период это — король среди ремесленников П. Чардынин, новатор-энтузиаст В. Старевич, операторы Л. Форестье, Г. Гибер, художники Б. Михин (чуть позже придумавший систему фундусных декораций), Ч. Сабинский, актёры И. Мозжухин, М. Тамаров, В. Туржанский, С. Гославская, Л. Юренева, другие. В фильме «Сумерки женской души», выпущенном на экраны в конце ноября 1913 года совместным производством Т/Д Ханжонкова и «Братьев Пате», режиссёром и художником был Е.Ф. Бауэр. По свидетельствам историков кино, это была первая картина, отмеченная характерными особенностями его индивидуального стиля, из основных принципов которого на следующем этапе возникнет целое художественное направление, сформировавшее изобразительный язык кинематографа как искусства.

Ханжонков по существу возглавил русское крыло в борьбе за богатейший отечественный кинорынок и понимал свою роль в отстаивании национальных интересов не только в области коммерции, но также и в формировании художественно-тематического своеобразия отечественной кинематографии.

«Глория» — «Т/Д Тиман и Рейнгардт»

В условиях сохраняющегося превосходства уже работающих в России зарубежных представительств: французских («Бр. Пате», «Гомон», «Эклер»),

итальянских («Чинес», «Амброзия»), датских («Нордиск»), немецких («Местер»), других, стремительно набирает силу ещё одна, вскоре занявшая прочные позиции, — «Глория».

Созданная на средства итальянского капитала, она играет видную роль не только в кинопрокате, но и в производстве фильмов. Одна из первых, наряду с фабрикой «Бр. Пате», «Глория» оборудует собственную открытую съёмочную площадку, в то время как даже более влиятельные фирмы часто довольствуются для натуральных съёмок территорией загородных дач. Однако в условиях конкуренции «Глория» просуществовала недолго, перейдя к предпринимателю Павлу Тиману — бывшему представителю фирмы «Бр. Пате» в России. Вскоре Тиман объединился с крупным табачным фабрикантом Фридрихом Рейнгардтом. Это позволило начинающему «Торговому Дому Тиман и Рейнгардт» успешно потеснить других новичков, таких как Р. Перский (Москва), С. Минтус (Рига), фирмы «Мирограф» (Одесса), «Художество» (Екатеринослав), «Сила» (Варшава), «Минерва» (Екатеринодар), «Продалент» (Петербург) и т.п. В период превращения «Глории» в «Т/Д Тиман и Рейнгардт» ведущими режиссёрами обновлённой кинофабрики становятся русские кинематографисты — В. Кривцов, а вскоре и Я. Протазанов, начинавший работать на «Глории» ещё в 1908 году в качестве помощника и переводчика. Тиман и Рейнгардт, продолжая импортировать датские ленты фирмы «Нордиск», активно расширяют и собственное производство, приступая к выпуску «Русской золотой серии» (позже это название закрепится за самой фирмой).

Пользуясь услугами иностранных операторов, технически оснащённая при их участии, бывшая «Глория» в начале 1910-х годов быстро набирает силу. И вскоре становится ещё одной фирмой, продукция которой может быть положена в основание русского национального кинематографа.

Авторитет фирмы значительно повышается в связи с переходом в режиссуру Протазанова, в скором будущем крупнейшего из мастеров дореволюционного периода.

Яков Александрович Протазанов познакомился с кинопроизводством на киностудиях в Германии: на поездку ушло почти всё скудное наследство, доставшееся от умершего родственника. Выпускник Коммерческого училища, Протазанов был отлично образован, увлекался русским театром, прекрасно ориентировался в классической и современной литературе. С 1909 года в «Глории», где почти год проработал до этого переводчиком-консультантом при иностранце-операторе, он начинает режиссёрскую деятельность, поставив, в частности, «Бахчисарайский фонтан» (с В. Шатерниковым в роли хана). В следующем, 1910 году, вместе с постоянным режиссёром фирмы

Кривцовым, он экранизирует «Майскую ночь» Гоголя и «Первый винокур» по Л. Толстому. Самостоятельно в качестве сценариста и режиссёра Протазанов начинает работать с 1911 года и снимает «Песнь о вещем Олеге» (играет в фильме роль кудесника) и «Песню каторжанина» («Бывали дни весёлые»). Именно эту ленту, т.к. «Вещий Олег» вышел в январе следующего года, принято считать первой большой самостоятельной работой мастера.

В 1912 году Протазанов воссоздал на экране театральный спектакль «Анфиса» по Л. Андрееву. Сценарий написал автор пьесы, который помог уговорить сняться ведущую актрису Е. Рошину-Инсарову, блиставшую в этой роли на сцене.

Создавая, конечно же, множество проходных поделок («Пригвождённый», повторяющий сюжет «Рокового пари», а также «В полночь на кладбище», уже снятый Гончаровым у Ханжонкова в 1909 году), Протазанов в то же время основательно работает над замыслом игрового фильма о последних днях жизни Л.Н. Толстого — «Уход великого старца». Фильм не был выпущен в российский прокат по ходатайству вдовы писателя С.А. Толстой, хотя фирма продала его за границу. Сценарий «Ухода великого старца» написал биограф Толстого И. Тенеромо, снимали его операторы Ж. Мейер и А. Левицкий, грим создал скульптор И. Кавалеридзе, работавший в этот период над портретом Толстого. Актёр В. Шатерников, уже не раз появлявшийся в фильмах Протазанова, сыграл главную роль. Историки отмечают эту картину как одну из значительных биографических лент. Великий старец... Само это обозначение, по Протазанову, возносило личность Толстого в сан страстотерпцев, в то время как официальной церковью писатель был предан анафеме. Вместе с тем на экране речь шла именно о реальном человеке, без какой-либо попытки укрыться за обобщением или иносказанием. Протазанов вводит в финальные эпизоды хронику (снятую двумя годами раньше Дранковым, в частности, в Астапово). Умелое привлечение документа даёт режиссёру возможность по-своему интерпретировать драму отношений Толстого с семьёй, предсказать разрешение его конфликта с церковью. Это, безусловно, было довольно смелым авторским ходом по тем временам. Хотя вообще-то хронику часто использовали в игровых картинах, не учитывая особых нюансов взаимодействия документа и вымысла.

С точки зрения содержания ленты — семейной драмы — всё действие укладывается в стандарты начала 1910-х годов. Однако сегодня фильм привлекателен не только своим информативным уровнем. Во-первых, в нём сделана попытка ввести кадры «мысленной реальности»: Толстой воображает себя за простой крестьянской работой, мечтает уйти в непритязательный мир природы. Эти кадры позволили показать внутреннее состояние героя.

Авторы отважились на большее. Всего через два года после кончины писателя, преданного анафеме, они предложили зрителю финальные кадры «Ухода ...» — на небесах, где Апостол принимает, осеняя крестным знамением, возникшего перед ним Толстого. А это была уже недвусмысленно высказанная авторская позиция по одному из самых дискуссионных и болезненных не только для интеллигенции вопросов...

Ещё одна тонкость в интерпретации реальных событий связана с использованием в финале «Ухода великого старца» кадров хроники, снятой Дранковым и позже вошедшей в документальный фильм «Последние дни Л.Н. Толстого». Игровая сцена в пристанционной комнате в Астапово, где умирает писатель, перебивается кадрами хроники: вдоль железнодорожных путей идут С.А. Толстая, Чертков, близкие. Группа подходит к зданию, Толстая отделяется, обходит крыльцо и, прильнув к стеклу, заглядывает в окно... Протазанов эту цепочку документальных кадров монтирует с игровой сценой. Толстая (акт. О. Петрова) — уже у постели умирающего писателя. Тот (акт. Шатерников) приподнимается, берёт жену за руку, примиряюще гладит по голове. Затем бессильно откидывается на подушку... И зритель видит знакомый документальный кадр умершего Л.Н. Толстого: голова его окружена цветами.

В переплетении актёрских сцен и документальных кадров кроется разгадка режиссёрского замысла. Экранный документ, уже знакомый зрителям, здесь не только выполняет свою прямую роль. Автору, как воздух, нужна его достоверность: в сочетании с игровым материалом она вынуждает поверить именно такому развитию прощальной сцены. Заворожённому хроникой зрителю внушается произвольный финал — Апостол принимает смиренного старца, мятежного в земной жизни. Такой силы «деформированной реальности» под воздействием авторской версии российский, да и зарубежный игровой фильм ещё не знал.

Наличие столь значительных достижений в развитии русской кинематографии позволяет рассматривать предвоенные годы как своего рода рубеж. Экран впервые осознает необходимость и преимущества использования своих природных средств.

Начинается волна экспериментаторства. Тот же Протазанов снимает ритмические этюды, осваивает визуальные способы воссоздания переживаний героев. Один за другим выходят его фильмы: «Как рыдала душа ребёнка» (оп. Мейер, Левицкий, худ. Сабинский) — музыкально-пластический этюд с участием семилетней балерины Т. Вален, «Музыкальный момент» по произведениям Шуберта, фрагменты балета «Ноктюрн Шопена», фильм «О чём рыдала скрипка» с привлечением солистов балета в качестве киноактёров, «Разбитая ваза» на стихи Апухтина с В. Максимовым в главной роли, «Как хороши,

как свежи были розы» с М. Тамаровым в главной роли (попытка вольной интерпретации фактов биографии Тургенева по мотивам его стихотворения в прозе), а также киноиллюстрация романа А. Вербицкой «Ключи счастья» со съёмками в Италии, ставшая одним из крупнейших фильмов 1913 года. В нём заняты такие актёры как В. Максимов, О. Преображенская, В. Шатерников, В. Гардин, другие.

Протазанов активно работает не только над формированием репертуара фирмы, но и, как многие мастера в те годы, выполняет задачу его насыщения. В том числе так называемой проходной продукцией. Кроме, в общем, достойной картины «Клеймо прошедших наслаждений» — о расплате за нравственные уступки в молодости и о проблеме врачебной тайны в подобной ситуации (сценаристом был врач Никифоров, в гл. роли В. Максимов), режиссер в 1912–1913 годах случайных работ снимает не так уж много. Почти все они относятся к 1913 году. Помимо упомянутого «Пригвождённого», это драма «Купленный муж» (зато здесь впервые применён принцип фундусной декорации), вариация иностранного фарса «Один наслаждался, другой расплатился», уголовная драма «Рукою матери убита», пародия на западный фильм — комедия «Сделайте одолжение», драма «Сын палача». В основном же творческая деятельность Протазанова на этом этапе носит отчётливый поисковый характер, более всего направленный на осмысление и разработку возможностей изобразительно-пластического языка фильма.

Освоение свето-фотографических ресурсов экрана позволит мастеру на следующем этапе поставить свои лучшие психологические драмы как произведения истинно кинематографические. Привлекая русскую литературную классику и впитывая её опыт, законы композиции, способы предметного описания действия, визуальную образность в передаче переживаний героев, режиссер использует свои навыки работы с актёром, способствует раскрытию авторского замысла посредством изобразительных композиций, динамики световых соотношений.

На съёмочных площадках фирмы Тимана и Рейнгардта, кроме Протазанова, работало несколько других постановщиков. Здесь и вездесущий Гончаров («Драма в Москве» о судебном процессе тех дней, «Смерть Иоанна Грозного»). Много снимает, в основном с иностранными операторами, режиссёр Кривцов: «Каширская старина» (1911 г.), «Рогнеда», «Царская невеста» (1912 г.), «Жидовка-выхрестка», «Лишённый солнца» (по «Пари» Чехова), «Труп № 1346» с В. Максимовым, положивший начало «Русской золотой серии». Некоторые из постановщиков, чаще бывшие операторы, также активно ставят фильмы, в основном, на сюжеты русской литературной классики или современных бульварных романов.

«Торговый Дом Тиман и Рейнгардт», ориентируясь на произведения отечественной литературы, способствует появлению таких мастеров, как режиссёры Я. Протазанов, Ч. Сабинский, оператор А. Левицкий, художник Б. Михин, многих актёров, постоянно снимавшихся в их фильмах (В. Максимов, В. Шатерников, другие). Все это делает предприятие заметным участником процесса формирования кинематографа в России.

СТАНОВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

Кроме перечисленных крупных предприятий существует целый ряд других фирм, которые заполняют экраны продукцией гораздо более низкого сорта и практически не оставляют заметного следа в истории нашего кино. Энергично работает Товарищество «Минотавр» с режиссёром А. Пантелеевым, Торговый Дом «Продафильм» с А. Алексеевым как основным постановщиком, ателье Р. Перского, Товарищество «Варяг», где время от времени снимал В. Кривцов, работавший, в основном, в «Глории», другие.

Поток фильмов, поставленных русскими фирмами до 1913 года, хотя и невелик по объёму (всего около 20% проката), позволяет выделить определённые жанровые образования и до какой-то степени систематизировать активно формирующийся кинопроцесс. Нельзя не видеть также и того, что за первые годы существования кино не только ощутило вкус к «сфотографированной реальности» как таковой. Обозначились разные виды зрелища, эффект взаимодействия документа и вымысла приводит к сознательному использованию таких сочетаний, по-своему интерпретирующих задуманный сюжет.

Основные жанровые группы

Жанровый диапазон ранних игровых фильмов русского производства довольно велик. Это и драма, и комическая, и авантюрно-приключенческая. Не вдаваясь в тонкости принятой сегодня классификации и дискуссий о природе, разновидностях, синтезе жанров, обратимся к тем реалиям, которые определяли структуру первых русских фильмов. Наиболее основательно она рассмотрена в «Очерке истории кино СССР» Н.А. Лебедева.

Во множестве обликов на экране шире всего представлена драма. Привлекая впечатляющие сюжеты из великосветской жизни или из быта низов общества, драма как жанр выступала в самых разных аспектах — психологической, бытовой, позже салонной. В форме драмы экран рассказывал о захватывающих страстях, о биографии известного деятеля, о фактах истории. Диапазон её разновидностей определяется или содержательными моментами (историческая, биографическая), или социальным характером (бытовая, салонная), или степенью погружённости в событийную ситуацию, в состояние

персонажей (приключенческая, психологическая). Возможны были и другие сочетания, синтез различных жанровых форм.

Большинство экранных драм опиралось на литературный первоисточник. Роман, пьеса, рассказ, стихотворение или поэма в экранном переложении равно становились драмой. Сомнительно утверждение некоторых историков кино, будто жанровые градации напрямую зависели от социальной принадлежности героев: психологическая — из жизни аристократии, бытовая — из крестьянской или городских низов. В морализаторских сюжетах чаще присутствовали и те, и другие, поскольку из сопоставления их нравственных ценностей и выводилась «мораль» фильма. Сам термин «драма» толковался чрезвычайно широко, что обусловлено, наверное, близостью кинопостановки к театральному спектаклю. Он существовал только с уточняющими прилагательными: психологическая драма, историческая, мелодрама, занимающая ведущее положение в этой группе фильмов.

Из других наиболее популярных жанровых разновидностей первой следует назвать комедию. В предвоенный период общий уровень комических лент ещё крайне низок, хотя они пользуются баснословным успехом. Русский экран активно осваивает богатый зарубежный опыт их производства. Этим отчасти объясняется довольно частая повторяемость тех или иных ситуаций, положений, в которых оказывается незадачливый герой, трюков, использующих не только комические моменты, но также и технику исполнения. Появляется «серийный» персонаж — из фильма в фильм он то и дело попадает впросак.

Комическая разрабатывает особый тип, как мы сказали бы сейчас, «антигероя», своим происхождением на русской почве обязанного и национальному фольклору. Из повторяющихся признаков постепенно складывается некий «канон», его элементы одними нещадно эксплуатируются, а другими (гораздо реже) намеренно преодолеваются. Разрываемая подобными противоречиями ранняя комическая (от «Аркаша — контролёр спальных вагонов» до, например, одной из лучших на данном этапе — «Домик в Коломне») так и не приходит к окончательному единству. Она как бы пульсирует — от фарса к сатире, от юмористических зарисовок к скабрезным ситуациям и сценам. Комические (обычно короткометражные) ставились по сценарию кого-то из сотрудников студии, наспех завершались и почти сразу же попадали в прокат.

Довольно быстро наряду с комическими обозначились и каноны авантюрно-приключенческого жанра. Он пользовался очень высоким зрительским спросом. Сюжет и жизненный материал ленты могли быть самыми разными, однако с точки зрения построения большинство из них легко отнести к драме. Роль играло содержание: криминальный случай, неожиданные повороты каких-то бытовых обстоятельств, окутанный таинством мир цир-

ковых артистов, некие «экстремальные» явления. Часто — непредвиденные, страшные (на кладбище), похождения вора или разбойника (на сюжеты песен), семейные тайны. Делались попытки воссоздать подробности громких реальных скандалов, жестоких преступлений, похождения авантюристов. За счёт резких поворотов в развитии действия достигалась та степень эмоционального напряжения, которая и привлекала зрителей. Подобные картины невольно копировали одна другую, поскольку спрос прокатчиков на них был чрезвычайно высок. Жанровый «канон» при этом неизбежно превращался в штамп. Тем более, что приключенческая, так же как и комическая, были короткими (в основном, 150–200 м.). В обычный сеанс входило несколько таких лент. В титрах однако, чего не встретишь в комической, часто мелькало обозначение жанра: приключенческая драма, авантюрная драма. Даже «жуткая драма» и т.п.

Для того, чтобы хоть сколько-нибудь обозначить границы разновидностей того, что принято было обозначать термином «драма», «комедия», «авантюрный фильм», представим себе возможности одной из них — исторической драмы. Её своеобразие не исчерпывается только лишь отдалённостью событий во времени.

Часть картин этой тематики объединяет воссоздание исторических хроник, поставленных как фильмы-иллюстрации: «Покорение Кавказа», «Запорожская сечь», «1812 год».

Другую группу составляют портреты видных исторических деятелей — Ивана Грозного, Ермака Тимофеевича, Петра Великого, Екатерины Великой. Здесь легко обнаружить свой аспект в подходе разных фирм к трактовке образа государственного деятеля. Так, «Смерть Иоанна Грозного» (1909 г.) снималась фирмой «Глория» с соблюдением тональности трагедии А.К. Толстого, а, например, сюжет о Екатерине Великой у «Братьев Пате» реализуется как «Забавы царицы». Драма «Князь Серебряный» (1907 г.) у Дранкова — «экранизация» исторического романа А.К. Толстого с участием труппы Петербургского Народного дома, а в 1911 году активно занимающаяся прокатом иностранных картин фирма «Продафильм» выпускает историческую драму «Князь Серебряный и пленница Варвара» (по роману А. Марлинского). То есть, жанр портрета вольно размыкает рамки исторической тематики — в лучшем случае, за счёт элементов мелодрамы. Не брезгуя, однако, и адюльтером, «оживляющим» исторический сюжет.

Значительное место в прокате занимает ещё одна разновидность исторического портрета — фильм-биография: «Жизнь и смерть Пушкина», «Марфа Посадница», «Ломоносов» и т.п. Подобные ленты строились по хронологическому принципу, объединяя несколько наиболее значимых эпизодов из жизни

исторического персонажа. На примере этих фильмов можно наблюдать процесс освоения кинематографического сюжета, хотя отбор событий ведётся по принципу иллюстраций к материалам учебника истории.

Среди кинопроизведений исторического жанра особняком стоят юбилейные картины-хроники: игровые сюжеты, претендующие на документальную достоверность. Можно назвать «Воцарение дома Романовых», «Трёхсотлетие царствования дома Романовых», «Накануне манифеста 19 февраля», снятого фирмой Ханжонкова к 50-летию освобождения крестьян. «Братья Пате» к той же дате выпустили ленту «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ» (обе — 1911 г.). Эти и другие масштабные по материалу и постановочному размаху картины содержали элементы интерпретации событий в монархическом духе. Подобным типом исторического фильма была и «Оборона Севастополя» — её судьба говорит о признании национального кино как средства общественного воздействия.

По-разному проявляясь в своих многочисленных обликах, историческая драма при этом оставалась лишь одной из групп, входящих в состав определённого жанра. Сами же жанровые признаки, их устойчивая общность в этот период ещё только складываются. Так же непросто обстоит дело и с разновидностями драмы, комедии, авантюрного фильма. По существу, проблема формирования киножанров до сих пор нуждается в специальном исследовании.

Зарождение критики

Очень рано в России начинают выходить периодические издания, посвящённые вопросам кино. В 1907–1913 годах их насчитывается около десятка. Наиболее видными и в отдельных номерах сохранившимися до наших дней можно назвать «Вестник кинематографии» (1910–1917, ред. А. Иванов-Гай), «Газета кинематограф» (1911–1913, изд. С. Ермольев), «Кине-журнал» (1910–1917, изд. Р. Перский), «Кинотеатр и жизнь» (1913, ред. А. Анощенко), «Новости экрана» (1913–1914, ред.-изд. Н. Новиков) и старейший среди них — «Сине-фоно» (1907–1918, ред.-изд. С. Лурье). Сквозь настырную рекламу и нелепо-комплиментарную угодливость перед владельцами фирм, лицо которых представляет журнал, в них осязательно пробивается всё нарастающее стремление выяснить, что же являет собой новый вид зрелища, понять его истоки, пути развития, собственные возможности и сформулировать первые представления о системе образной выразительности. Первый номер двухнедельного журнала «Сине-фоно» вышел в начале октября 1907 года.

Справедливо было бы считать это время периодом самопознания, когда авторы изданий впервые ставят вопрос о родословной кинематографа. И если экран в это время активно обращается к театральным инсценировкам и лите-

ратурным сюжетам, то критика говорит о проблемах их реализации, стремится рассуждать об отношениях кино с театром, с литературой. В ряде статей отмечаются точки их соприкосновения, различия, границы, возможности взаимодействия.

Для всех без исключения материалов, достойных сегодня внимания, характерна не столько сосредоточенно-аналитическая, сколько безудержно восторженная тональность. Однако «Сине-фоно» при этом действительно озабочен проблемами истоков кинотворчества. Так, первый год издания завершается статьёй «Синематограф и его культурное значение», где говорится о «всемогущем влиянии на толпу в смысле воспитательного значения»⁸. Очень скоро такая позиция становится общепринятой, своего рода точкой отсчёта для более конкретных рассуждений о назначении кино.

С первых шагов просветительский экран противопоставлен игровому как более высокая ступенька по сравнению с примитивными поделками последнего. И это обстоятельство позволяет критике говорить о способности фильма передавать мысль, выстраивать цепочку связанных логических рассуждений. Подобный феномен привлекает некоторых аналитиков к просветительскому кинематографу, примечательно только, что его возможности никто тогда же не догадался перенести в сферу игрового кино.

В № 2 от 15 октября 1908 года «Сине-фоно» помещает переводную статью (с французского), в которой говорится, что «Синематограф представляет собою законченное средство для выражения и передачи автором своей мысли...

Он будет изобразительным средством для идей, в которых существенное заключается во внешней форме. Книга же останется для тех областей, где внешность отступает на второй план»⁹. Сходные суждения высказывают авторы и других статей. В связи с представлением о высоком назначении будущего кино периодическая печать возмущается примитивностью нынешнего экрана. Однако ожидания критиков заметно опережают реальность, сплошь выдавая желаемое за действительность. Так, авторы «Сине-фоно» видят в нём не «балаганщину, слащавую сентиментальность и беспардонную шумиху», а — ни много, ни мало — «зеркало современной жизни»¹⁰.

Усматривая главное зло в «балаганных» корнях экранного зрелища, в способах показа фильмов с непременными «аттракционами» между ними, кинокритика настаивает: «Мы не раз уже говорили, что пора синематографов как театрального развлечения начинает отживать... какая великая будущность ждёт этот аппарат, когда он проникнет в жизнь человечества!»¹¹. В полеми-

⁸ Сине-фоно. 1908. № 1.

⁹ Там же. № 2.

¹⁰ Сине-фоно. 1912. № 2.

¹¹ Сине-фоно. 1909. № 9.

ке, в отрицании инородных воздействий на кинозрелище едва ли не впервые перед авторами журнала возникает вопрос: как же должно формироваться будущее искусство? В таком контексте обозначается территория поисков его самостоятельности, собственного языка. Одна её часть — в синтезе искусств, другая — в определении специфики.

Изначально в кинематограф по-хозяйски вошёл театр, была приспособлена к нему литература. Последовательно утверждается мысль использовать музыку — в «мимических» сценах фильма, а не только как сопровождение при демонстрации ленты. Теперь многие считают, что сближение с другими искусствами отнюдь не добавляет экрану самостоятельности.

Никто не оспаривает той истины, что кинематограф очень во многом складывался под воздействием фотографии. Свойства пластической, изобразительной композиции фотографии и живописи всё чаще просматриваются в ткани фильма. В соотношении предметов на съёмочной площадке, в динамической световой обработке идёт отбор компонентов фотовыразительности применительно к потребностям собственно кинематографического изображения. Принципы организации пространства перед объективом кинокамеры, а затем и технические условия съёмки — всё постепенно осваивается мастерами кино.

Однако русская экранная реальность, озабоченная привлечением широких слоёв публики, долго ещё довольствовалась традиционной для России формой сюжетно организованного рассказа. На раннем этапе — самыми доступными его жанрами. Фольклор, сюжеты песен и романсов, острая фабула прозаических произведений (от самых примитивных до классики, которая нещадно корёжилась под таким напором), — всё становится материалом для экранной адаптации.

Дореволюционная кинематографическая печать буквально перенасыщена спорами о возможности и необходимости использования литературных произведений. Расхватывая содержательные сюжеты, экран исподволь присматривается к искусству слова, к формированию образности, основанной на повествовании. И законы фотографии, в конце концов, переподчиняются задачам визуального изложения литературной истории.

Слагаемые специфики кинозрелища

Критика открыла объективные противоречия, в первую очередь — между кино и фотографией. Изображённое на экране пространство, видоизменяясь в движении, существовало, в отличие от статичной фотографии, и во времени. Литературный сюжет, смена фабульных моментов работали на феномен движения, на развитие излагаемого. Русская традиция рассказывания (исто-

рии, примера, случая, жития) оказалась той почвой, на которой стремительно и повсеместно вырос массовый интерес к кинематографу. Однако реальные условия производства очень во многом диктовали принципы использования существующего текста. Не зря Л. Андреев сравнивает кинематограф с дымовой печью, а книги — с дровами, которые она немеренно поглощает.

И всё же ориентация на литературу в русском кино не имела аналогов в мировой практике. Нигде больше экран так активно не пользовался писательским словом. Здесь кроется не просто русская традиция предпочтения словесных форм творчества или прагматический интерес кинодельцов к близлежащему «бесхозному» материалу. Книжное наследие хранило и исконно национальную традицию диалога с читателем, и, независимо от самых немислимых искажений классики, гарантировало зрителю определённый уровень содержания фильма.

К тому же на экране появляется персонаж, чья судьба изменяется на протяжении действия. Участие героя в развитии событий предполагало и изменение его характера. Случались, конечно же, и курьёзы, когда в сюжетных схемах вообще терялась логика, мотивы поведения персонажей («Жизнь и смерть Пушкина»). Однако литература терпеливо даёт уроки кинематографу, и он последовательно осваивает основы построения сюжета из отдельных блоков событий-фабулы («Идиот» Чардынина того же 1910 года, что и фильм Гончарова о Пушкине). Образ персонажа, особенности формирования сюжета из разрозненных эпизодов приобретают всё большую осмысленность.

Автор картины невольно становится рассказчиком, он заинтересован в доходчивости экранной версии. И именно эта особенность — создание кинематографического текста — оказывается результатом обращения кинематографа к литературе. Хищнический характер её использования («печь», пожирающая «дрова») при этом не имеет практически никакого значения: здесь — условие существования, шанс выжить для кинематографа первых лет. Система повествовательного языка экрана складывается в процессе отбора фрагментов, в ходе их последующей компоновки в либретто (сценарий), в итоге режиссёрских манипуляций на съёмочной площадке и в «проявочной», где осуществляется окончательный монтаж.

В этой весьма перспективной школе оказался практически невостребованным едва ли не самый существенный для собственно киноязыка выразительный компонент — законы экранного времени. О времени действия часто сигнализировал какой-то предмет в кадре. Так, в ночной сцене седлания коня графом Толстым («Уход великого старца» Протазанова), снятой среди белого дня, конюх держит фонарь, освещая «ночную» площадку...

Довольно легко справившись с организацией съёмочного пространства в павильоне, автор встаёт в тупик перед протяжённостью и сменой событий. Так, в «Русалке» (1910 г., реж. Гончаров) идут единым потоком сцены знакомства князя с дочерью мельника, княжеская свадьба, ночной кошмар видения возлюбленной и приезд героя на мельницу, обернувшийся его гибелью («шесть сцен с апофеозом» — так в справочнике Вен. Вишневского — занимают всего 280 метров...). При этом последовательность событий строго соблюдается, хотя характеристика их длительности отсутствует. И не по умыслу: авторы не умеют, не знают, как её обозначить. Лишь чуть позже догадались вводить титры, словесные пояснения о количестве прошедшего времени.

Экранный язык, сложившийся под влиянием литературы, более всего характерен для классических предреволюционных фильмов Протазанова.

Территория сюжетного действия формировалась под воздействием театральных канонов. По тому, как боится актёр (а особенно статист) оказаться вне рамок кадра, находясь на площадке (что видно при просмотре множества ранних фильмов), можно судить, что мысли о внекадровом, «закадровом» пространстве как бы не существует. То есть, «чувство кулис» было привнесено в кинематограф с первых шагов и надолго осталось в нём. По крайней мере в течение первых лет пространство игрового кадра мыслилось как объём сценической коробки, незримыми стенами отгороженной от всей остальной окружающей жизни. Театр, таким образом, ещё не повлияв на развитие кинематографического языка, уже привнёс в него принципиально чуждую экранному искусству условность.

И всё же кинематограф перенимает от сцены очень многое.

Известные актёры с интересом снимаются в самых разных стилевых композициях — от бытовой драмы до фильма-балета, от детективной, приключенческой до «кинопоэзы» включительно. Их привлекали широкие творческие возможности экрана. Не случайно в это же время сценическое оформление «Синей птицы» (художник этого мхатовского спектакля В. Егоров сразу после постановки переходит работать в кино), отличающееся принципиальным новаторством, откровенно ориентировано, по общему мнению прессы тех лет, на возможности кинематографического зрелища.

Преимущество нового зрелища виделось и в другом. Мозжухин, например, впервые использовал крупный план (в своих заметках он говорит о «переднем плане»). Такой способ «укрупнения» внутреннего состояния персонажа отсутствовал на сцене и, конечно, актёр школы переживания пользовался перед кинокамерой возможностью эмоционального насыщения игры, лишённой внешней гиперболизации, что неизбежно на сцене. Этим во многом объясня-

ется безрассудный по тем временам поступок Мозжухина, первым из актёров порвавшего с театром, чтобы целиком посвятить себя кинематографу.

Очень медленно, с переменами буквально в каждом из звеньев экранного повествования, в художественном сознании творческих деятелей формируется чувство кинематографичности.

Однако театр буквально диктовал все же свои условия. И искусство мизансцены, и оформление павильонов, и ведущие исполнители, — во всё были слышны отголоски сцены. В несмолкаемой перепалке с деятелями театра кинематограф едва ли не впервые услышал и осознал себя как бы со стороны.

Граница прошла по линии слова.

Звучащая со сцены речь, на которой держится театральная драматургия, для сценариста оказалась лишь основой создания визуальных образов, а кинорежиссёр должен был пользоваться постановочными средствами, исключая произносимые реплики. Надписи поначалу появляются только как пояснительные титры, соединяющие действие. Чуть позже к ним добавляются указания на время событий, на интервалы между ними. И только много лет спустя — реплики, произносимые героями.

Оказалось, что невольную немоту экрану пришлось возмещать. И не только созданием «кинодекламаций» или привлечением актёрских сил для произнесения реплик «за сценой». Фильм начинает искать собственные выразительные аналоги словесной форме, скрытые во множестве вариантов сопоставления, соединения фрагментов событийного материала. Кино обращается к созданию специфического зрелища — «визуальной беллетристике», как его назвали позже. Это обстоятельство не ускользнуло от внимания ряда крупных деятелей других искусств, необычайно чутких, в отличие от самих кинематографистов, к потенциальным возможностям экранного зрелища.

От кинозрелища к искусству

Шумные дискуссии, на протяжении нескольких лет обсуждавшие проблему несовместимости театра и кинематографа, сдвинули, в конце концов, с мёртвой точки поиск зрительного эквивалента авторскому слову. Именно авторскому.

Стало понятно, что словесная и визуальная сферы на экране соприкасаются не только в событийном действии (тут по-прежнему выручал титр), но также извлекаются из особенностей сочетания фрагментов происходящего в кадре, в использовании ритмов — действия и сцен, в очередности их сопоставлений, в увеличении или уменьшении масштабов изображения, в количестве их смен, наконец. Такие новации были совершенно недоступны традици-

онному театру и давали истинную свободу режиссёрским экранным построениям. То есть, теперь надо было ориентироваться на законы литературной композиции. И учиться монтажу.

«... в идее быстрой смены впечатлений, значительной самой по себе, — кроется зерно впечатления»¹². Подобные высказывания начинают тиражироваться. Чуть раньше уже подмечено и другое свойство монтажа: «... синематограф, шутя, разрешает задачу быстрой смены картин, схватывая время действия какой угодно продолжительности, что не под силу “живому театру”»¹³.

С этого момента театральное искусство и большая литература становятся вехами движения кинематографа по собственному пути. Отношения со сценой и со словом конкретизируют поле теоретических исканий.

По М. Браиловскому не все сценические искусства, содержащие слово, противопоставлены кинематографу¹⁴. Многое сближает его с оперой. Во-первых, потому что в опере роль слова заметно ослаблена другими компонентами и, во-вторых, оперу и кинематограф объединяет «способность обоих видов искусства к (далее курсив — Л.З.) *преимущественному изображению душевной лирики*»¹⁵. Раньше, вспоминает он чуть ниже, стремились «ударить зрителя по нервам»¹⁶ внешними эффектами (падение авто и т.п.). Новый кинематограф, отодвигая подобные средства на второй план, на первое место ставит драматизм внутренних переживаний, что многократно усиливает значение актёра в кино. «Центром тяжести этих пьес будет лирика души и сердца»¹⁷.

Оттолкнувшись в какой-то степени от театра с его неподвластной кинематографу стихией звучащего слова, Браиловский находит истинную школу для кино — в классическом романе, так как именно в нём «центральное место занимает душевная и сердечная жизнь героев»¹⁸.

Вокруг такой постановки вопроса группируются и мнения о кино известных деятелей культуры. Они рассматривают будущее искусство и с позиций литературы (А. Серафимович), и с позиций театра (Л. Андреев). Их выступления в печати вызвали мощнейший резонанс.

Статья Серафимовича «Машинное надвигается»¹⁹ и «Письма о театре» Андреева²⁰ (в январе 1913 года «Сине-фоно» открывает дискуссию вокруг этих заметок Андреева, только что опубликованных в журнале «Маски») сдвигают

¹² Нилус П. Новый вид искусства//Сине-фоно. 1912. № 9.

¹³ Браиловский М. Мгновение и вечность//Сине-фоно. 1912. № 1.

¹⁴ Браиловский М. Наболевший вопрос//Сине-фоно. 1912. №2, № 3.

¹⁵ Там же. № 3.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. № 2, № 3.

¹⁹ Сине-фоно. 1912. № 8.

²⁰ Маски. 1912–1913. № 3.

процесс с мёртвой точки. Можно считать, что с этого момента кинематограф всерьёз занялся поиском собственной выразительности.

Серафимовича шокирует то, что большинство мыслящих деятелей культуры (в том числе и кинематографистов) не признает за экраном способности овладеть словом²¹. При этом, конечно, речь не идёт о надписях, использование которых практиковалось уже очень широко. Дело во взаимоотношениях двух стихий — изображения и слова, кинематографа и литературы, между которыми автор не видит принципиально неразрешимых противоречий. Они, по мнению пишущего, поверхностны: «... разве книга не мёртвый снимок с живого слова?.. Ведь образ-то художественный, он постольку живой, поскольку живёт в мозгу человека...»

Так какая же разница между кинематографом и книгой? Это — разница только машин, разница воспроизводящих и закрепляющих механизмов²².

Писатель находит множество точек соприкосновения литературного и кинематографического творчества, вывода совпадения из основных условий рождения художественного произведения. Так рассказ, например, распадается на три элемента: пейзаж, действие и «психологический анализ идеи и то особенное настроение, которое даётся данным сочетанием слов, даётся стилем»²³. По его мнению, пейзаж и действие — средства более органичные и доступные для экрана, чем для искусства слова. Литератор неизбежно должен здесь обращаться к описанию, теряя ритмы анализа душевного состояния героев, отвлекаясь от главной интриги. Раньше писателю приходилось также «живописать»²⁴ чувства. Теперь автор литературного текста всё охотней обращается к воображению читателя, привлекает его к необходимости сопоставлений, анализа, к осмыслению и связи различных уровней повествования...

По Серафимовичу всё истинное богатство литературных выразительных форм к тому времени уже доступно кинематографу, он просто ещё не научился этим владеть. За вычетом одного компонента, пожалуй, самого существенного: по-прежнему останется недостижимым произнесённое слово, неповторимость интонации его звучания (хотя и литература не в состоянии воспроизвести звучащее слово)...

Тут кино, если говорить о будущем, оказалось даже в более выгодном положении. В условиях начала 1910-х годов речь должна была бы идти об опыте театра — искусстве слова произнесённого. О творчестве актёра. О проблеме, к которой вплотную подошла кинокритика, анализируя взаимоотношения кино и театра. Но теперь уже — с позиций горизонтов и границ экранного ис-

²¹ Сине-фоно. 1912. № 8.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

куства. Одна из самых первых значительных работ в этом ряду — «Письма о театре» Андреева.

Часть статьи²⁵, перепечатанная в «Сине-фоно», целиком посвящена кинематографу. Писатель, охотно сотрудничающий с кино, предсказывает ему великое будущее, определяет отличие от других искусств и своего рода преимущество экранного отражения мира — по сравнению с возможностями театра и литературы.

Расценивая кинематограф как живую фотографию, Андреев считает, что это «зеркало»²⁶, своеобразная «вторая отражённая жизнь»²⁷. По его мнению, «театр всем существом своим заинтересован в кино, связан с ним узами кровного родства»²⁸. Однако кино более могущественное искусство: «он может дать и подлинное, чего театр дать не в силах»²⁹. Автор — на стороне «преимущества кино, владеющего всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям»³⁰. И понимая, что театр активно послужил формированию кинематографа, он, тем не менее, определённое первенство отдаёт всё-таки экрану.

Так же решительны суждения Андреева относительно кино и литературы. «Новый кинодраматург, — отмечает он, — отбросив стеснительное слово, так углубляет и расширяет действие, находит для него столь новые и неожиданные комбинации, что оно становится выразительно, как речь, а в то же время убедительно той несравненной убедительностью, которая присуща только видимому и осязаемому»³¹. «Не имеющий языка»³² кинематограф способен возвыситься до сфер «интернационального общения»³³. «Только одного он не даст — слова, и тут конец его власти, предел его могуществу»³⁴.

В чём же могущество кино, если не иметь в виду овладения всем пространством мира? Здесь писатель видит лишь самые отдалённые перспективы: «какой переворот в психологии, в самих основах мышления произведёт кино», — восклицает он, — «нет пределов для авторской воли, творящей действие»³⁵.

Вспыхнувшая вслед за этими выступлениями дискуссия активизирует поиски экраном собственной выразительности. Разгоревшиеся споры вклю-

²⁵ Сине-фоно. 1913. № 9.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

чают целый ряд содержательных статей — от кратких откликов до попытки высказать принципиальные соображения о кинематографе как особом виде искусства. В унисон звучат, казалось бы, разрозненные высказывания: «кинематограф и театр определяют одно и то же понятие, только заключают их в различные формы»³⁶. Или — кинематограф со временем станет «театром интимных переживаний»³⁷, «будет выражать то, чего не выразишь словами»³⁸. Автор статьи убеждён, что кинематограф «может вполне передавать нам самые глубокие переживания человека»³⁹.

Важнее, однако, обратить внимание на другое. Дискуссия о театре и кино оказалась поводом заговорить о собственных средствах кинематографической выразительности. Не проблематичное будущее, а насущное настоящее оказывается в центре внимания большинства участников обсуждения: «кинематограф должен познать себя»⁴⁰. При этом речь идёт о познании «*своей техники*». Автор утверждает, что у кинематографа уже есть своя индивидуальная техника⁴¹.

По мере осмысления законов формы активизируются аналогии с изобразительным искусством. Однако и тут меняется уровень, на котором теперь ведутся разговоры о кинематографе.

Искусство, — пишет один из авторов, — «внешний знак эмоции, творческого волнения художника. Именно *знак, символ*. Живописец вовсе не стремится верно передать пейзажный мотив. Он выявляет красками тот Идеальный Образ, который возник у него под впечатлением этого мотива... Его картина — *средство*, через которое мы должны проникнуть в то, что художник чувствовал, создавая её. Суть искусства, тайна его трепета — в слиянии душ»⁴². И дальше: «В искусстве важно “Я”, скрывающееся за формой»... В каком-то приближении здесь высказана мысль об автопортретности искусства, нашедшая отражение в поздних теоретических набросках С. Эйзенштейна.

Итак, предвоенному 1913 году видится уже совсем другой кинематограф. Пусть практика не соответствует теоретическим предчувствиям, такое случится ещё не раз. Однако, если в период аттракционного примитива едва ли не главным его достоинством считается умение как можно более точно воссоздавать сотворённое другими искусствами, добросовестно их тиражировать, по выражению В. Маяковского, то теперь, в 1913 году, как раз в момент

³⁶ Сине-фоно. 1913. № 15.

³⁷ Там же. № 17.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. № 25.

высказывания поэта о кино как «типографском станке»⁴³, цеховой критикой обозначаются принципиально иные параметры его взаимодействия с другими искусствами. Их общие законы рассматриваются как точка отсчёта для формирования собственного экранного языка.

ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО КИНО

Вступление России в Первую мировую войну резко изменило условия развития нашего дореволюционного кинематографа. Как оказалось — в лучшую сторону. Начался новый (третий), завершающий период его становления. Закрытые границы стимулировали развитие собственного кинопроизводства.

Сами кинематографисты объясняли активизацию производства «таким знаменательным явлением, как зарождение русской кинематографической промышленности в полном и истинном значении этого слова»⁴⁴.

Мощную волну обновления привнесла вспышка патриотической настроенности общественного сознания, вызванная, естественно, военным временем и сказавшаяся, конкретно, на характере зрительских ожиданий. Вместе с тем это обстоятельство окончательно утвердило кинематографистов в мысли, если не о превосходстве, то, во всяком случае, — об уникальности русской культуры, противостоящей по своему менталитету всему иностранному, чужому. Это коснулось и самоопределения национального киноэкрана, до той поры излишне часто оглядывающегося на Запад. Так, отмечая успех «Крейцеровой сонаты», только что вышедшей в прокат, и по шаблону одобрительно отзываясь об актёрах, постановке, декорациях, фотографии (обычно всё перечислялось одной строкой), журнал на этот раз особо акцентирует: «но есть ещё элемент, благодаря которому русская кинематография оставит далеко за собой иностранные производства. Мы говорим о психологическом элементе, составляющем основу всей драмы»⁴⁵.

Опыт театра и классической литературы рассматривается теперь в несколько иной плоскости. Речь идёт не о возможности и праве заимствовать сложившиеся приёмы или выигрышные фабульные мотивы, а о психологизме русского искусства. Именно с ним критика тех лет связывает становление национального кинематографа.

«Определённое устремление русского кинематографического творчества в область психологии и внутренних, душевных переживаний — это то новое и настоящее, которого так давно ждал кинематограф и которому суждено

⁴³ *Маяковский В.* Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству//Кино-журнал. 1913. № 17.

⁴⁴ Сине-фоно. 1914. № 1–2.

⁴⁵ Там же. № 3.

вывести кинематограф из пинкертоновщины, цирковых и уголовных ужасов и дурашкиной “балаганщины”»⁴⁶. Воссоздание на экране лучших произведений отечественной литературы критика называет «первой ласточкой зарождающейся *русской* кинематографии»⁴⁷.

Начался процесс самоочищения от влияния продукции зарубежных представительств, закрывающихся одно за другим. С их уходом с российского кино рынка не только динамика, но и направленность развития отечественного кино существенно меняется. Журнал свидетельствует о наступлении актуального момента: «новая жизнь и новые проявления жизни требуют новых форм»⁴⁸.

Однако, если критическая мысль уже оперирует довольно сложными моделями воплощения в искусстве личности, духовного состояния героя, даже автора, то практика ещё очень робко подступает к осмыслению средств их реализации — возможностей камеры, монтажа: «мы бессильны усовершенствовать кинематографический аппарат, фильму и экран, — констатирует журнал. — Зато в театральной, если можно так выразиться, части кинематографа... мы можем начать нашу работу хоть сейчас»⁴⁹. Речь идёт о совершенстве формы: «в её соответствии с замыслом художника скрыта способность произведения искусства воздействовать на зрителя, слушателя или читателя»⁵⁰.

Становится принципиальным разграничение двух ветвей, двух способов отражения действительности игровым экраном: «фотографическим» и «психологическим». При этом «репродуцирующий» (фотографический), как родовое свойство кино, непременно по-прежнему предваряет «психологический», приближающий кинематограф к истинному искусству.

Теперь экран пытается более обстоятельно разобраться и со своей фотографической природой, и со способностью стать «проводником художественных идей и образов»⁵¹. Лишь сам по себе кинокадр рассматривается как фотография, документ. Но при этом и документ, отражённый на фотографии, не бесстрастен: «прежде выявления на свет данный факт проходит через психику художника»⁵².

О собственных технических средствах и их роли в формировании специфического экранного языка критика практически не говорит. Только на уровне комбинирования заимствованных возможностей мыслится своеобразно

⁴⁶ Сине-фоно. 1914. № 4–5.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же. № 8.

⁴⁹ Там же. № 9.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. № 15.

⁵² Там же.

зие экранного искусства. Например: «Краски живописи и движение проекции, соединившись вместе, создадут зерно нового искусства — *динамической живописи*»⁵³.

Кинематограф в этот момент более внимательно присматривается и к слову. Прежняя категоричность в отрицании его как одного из средств экранной выразительности сменяется заметной уступчивостью: «демонстрацию говорящих лент надо рассматривать как чисто кинематографическую»⁵⁴. Потребляя почти треть прокатной продукции в виде «кинодекламаций», экран ещё с довоенных времён принял звучащее слово. И только теперь оказалось, что оно рассматривается как одно из выразительных средств экранного зрелища.

Кинопроизводство в условиях войны

Однако не одни только патриотические настроения и повышенный интерес публики к зрелищам, реализующим массовые эмоции военной поры, определяют судьбу отечественного кинорынка в этот период. Едва ли не самую существенную роль, как было сказано выше, играет для кинематографа закрытие границ, прекращение массового доступа иностранной продукции — плёнки, аппаратуры, фильмов — в Россию. Правда, по свидетельствам историков, Ханжонков, например, продолжает поддерживать деловые контакты с итальянцами, налаживает отношения с американскими кинопредпринимателями. Иосиф Ермолев расширяет кинобизнес при поддержке капиталов фирмы «Братья Пате», приспособливается и «Т/Д Тиман и Рейнгардт», прокатывая даже немецкие фильмы, выдавая их за датские, и т.п. Именно в эти годы русская публика знакомится с американскими приключенческими, боевиками, комическими (в том числе, с участием Чаплина), получает возможность увидеть лучшие итальянские исторические постановки, французскую психологическую драму.

Но при этом соотношение сил всё-таки существенно изменяется. Так, на довоенных экранах России иностранные представительства (а на рубеже 1913–1914 годов их было около пятидесяти против восемнадцати русских фирм, производящих фильмы к 1913-му) держат в своих руках около восьмидесяти процентов проката, то есть на каждую русскую картину приходится четыре иностранные. Важно иметь в виду также, что купленные за рубежом фильмы появлялись на наших экранах, сполна отработав на Западе, и цена их уже не превышала, как правило, одного процента к себестоимости. То есть, товар шёл по бросовым ценам. Тогда как производство русского фильма, претендующего на технический уровень, мало чем уступающий западному, обходилось значительно дороже. Тираж не превышал при этом десять-двенадцать

⁵³ Сине-фоно. 1914. № 20.

⁵⁴ Там же. № 21–22.

копий, что при двух сменах программ в неделю оборачивалось баснословной суммой расходов. И только небывалый интерес зрителей к российской тематике, ярче вспыхнувший с началом войны, и быстрая окупаемость затрат всё-таки продолжают притягивать капиталы в это выгоднейшее предприятие.

Увеличивается киносеть: к 1916 году она располагает по всей России огромным количеством установок (2800–3200). Увеличивается и количество фирм, производящих собственную продукцию. Если к концу 1913 года их было только восемнадцать, то уже в 1914-м работает тридцать одна фирма, а к 1915–16 годам — сорок семь. Однако впереди по-прежнему остаются уже известные, давно сложившиеся предприятия, продолжающие развивать отечественное производство на тех творческих направлениях и принципах, которые определились ещё в довоенный период. Хотя и они претерпевают значительные изменения.

Крупнейшие компании, имеющие собственную прокатную сеть, активно наращивают производство и за счёт привлечения новых технических сил, и за счёт значительного увеличения, усовершенствования съёмочных площадей. Ведущие среди них — Александра Ханжонкова, Иосифа Ермольева, Дмитрия Харитонов, Павла Тимана.

Т/Д Ханжонкова, присовокупив крупный промышленный капитал, становится фирмой «Ханжонков и К*», сохраняющей ведущие позиции среди русских кинопредприятий. Достроив и оборудовав по последнему слову техники московское ателье, Ханжонков приступает к строительству филиала в Ялте. Он по-прежнему занимается и прокатом импорта, хотя в меньших масштабах, не прекращает выпуск научных, научно-популярных (просветительских) лент. Не отказываясь от их производства, явно убыточного, Ханжонков поддерживает престиж фирмы, работающей для российской публики.

Игровые фильмы продолжают составлять основную часть производства. Однако тематика и сюжеты теперь систематизируются. Для элитной публики снимаются качественные, добротные произведения, приглашаются авторитетные режиссёры, популярные исполнители, создаются исключительные условия для творческой реализации замысла. Большая же часть продукции сознательно ориентируется на мешанскую аудиторию провинциальных городов, используя уже широко известные приёмы постановки и построения действия. Третья группа игровых картин обращена к зрительским «низам», которые охотно смотрят развлекательные сюжеты невысокого уровня. Таковых производится множество, однако они почти никогда не демонстрируются в центральных столичных кинотеатрах.

В 1916 году Ханжонков переезжает на постоянное жительство в Ялту, куда переносит и основные капиталы, переводит крупных мастеров (в Ялте

с ним продолжает работать и Е.Ф. Бауэр). Свою московскую фирму предприниматель передоверяет жене. Она первое время пытается поддерживать уровень работы ведущей компании. Однако постепенно дела разлаживаются и московское производство «Ханжонков и К*» сходит на нет. Все крупнейшие фильмы этой фирмы, созданные в предреволюционный период, сняты в Ялте, где, кроме ателье, Ханжонков оборудовал съёмочные площадки на специально купленном земельном участке.

Переживает трудные времена и «Тиман и Рейнгардт». В 1915 году Тиман как немецкий подданный был выслан в связи с военной обстановкой в Уфу, а табачному магнату Рейнгардту стало не до кинопроизводства. Дела взяла в свои руки жена Тимана. Сменилось и название: теперь это «Русская золотая серия».

После высылки владельца фирма покинули и ведущие режиссёры — Протазанов, Гардин. Жена Тимана видит спасение в ориентации на театр и привлекает к работе известных деятелей сцены. Её стараниями в «Русской золотой серии» появились яркий новатор В. Мейерхольд, тонкий аналитик режиссёр А. Уральский, группа Б. Сушкевича. Однако, фирма добивается истинных успехов, перейдя на серийное производство авантюрно-приключенческих лент. Творческие метания, неумение хотя бы дифференцировать кинопоток, что делали уже многие, приводит «Русскую золотую серию» к потере позиций на кинорынке. К 1916 году она переходит в разряд второстепенных предприятий. Хотя именно в её постановках впервые в кинематографе выступил Мейерхольд, а критика заговорила об особой визуальной драматургии Уральского и в полный голос зазвучала идея кино как искусства светотворчества.

В связи с войной закрыла своё московское представительство фирма «Братья Пате». Однако она не могла совсем уйти с российского рынка и в 1915 году открыла на свои капиталы «дочернее» предприятие — во главе его крупный прокатчик Ермольев. «Торговый Дом И.Н. Ермольева» становится в ряд ведущих фирм. Ермольев смог позволить себе и основание журнала «Прожэктор», в котором за несколько лет было опубликовано множество серьёзных, в том числе проблемных статей по вопросам кино. Ермольев принял в штат Протазанова, предложил сотрудничество актёру Мозжухину.

Не стеснённая в средствах, компания выплачивала самые крупные гонорары (ставка Протазанова была 12 тысяч в год при договоре на постановку двенадцати картин ежегодно). У Ермольева, так же как и у Ханжонкова, практиковалось производство игровых фильмов в расчёте на разные категории зрителей. Для избранной публики ставил, как правило, Протазанов, на запросы других отвечали картины Сабинского. Ермольев преуспевал, его производственные мощности стремительно увеличивались. Благодаря своей

продукции, а также организации крупных сил вокруг издаваемого журнала, фирма поднялась на очень высокий уровень.

Однако самым прибыльным считается возникшее на основе прокатной конторы предприятие Д.И. Харитонова. Хорошо зная запросы самой массовой группы зрителей — среднего обывательского уровня — предприниматель ориентируется исключительно на этот слой и налаживает своего рода «поточное» производство, эксплуатируя имена и популярность известных актёров. Основным постановщиком его фильмов становится режиссёр Чардынин.

Харитонов стремится создать звёздный ансамбль, дать зрителю возможность увидеть на экране одновременно всех известных исполнителей и добивается бешеного успеха. В его картинах снимаются В. Максимов, В. Полонский, В. Холодная (часто все вместе), принося огромные прибыли. Поэтому компания не слишком утруждает себя экспериментами в поисках кинематографической выразительности. Мастерски используя найденное другими, перекупая актёров огромными гонорарами, фирма с удивительной быстротой выпускает на экран фильмы.

Среди более заметных следует назвать ещё кинопредприятие «Товарищество В. Венгеров и В. Гардин». Один из его основателей — Гардин, работающий в кино с 1913 года, последовательно ориентировался на русскую литературную классику. За годы, предшествующие революции, он экранизировал крупнейшие произведения Л. Толстого — «Анна Каренина» (1914 г.), «Крейцера соната» (1914 г.), «Война и мир» (1915 г., совместно с Протазановым), снял фильмы по романам Тургенева «Дворянское гнездо» (1914 г.) с О. Преображенской в главной роли, «Накануне» (1915 г.). Им поставлены «Дикарка» (1915 г.) А. Островского, «Приваловские миллионы» (1915 г.) Д. Мамина-Сибиряка. Как сценарист и режиссёр он снял кинокартины «Вавочка» (1914 г.) по роману А. Вербицкой, «Маска смерти» (1914 г.) с О. Преображенской, «Привидения» (1915 г.) по Г. Ибсену с Н. Орленевым в главной роли.

Постоянно сотрудничая в качестве режиссёра с фирмой «Русская золотая серия», Гардин активно работает и на собственном кинопредприятии. В «Т/Д Венгеров и Гардин» он поставил «Крик жизни» (1915 г.), «Маскарад чувств» (1915 г.) по роману М. Криницкого, экранизировал «Барышню-крестьянку» (1916 г.) Пушкина (совместно с О. Преображенской), «Лунный свет» (1916 г.) по роману К. Михаэлис, «Мысль» (1916 г.) по повести Л. Андреева с Г. Хмарой в роли доктора Керженцева.

Эта фирма в репертуарной политике тоже ориентировалась на известные имена исполнителей. Но при этом последовательно придерживалась и собственной линии — использовала репертуар лучших русских театров, привлекала классическую литературу.

В это время изменилась ситуация и у Дранкова. Он отделился от Талдыкина и во время войны владел двумя кинофабриками — в Москве и в Петрограде. Однако по-прежнему работал рывками, на «опережение» конкурентов, в полной мере проявляя себя и как мастер сенсационных сюжетов, и как опытный интриган против собратьев по цеху, многим срывая реализацию серьёзных творческих замыслов. В этот период он выпустил пользовавшийся огромной зрительской популярностью авантюрно-приключенческий сериал «Сонька — золотая ручка» (в 1915 году вышли шесть серий, а в 1916-м другая компания, «Киолента», выпустила ещё две заключительные серии. Одновременно Ермольев принялся за выпуск четырёхсерийной авантюрной ленты «Сашка — семинарист», также имевшей бешеный успех).

Понимая, однако, что только бульварщиной он приличную публику не удержит, Дранков ориентируется на театрализацию кинозрелища и приглашает к сотрудничеству деятелей театра. А. Таиров, К. Марджанов ставят на его фирме по одному фильму, в одной из ролей снимается И. Певцов. Однако дальше творческие отношения Дранкова с деятелями театра всё-таки не складываются и носят эпизодический характер. Фирма стремительно теряет уровень и скоро прекращает свою деятельность.

В разгар войны, к 1915 году активные позиции в кинопрокате пытается завоевать продукция Скобелевского комитета: киноотдел при этом военном ведомстве, созданный в начале войны, стал первой государственной организацией, проводящей целенаправленную агитационную работу. Сам по себе факт организации кинопроизводства при военном ведомстве может означать осознание важности влияния на массовое сознание столь популярного зрелища. Скобелевский комитет активно выпускает идейно ангажированные, монархистские и патриотические агитки, официальную хронику военных событий.

Хроникальные ленты о боевых действиях на фронте было выпущено немного. В основном, о победно завершённых операциях. Но и эти кадры хоть в какой-то степени достоверно показывали состояние солдатских масс, батальные и тыловые эпизоды. Конечно, объективной картины войны подцензурная хроника создать не могла.

Пространственную информационную нишу стремились заполнить игровыми фильмами военно-патриотического содержания. Их появилось довольно много. Агитационная направленность облекалась в различные жанровые формы, наиболее популярные в зрительских массах. Будучи по сути агитками, такие сюжеты использовали возможности мелодрамы, приключенческой, комической. Если это были экранизации, то, как правило, детективных произведений. Очень популярным считался сатирический лубок. Тяготение к доходчи-

вomu примитиву, к фольклорным жанрам, традициям площадного искусства с его гиперболизацией, скоморошеством, локальностью характеристик, не терпящей полутонов, — всё это характерно для военной тематики в игровом кино Скобелевского комитета.

И всё же его деятельность к 1916 году теряет динамичность: патриотический экстаз, да и вообще интерес публики к военной теме оказался полностью исчерпанным. Государственное ателье начинает выпускать обычную коммерческую продукцию, а вскоре и вовсе сдаёт позиции.

Бурный рост спроса на отечественный кинематограф сказался и на кинопроизводстве. Объём русских картин на экранах возрос с двадцати процентов в предвоенных условиях до шестидесяти к 1916–17 годам.

Достаточно сопоставить следующие цифры выхода на экраны русских картин:

1908 г. — около 10. Крупнейшая — «Понизовая вольница» (224 м.).

1909 г. — 23. Крупнейшая — «Власть тьмы» (365 м.).

1910 г. — 30. Крупнейшая — «Пётр Великий» (590 м.).

1911 г. — 76. Крупнейшая — «Оборона Севастополя» (2000 м.).

1912 г. — 102. Значительное количество — больше 1000 м.

1913 г. — 129. из них 37 (25%) — полнометражные⁵⁵.

Опытные предприниматели, открыв собственные ателье (в первую очередь, Ермольев, Харитонов, Гардин и Венгеров, а с 1915 года фирма «Русь» Михаила Трофимова, которой предстоит сыграть заметную роль в становлении кино следующих периодов), изменяют соотношение сил в пользу отечественных лент:

1914 г. — 230.

1915 г. — 370.

1916 г. — 500 игровых фильмов. Почти все полнометражные (1000–1500 м.)⁵⁶.

Если в довоенные годы практически неразрешимой проблемой была конкуренция зарождающегося российского кинопроизводства с развитым западным, то теперь, до предела ожесточилась борьба между российскими кинокомпаниями. С одной стороны, это стимулирует развитие и техническое совершенствование собственной промышленности, съёмочной культуры, а с другой — порождает невиданно жёсткие формы соперничества за лидерство в прокате (переманивание творческих кадров, снижение качества скороспелой продукции, грязная возня вокруг обладания прокатом, дутые «сенсации» киносюжетов и т.п.). В таких противоречивых условиях продолжает суще-

⁵⁵ *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918–1934). М.: Искусство. 1965. С. 27.

⁵⁶ Там же. С. 43.

ствовать и даже формироваться как самостоятельное искусство наш отечественный кинематограф.

Становление профессиональных кадров

Рост кинопроизводства обозначил симпатии публики к тем или иным исполнителям. В каждом из уровней экранной продукции — для элитного зрителя, мещанской среды или низов — обозначился свой круг профессионально и ритмично работающих мастеров. Формируются творческие кадры. Они как бы задают тон. Именно из их среды выдвигаются художественно зрелые, ищущие кинематографисты, пролагающие новаторские пути. Точкой отсчёта надо назвать общее понимание коллективного характера творчества в кино. В этом смысле рост творческих сил можно считать процессом равномерным и координированным.

Его ядро составляет прогрессивная режиссура. Среди наиболее заметных — А. Аркатов, Е. Бауэр, М. Бонч-Томашевский, В. Висковский, В. Гардин, А. Громов, А. Иванов-Гай, А. Пантелеев, Я. Протазанов, А. Разумный, Ч. Сабинский, В. Старевич, Б. Сушкевич, В. Туржанский, А. Уральский, Б. Чайковский, А. Чаргонин, П. Чардынин, другие. Среди перечисленных режиссёров, а их было гораздо больше, легко выделить имена ведущих, определявших направленность процесса формирования национального искусства.

Критика и производство выявляют основные признаки грамотного сценария. В справочнике «Вся кинематография» (1916 г.) практические рекомендации по его написанию максимально учитывают особенности экранного зрелища и его восприятия зрителем. Кроме авторов фильма, часто пишущих для себя тексты сценариев (по форме — либретто будущего произведения), пробуют свои силы профессиональные писатели (Л. Андреев, В. Маяковский, другие). В работе над киносюжетами участвуют и театральные деятели, активно сотрудничающие в кино.

Сложился и разработал наиболее характерные съёмочные приёмы круг кинооператоров. Ранее работавшие вместе с иностранцами за кинокамерой, они получили самостоятельность и возможности творческого поиска. Это Г. Гибер, А. Дигмелов, П. Ермолов, Ю. Желябужский, Б. Завелев, А. Левицкий, Е. Славинский, другие.

Примечательным явлением становится деятельность художника, осознавшего специфику работы в кино. Такие мастера, как В. Баллюзек, В. Егоров, С. Козловский, Л. Кулешов, Б. Михин, И. Суворов, другие, разрабатывают живописно-пластический образ фильма с учётом светотворчества, помогают актёрам существовать в кинематографически организованном пространстве, создают атмосферу, способствующую реализации режиссёрского замысла.

И, конечно, главная роль принадлежит в эти годы исполнителю экранных ролей в психологических сюжетах — актёру. Видные театральные артисты вносят вклад в развитие киноискусства. Среди них И. Берсенев, М. Блюменталь-Тамарина, Е. Вахтангов, А. Коонен, В. Мейерхольд, М. Нароков, И. Певцов, Б. Сушкевич, К. Хохлов, М. Чехов, Ф. Шалапин. В российском кино зарождается система «звёзд экрана»: В. Холодная, В. Полонский, В. Стрижевский, В. Максимов, И. Можухин, О. Рунич, Н. Радин, И. Перестиани, Л. Коренева, З. Баранцевич, Л. Юренева, О. Преображенская — именно на них делает ставку коммерческий кинематограф. Быстро сложившиеся приёмы салонной мелодрамы, в которых чаще всего снимаются «звёзды», оказывают влияние на смежные жанры, сообщая им и специфическую тонкость в разработке эмоционального состояния персонажей, и неприменные штампы экзальтированной игры многих исполнителей.

Одно бесспорно — общий уровень игровых фильмов заметно повышается. Лучшие деятели кино не могли не повлиять на качество выпускаемой продукции. Из массового, в большинстве случаев развлекательного зрелища именно за этот короткий период кинематограф превращается в искусство, хотя сначала и не осознаёт себя таковым.

Этому активно содействует критика, обсуждая проблемы экрана уже не с точки зрения узкоцеховых практических рекомендаций (хотя и их хватает), а пытаясь анализировать глубинные процессы, прогнозировать его возможности и обсуждать тенденции. Говорить не только о влиянии старших искусств, но суммировать и собственный опыт. Впервые кинопроцесс рассматривается не сплошным потоком, а с точки зрения основных путей художественных исканий, их направленности и перспектив. Опыт экрана военных лет даёт к этому несомненный повод.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ

Годы Первой мировой войны оказались, по целому ряду причин, наиболее плодотворным периодом в развитии русской кинематографии. За это время в России было создано около тысячи двухсот игровых картин. Лучшими из них можно считать, конечно, экранизации, хотя в 1916 году, например, среди пятисот вышедших в прокат игровых фильмов, их только четырнадцать. Резко ослабилось зарубежное влияние: всего с начала войны до февральской революции 1917 года на экраны было выпущено не более двухсот-трехсот иностранных кинолент.

К 1916 году российское кино не только определяет, но и целиком осваивает свой собственный путь, опирающийся на традиции отечественной культуры. Среди множества постановок, некритически воспринимающих опыт театра,

все чаще встречаются произведения, использующие театральную специфику с учетом возможностей экрана. Сценические законы и условности трансформируются под воздействием новых форм, которыми последовательно овладевает кинематограф. Важнейшие среди них — представление о светописии, обогащение фотографической природы кино средствами живописной выразительности, разработка начальных основ монтажного построения действия — эпизода, сцены, поведения актёра перед камерой.

В этих поисках неопределимую роль играют не просто возможности других искусств, а их творческое освоение.

Менее всего поддавались трансформации традиции театра. И не только потому, что экран в этой сфере уже нажил прочные штампы, навыки, стереотипы. Много значило и то, что сцена по-прежнему поставляла основные творческие кадры. Её условности и законы дольше всего не выпускали со своей территории кинопроцесс как таковой.

Свое воздействие оказали и законы русской литературы, понимаемые достаточно широко: от школы композиционного построения действия, бытописания, вплоть до психологизма, пронизывающего всю систему художественной образности, от выразительной детали до попыток аналитической актерской игры. Формируется кинематограф литературно-психологического повествования.

Другие мастера в раскрытии сюжета более активно опираются на живописно-пластические средства изобразительного искусства — ему принадлежит решающая роль в разработке визуального языка экрана.

Оба направления взаимно обогащают друг друга.

Литературно-психологическое направление

Отечественный кинематограф в поисках собственного лица обращается к психологизму русской литературы и театра, который становится едва ли не основным признаком, отличающим наше искусство и составляющим его сущность.

Основателем и наиболее ярким представителем этого направления в кинематографе является Протазанов, поставивший в центр своих произведений правду личных переживаний человека, не оторванных от жизненных обстоятельств, от показанного на экране быта. Психологическое направление, наиболее отчетливо сформировавшееся в годы Первой мировой войны, явление широкое. Оно охватывает опыт не только классической литературы, но и возможности других искусств, при слиянии которых и появились первые экранные произведения, обретающие свой выразительный язык. Одним из наиболее значительных в их ряду является фильм Протазанова «Пиковая дама» (1916 г.).

К этой прозе Пушкина русский дореволюционный кинематограф обращался дважды: в начальный период примитивных иллюстраций и в пору осознания психологизма как возможности превращения зрелища в искусство. Сравнивая эти версии — киноиллюстрацию 1910 года режиссёра Чардынина и протазановскую экранизацию 1916-го, легко обнаружить существо и характер обновления художественных решений, характерных для кинопроцесса военных лет.

Версия Чардынина — типичная для самого раннего этапа развития кинематографа серия подвижных картинок. Используя оперное либретто, «Пиковая дама» 1910 года берёт из него пять-шесть ключевых сцен. И режиссёр ставит их в тесненьком ателье, будь то светский бал или драматичный диалог героев (длина картины 380 м.). Очевидно, что фирма Ханжонкова, способная на немалые финансовые затраты, просто не представляла себе в те годы выразительной роли пространственных условий, их значения для передачи атмосферы событий. Из-за этого режиссёр несколько раз даже попадает впро�ак. Так, Лиза тайно передаёт ключ от дома Германну, специально для зрителя выйдя на «авансцену» из рядов танцующих на балу. После этого Германн, тоже развернувшись «на зрителя», несколько раз взмахивает этим ключом, высоко подняв его над головой. Для тех, кто сидит в просмотровом зале (не для гостей бала, от которых всё делается в тайне), это должно означать, что корыстный план стяжателя начинает осуществляться...

Здесь отсутствует ощущение кинематографического пространства, режиссура не обладает, что ещё хуже, и своего рода психологическим видением, нещадно выпрямляет сложнейшую взаимосвязь причин и следствий драматического конфликта, ведущего к трагической развязке. При всём этом Чардынину как творческой личности не откажешь в понимании выбранного произведения, в сопереживании героям. Поэтому приходится полагать, что таковым был сам кинематограф в 1910 году — другим его ещё и не мыслили.

Спустя шесть лет, в условиях совсем иного духовного и эстетического климата, русская кинематография вновь обращается к «Пиковой даме», опять взяв за основу текст оперного либретто и, таким образом, как бы сохраняя «точку отсчёта»: театральной адаптации литературного текста.

Однако лента Протазанова — не набор иллюстраций, соответствующих ключевым моментам действия первоисточника. И не сценическая его версия. Перед нами продуманная с точки зрения кинематографической повествовательности разработка замысла и сюжета произведения. Роль завязки в новой конструкции выполняет сцена ночной карточной игры, во время которой один из офицеров рассказывает историю трёх карт. Наплывами и отдельными сценами передаётся содержание этого рассказа: подобным способом «ретроспекций» кино достаточно свободно владело и раньше.

Однако внутри параллельных сцен режиссёр, художник (В. Баллюзек) и оператор (Е. Славинский) находят способы разграничить время событий — сегодняшнее и прошлое. Просторные интерьеры Нарумовского особняка, прямоугольные колонны, однотонные панели стен. Удлиненные окна в глубоких простенках как бы перечёркивают пространство крестообразными рамами. Огромная комната выглядит нежилой, безлико-геометричной, словно казарма. Режиссёр даёт зрителю время всё это разглядеть и почувствовать. Атмосфера «заглавного» интерьера у Протазанова вводит в повествование ноту холодного прагматизма нового поколения. Будуары юности графини, бабушки Нарумова, гостиные Версальского дворца, напротив, многофактурны, нелинейны, перегружены претенциозными деталями.

Протазанов обращает наше внимание на противопоставление этих пространств и фактур, используя опыт собственно кинозрительский, обставляет интерьеры из молодости графини точно так, как мыслил себе «богатую обстановку» ранний кинематограф. То есть, Протазанов с первых же кадров корреспондирует зрителю два параллельных, знаково насыщенных мира обитания героев разных эпох. В их сопоставлении и содержится текст авторского сообщения. Кроме прямой информации, завязывающей интригу (история трёх карт), здесь пробивается мысль об изменившихся временах, об иной духовной атмосфере, царящей в обществе. Эти кадры — презентация новой социальной среды, наконец, и её наиболее характерного порождения: главного героя. Литературная (и сценическая) завязка приобрела свойства кинематографического прочтения, вовлекающего зрителя в сотворчество и переживание.

Особое место в картине отведено кадрам, которые вообще отсутствуют у Чардынина, — так называемым проходным сценам. В экранизации 1916 года они появились. И совсем не только как связки, вытесняющие пояснительные титры. В раскрытии подтекста событий им принадлежит своя роль. Это эмоциональные паузы авторского текста — акценты в трактовке актёрского образа. Протазанов то и дело останавливает героя, позволяя зрителю взглянуть в его лицо, напряжённую позу. Ощутить, как перехватывает дыхание, почувствовать резкий контраст несущегося времени и застывшей фигуры, чёрного сюртука Германна и светлых фактур жилых помещений... Такие моменты, а ими пронизан весь фильм, многократно усиливают психологический подтекст, насыщая кинематографический сюжет новой для экрана выразительностью.

Новизна подхода означает, в итоге, превращение киноповествования в авторскую речь; и такие примеры, пусть единичные, легко найти в протазановской «Пиковой даме». Первый хрестоматийно известен. Лиза выглядывает в окно и видит на другой стороне улицы Германна. Драматургически этот мо-

мент малозначителен. В нём нет сюжетного импульса, он не развивает фабулу. Однако — и в этом всё дело — это кадр знаковый.

Оператор располагает съёмочную камеру в комнате Лизы, интерьер оформлен художником в светлых тонах. В объектив, обращённый на окно и чуть наклонённый сверху вниз (что «придавливает» объект изображения), попадает часть заснеженной улицы. На её противоположной стороне стоит Германн в чёрной длиннополой шинели. Ракурсная и светотональная композиция привлекает не просто необычной смелостью. В соотношении масштабов фигур, в глубинной мизансцене зашифрован авторский посыл зрителю. Не говоря уж о том, что здесь интуитивно присутствует внутрикадровый монтаж.

Контрастное сочетание светлых начал, заполняющих передний план, и мрачной точки, завершающей пространственное построение, пройдёт затем через весь фильм.

Вторая сцена не менее известна — ночной визит Германна в дом старой графини в надежде выведать тайну трёх карт... «Проходной» фрагмент осторожного движения героя по лестнице в складскую комнату превращён режиссёром и оператором в самостоятельный монтажный план. Германн на нижней ступеньке лестницы, его фигура плотно прижалась к стене (как «внеповествовательная» единица такой кадр просто не мог бы попасть в фильм несколькими годами раньше). Справа на фоне серой панели стены — замершая в напряжении полутень-получеловек. Голова Германна приподнята, взгляд устремлён в левый верхний угол кадра, где, по тексту первоисточника, ударили вдруг часы... На несколько мгновений актёр буквально замер, нерешительно поводя упавшей ладонью по гладкой поверхности стены... Подобное решение ни за что не пришло бы в голову авторам версии 1910 года, догадайся они даже не превратить в прилюдное торжество момент тайного получения Германном ключа от Лизы.

Содержательная информация, иллюстрирующая литературный текст, в этом эпизоде чрезвычайно проста: ночью Германн проник... Однако это лишь внешний повод для появления подобного кадра. Решающую роль здесь играет то психологическое напряжение, которое сыграно Мозжухиным с тончайшим пониманием смысла сдержанного жеста, статически зафиксированной позы, устремлённости и выражения взгляда, общей пластической характеристики состояния героя.

Этому вторит расположение бытовых смыслонесущих деталей в пространстве кадра. Образуя диагональные композиции, они подчёркивают внутреннюю динамику медленно развивающегося события, населяя почти статичный план стремительной сменой эмоций, контрастом душевных состояний. Такой

выразительной силы эмоциональная динамика на самом дне внешней неподвижности — тоже новое слово на экране. Это своего рода психологические крупные планы. Их корни — в классическом русском романе, опыт которого Протазанов последовательно осваивает.

Если в версии 1910 года каждый отдельно взятый кадр выглядит как средней руки суетливо-подвижная любительская фотография, то у Протазанова и Славинского в основе пространственной композиции лежат переосмысленные законы современной им живописи. Удивительно тонко интерпретированные, они сочетаются с музыкально-ритмическим чередованием темпов действия, световых масс, движений объектов, сопоставлений фигур. В этом смысле «Пиковая дама» Протазанова разрабатывает и живописный стиль как важнейший аспект экранного авторского диалога со зрителем. С той оговоркой, что стилевое новаторство картины подчинено выявлению психологического потенциала трагической судьбы героя. Эта же творческая задача ориентирует авторов в выборе актёра на главную роль.

Снимаясь у разных режиссёров, в фильмах очень неравнозначного художественного достоинства, Мозжухин, благодаря своим типажным данным и с помощью найденных им приёмов игры перед съёмочной камерой, сформировал тип актёрской индивидуальности, отвечающей законам психологического жанра. Только что (в 1915-м) он снялся в фильме Протазанова «Николай Ставрогин» по «Бесам» Достоевского. Режиссёр к заслуге актёра отнёс большую долю зрительского успеха ленты. Предпочтение планов-переживаний, акценты на эмоциональном состоянии, особое пристрастие к смене этих состояний прямо перед снимающим киноаппаратом, как нельзя лучше отвечали жанру психологической драмы. Одним из ведущих исполнителей в ней становится Мозжухин. Эти свойства актёрской индивидуальности сполна проявились и в более поздних экранизациях Протазанова, по духу своему максимально сближенных с современностью.

Герой Мозжухина в «Пиковой даме» — человек резкий, замкнутый. Посредственность в среде своих сослуживцев, Германн в мечтах стремится стать выше их: владеть, подняться, повелевать. Прагматичный расчёт подсказывает ему кратчайший путь к такой власти — деньги, чудом доставшееся богатство... Так выстроен сюжет превращения заурядности во властелина, весьма характерный для времени Пушкина. Поэт трагически предвидит крушение надежд на чудо, заказывая своему герою другие пути.

Однако Германн Протазанова и Мозжухина — не винтик в маховике ситуации. Он верит не столько в пушкински-призрачное чудо, сколько в раскольниковское «право имею»... Образ Германна на экране как будто увиден глазами Достоевского, напитан идеями Ницше. Каждый его жест или взгляд — гово-

рящая живопись Врубеля: мазок, блики, сочетания взаимоотражений и тонов дают ощущение нервного тока, пронизывающего насквозь..

Фильм Протазанова как авторский текст многосоставен. Он не пользуется стереотипами тех или иных «стилей», не эксплуатирует уже существующие каноны. И при этом довольно ощутимо переакцентирует замысел первоисточника, извлекая на свет его обобщённый, на все времена откликающийся смысл. Режиссёр привлекает такие формы экранного языка, которые только ещё складываются в работах разных мастеров, и придает всем им статус элементов авторской речи, органично зазвучавшей на экране 1916 года.

Протазанов, конечно же, остаётся «ангажированным» режиссёром, работающим в фирме, интересы которой простираются далеко за пределы новаторских исканий. Так, в рассматриваемом 1916 году он снимает пятнадцать картин, большинство из которых — проходная репертуарная текучка. Среди них только две экранизации — «Семейное счастье» по Л. Толстому и «Пиковая дама». Всего же Протазанов на фирме Ермольева с середины 1915-го года до эмиграции из России поставил двадцать девять фильмов. Его не обошли ни мрачные настроения предреволюционной эпохи («Сатана ликующий» яркое тому подтверждение), ни обязанность поставлять рыночную, «рентабельную» продукцию...

Вместе с тем, именно в таких обстоятельствах складывалось и всё-таки набирало силу, в том числе и за счёт творчества других режиссёров, литературно-психологическое направление в киноискусстве.

Изобразительно-живописное направление

Собственная фотографическая природа кинематографа с первых шагов располагала к освоению опыта не только информативно-иллюстрирующей, но и художественной изобразительности. Постепенно внимание к возможностям фотографии дополнялось интересом к живописной выразительности, к опыту различных жанров изобразительного искусства, к оформительским законам сценического пространства. Так исподволь вырисовывался круг заимствований. И на их основе складывалась школа киномастеров, работающих над изобразительной фактурой фильма. Наиболее значительным на этом направлении оказался вклад кинорежиссёра Е.Ф. Бауэра.

Талантливый художник-декоратор театра, Евгений Бауэр с 1913 года начинает работать как художник кино, а с 1914-го переходит в режиссуру. Окончательно укрепившись в ателье Ханжонкова, он вскоре становится ведущим режиссёром фирмы. Основной жанр, в котором с полной силой проявился его талант и направленность художественных поисков, — салонно-психологическая драма (или салонная мелодрама, как её ещё называли историки кино).

Живописная фантазия, театральная культура пространственного мышления Бауэра стремительно выделяют его из среды режиссёров-ремесленников. Он первым из русских мастеров кино занялся системной разработкой изобразительных возможностей экрана, обратив внимание на специфику декоративного оформления, на никем ещё не открытые законы построения, освещения кадра, на роль ритмов и рисунка движения актёра.

За три с половиной года (он умер летом 1917 года от отёка лёгких, случайно сломав ногу и лишившись возможности двигаться) Бауэр поставил около 80 картин. Разные по метражу и жанрам, они представляют собой характерную для тех лет продукцию коммерческой студии. Здесь киноиллюстрации, уголовно-приключенческие мелодрамы, патриотические агитки, легковесные фарсы. Основная заслуга мастера в том, что он разработал своеобразный жанр салонной драмы, где истинными героями стали обитатели великосветских салонов. Именно здесь талант и призвание режиссера раскрылись наиболее ярко. Материал и острота конфликтов, как правило, изменялись, отвечая времени и настроением публики, но в каждой из картин, а их Бауэр поставил немало, он продолжает поиски и совершенствование изобразительно-пластического образа, что и позволяет считать его лидером живописного направления в кино.

Бауэр справедливо считал, что рисунок кадра, смена ритмов движения в нём, световая проработка фактур позволяют выявить душевное состояние персонажей, сообщая зрителю нужную тональность повествования. Как художник он предпочитал роскошные павильоны, стилизацию пространства, эффектные пейзажи (в основном ему пришлось снимать на юге, поскольку с 1916 года Ханжонков перевёл производство в Ялту). Однако и в Москве (снимая, например, «Дети века») режиссер выбирает или строит экзотические интерьеры, впечатляющие роскошью.

Прежде всего он стремится преодолеть двухмерность экранного изображения, отрицает плоскостные декорации, рисованные задники. Из-за них актёры лишались возможности двигаться в глубину кадра и поневоле обходились фронтальной мизансценой. Это крайне затрудняло работу над выразительным построением пространства. Режиссёр-новатор воздвигает многопланные декорации, строит множество арок, ниш, выискивает диковинные предметы для первого плана, подчёркивающие сложность планировки интерьера. Он позволяет оператору экспериментировать со светом, создавая освещение эмоционального свойства, используя светопись как выразительное средство для характеристики среды действия и образов персонажей. Аналогом кулис для Бауэра, театрального декоратора в прошлом, становятся многочисленные колонны, анфилады дверей, за которыми располагаются осветительные при-

боры (чего в прошлом никогда не было), позволяющие использовать глубину кадра для построения эффектных мизансцен.

Красота пространственной композиции была главной художественной задачей режиссёра. Ей подчинялся и облик, и рисунок движения исполнителя, которому на съёмочной площадке отводилась роль натурщика: он являлся центром живописного построения. То есть, эффект «динамической живописи», как многие называли кинематографию, достигался буквальным видоизменением в рисунке движения. Планировка декораций учитывала и особые ритмы расположения предметов, деталей, световых потоков, бликов и пятен, что, несомненно, восполняло представление о динамике целостного живописного образа.

Особой заботой Бауэра была актёрская мизансцена. Выстраивая её, он каждый раз стремился к созданию единого ритма, к особому эффекту расположения партнёров, к выразительному рисунку их взаимодействия. Красота кинозрелища, напомним, была его основным принципом. Отсюда — красивые актёры, шикарные интерьеры, экзотические пейзажи, диковинные детали. Некоторая чрезмерность, как может теперь показаться, на деле как раз и являла стиливую доминанту бауэровского построения, была выражением его замысла и той атмосферой, в которую он хотел погрузить зрителя.

Фильмы Бауэра формируют особую эстетику салонной мелодрамы, чуть ли не самого популярного жанра в этот период. Типовые модели сюжетного построения (кто-то из авторов, появившись утром в ателье, предлагает поставить фильм на тему, например, «не пожелай жены ближнего своего» — характерная ситуация для киностудии тех лет), сложившийся круг исполнителей, «звёзд экрана», во многом способствуют быстрому распространению бауэровского стиля на весь кинематограф для элитной публики.

В картине «Дети века» (1915 г.) красивая женщина (В. Холодная) оказывается перед выбором между благородным бескорыстным мужем и богатым благодетелем, сулящем роскошь, праздничную и праздную жизнь. Сатанинские мотивы, которые прежде связывались на экране с линией соблазнителя, здесь сходят почти на нет: только внешность пожилого богача-сластолюбца отдалённо напоминает мекфистофельскую. Ситуация социального противостояния отдельно не рассматривается, она нужна режиссёру только как способ обозначения «благородной бедности», с одной стороны, и «развращающего богатства» — с другой. Поляризация героев по этому признаку есть изначальное условие мелодраматической игры.

Мятущаяся героиня поставлена обстоятельствами перед выбором, который делает не вдруг и в отчаянии. Добро и Зло выступают лишь в индивидуальном обличье, хотя сопряжение Зла с богатством общепринято в мелодраме

тех лет. Это сказалось и на выразительности изобразительного «текста» Бауэра, благодаря чему его никак нельзя упрекнуть в равнодушии к истинным проблемам современности.

Противопоставление благородной бедности и развращающей роскоши воплощено в сопоставлении двух детально проработанных интерьеров. Первый — скромная квартирка (были в фильмах Бауэра и такие), которую, в конце концов, покидает героиня, и второй — тот, где она обосновалась в финале «Детей века».

Уйдя от неудачника-мужа (акт. О. Рунич), героиня Холодной в следующей сцене спускается по мраморной лестнице в холле особняка своего покровителя. Однако новое пространство неприятно, лишено подходящих жилью обыденных деталей, сплошь заполнявших тесную квартирку, только что покинутую героиней. Изобразительный образ за счёт сопоставления приобретает динамичность, работающую на замысел. И скромное жилище героини в начальных кадрах (где, напротив, образ интерьера воссоздаёт покой, уравновешенность, непритязательное семейное благополучие), и холл богатого особняка в финале выполняют «оценочные» функции, как бы осуждая выбор, сделанный героиней. Прописная нравственная истина, как правило, торжествует в зрительском сознании.

Характерно, что этим двум интерьерам в «Детях века» вторят и два разрозненных натуральных кадра, усиливающих поляризацию жизненного пространства, — покинутого и обретенного. Первое поддерживается реалистическим пейзажем окраинной улицы Москвы, по которой проезжает редкое здесь авто. Второе — изысканно и карнавально, как бы выведено за пределы обыденности.

Режиссёр, художник и оператор в последнем случае предпочитают декоративную деталь, замкнутую композицию, интерьер зимнего сада, искусственного пруда, перемещения костюмированных групп статистов на дальнем плане. Всё это вместе рождает атмосферу «невсамделешнего», чужого для героини мира, который манит её своей праздничностью, беспечной щедростью — от беспросветной и безысходной нужды. Греховность, по Бауэру, обольстительна, хотя и порочна. Слабая натура не может ей противостоять. И в этой дилемме Зло, побеждая, влечёт за собой беду: трагическая развязка неминуема — муж героини стреляется. То есть, в нравственном отношении фильмы Бауэра тоже были авторским «текстом», назидательно обращённым к богобоязненному в большинстве зрителю. Пространство в его фильмах становится речевым фактором. Постепенно от просто красивых построений он переходит к характеризующим деталям, а то и к прямым моральным оценкам — посредством противопоставления компонентов окружающей среды.

Центральное место между двумя композициями — скромной квартирке и богатого особняка — занимает карнавальное действо с фейерверками и серпантинном, на фоне которого развёртывается первая сцена обольщения. Это в высшей степени говорящий, выразительный фон. Освобождая своих натурщиков от необходимости играть драму человеческих чувств и воздействуя в актёрских сценах по большей части монтажными чередованиями жеста, взгляда, изысканной позы, режиссёр насыщает психологическими нюансами динамический образ их окружения, оставляя персонажу лишь обозначенную в сценарии логику поступков. В том числе и поэтому едва ли не ведущая роль повествователя в салонно-психологической мелодраме Бауэра принадлежит пространству, его активному участию в основном действии. В контексте фильма кадрам карнавала и сценам обольщения, овеянным его атмосферой, поручена очень важная роль.

Сначала оператор Б. Завелев снимает средне-крупными планами обольстителя и жертву, бесовство и наивность, играя бликами яркого света. Пузырьки шампанского в удлинённых бокалах, вспыхивающие на листьях отблески фонарей пока что вторят актёрской сцене. Однако затем царство праздничного карнавала практически отвлекает внимание от актёрских планов и начинает солировать, замещая пылкий диалог: фейерверки, взрывы петард, яркая мишура гирлянд «играют» вместо выражения лиц уединившихся героев. Атмосфера обольщения говорит о развитии сюжета больше, чем показ поведения героев и их диалог. Такие возможности подмены действия состоянием окружающей среды не были известны до появления фильмов Бауэра...

В последующие полтора-два года, переместившись в Крым, режиссёр продолжает развивать основные принципы живописного направления. В его фильмах складывается определённый уровень изобразительной культуры, компонентами которой активно пользуется весь кинематограф. Осваивается и особая техника актёрского исполнения. Она учитывает возможности «второго плана» в передаче психологической характеристики персонажа, как бы вбирает воздух особой бауэровской атмосферы в кадре. Работая с актёром, как живописец с натурщиком, режиссёр отказывается от продолжительных «полных» сцен, характерных для психологического направления тех лет, снимает эпизод отдельными планами, монтажно излагая сюжет и выстраивая линию поведения персонажей. Для Бауэра характерны монтажные фразы в самой изначальной их редакции: от общего плана его «ожившая живопись» органично переводила зрительский взор к среднему и затем — к крупному. Такие построения не редкость в его фильмах, хотя принципы монтажного изложения сюжета, в общем, были ему чужды. Работая над изобразительной композицией, расковывая кинематографическую мизансцену, распоряжаясь пласти-

кой и типажными данными натурщика, Бауэр завершает построение образа фильма монтажной организацией живописных изображений. Его творческие поиски вызывали уважительное внимание не только множества режиссёров, но и большей части критики.

Разработка театральных традиций

Тяготение к собственно театру испытывали в конце периода, в основном, лишь мастера, обладающие сценическими навыками. Однако таких профессионалов в кинематографе появлялось всё больше. К творчеству в кино обратились В. Мейерхольд, А. Таиров, М. Нароков, группа Б. Сушкевича.

Много театральных художников работало на съёмочной площадке. Помимо Бауэра, ставшего одним из ведущих режиссёров, сюда приходит В. Егоров, снявший с Мейерхольдом «Портрет Дориана Грея» (1915 г.). Постоянно перед съёмочной камерой оказывались известные актёры: Ф. Шаляпин, Е. Рощина-Инсарова, М. Чехов, В. Пашенная, Н. Радин, М. Германова, другие. Эта традиция укоренилась в кинематографе ещё с тех времён, когда Дранков снял свои первые игровые сюжеты. Последовательно приспособляли возможности сцены к своеобразной кинематографической культуре такие энтузиасты как Мозжухин, за 1914–17 годы сыгравший более пятидесяти ролей.

Опыт театральной школы использовался, в основном, по двум направлениям. Большая масса кинематографистов осваивала его не критически. Часто известное имя служило только рекламой для проката картины. Другая, хотя и достаточно малочисленная, группа мастеров пыталась найти экранные эквиваленты выразительным средствам сцены. В таких работах и намечается новый подход: стремление перевести действие спектакля на язык кино. Экран учится владеть пластикой человеческого тела, пространством съёмочной площадки, всё решительней интуитивно тянется к возможностям светописа.

«Привив себе всё, что соответствовало его специфической технике, расширив, пока не вполне, и развив полученное от театра, от литературы, кинематограф идёт к тому, чтобы у живописи, скульптуры и архитектуры заимствовать и привить себе то, что должно ему дать новую технику, новый язык»⁵⁷. Наиболее яркие из новаторов сцены также ощущают необходимость подчинить свой опыт разработке кинематографической выразительности. Так, Мейерхольд в период постановки «Портрета Дориана Грея» выступает в «Сине-фоно» с убеждением, что «Все искания должны быть направлены в одну определённую самой сущностью кинематографа сторону, в сторону сочетания света и тени и основываться на красоте линий»⁵⁸.

⁵⁷ Сине-фоно. 1915. № 3.

⁵⁸ Там же. № 16–17.

К подобному переосмыслению театральной специфики присматриваются и другие — А. Уральский, В. Висковский, В. Гардин. Блестяще осваивает находки новаторов Чардынин, за один только 1915 год поставивший тридцать две картины, имевшие огромный успех у массового зрителя. Многие другие режиссёры подходят теперь к традициям сценического, литературного наследия, изобразительности с позиций киноспецифики, всё чаще возникает проблема влияния кинематографа на старшие искусства.

Освоение специфики кино

При попытке определить специфику кинематографа складывается парадоксальная ситуация. Многие авторы осознают, что кинообраз имеет синтетическую природу, ориентируют экран на контакты с другими искусствами. Однако языковой единицей фильма по-прежнему остаётся повествовательно-событийный фрагмент — эпизод, сцена, которыми распоряжается автор как способом рассказа истории. И все рекомендации критики по обновлению выразительности восходят к возможностям мастерства драматурга, который, по общему мнению, манипулируя набором эпизодов и сцен, способен выстроить выразительное действие. А режиссёр и другие соавторы лишь используют предложенные им способы повествования. В критике и кинопериодике всё настойчивей и конкретней звучат рекомендации кинодраматургам.

«Не научились ещё сочинители сценариев рассказывать без слов, одним действием»⁵⁹. В то же время «изложение содержания является ... только дополнением к сценарию, но не может заменить самого сценария»⁶⁰. Авторам важно при этом не только что изображается, но и как это можно было бы сделать на съёмочной площадке. «Полоса увлечений лентами, сюжет которых построен на одних только головокружных трюках, начинает проходить; русская кинематография требует лент психологического содержания с правдоподобным жизненным сюжетом»⁶¹. Цех пишущих для кино отчётливо подразделяется на «пьесоделателей», не стремящихся к творческим поискам, и новых писателей для кино, опирающихся на свежие веяния в литературе, на понимание своеобразия способа «писать действиями». Практически не касаясь жанра комедии, слабо воздействуя на стереотипы уголовно-приключенческих лент, рекомендации критиков сосредоточены вокруг обновления разновидностей бытовой, психологической, салонной драмы и мелодрамы. Любая из них приобретает общую основу, родственную психологизму русской литературы, о влиянии которого на кинематограф особенно активно рассуждает пресса периода войны.

⁵⁹ Сине-фоно. 1915. № 8.

⁶⁰ Прозектор 1915. № 1.

⁶¹ Там же.

Осознаются возможности и границы отдельных выразительных приёмов. Так, характерные трансформации претерпевает живописно-пластическая повествовательность Бауэра. Его фильм «Набат» (1917 г.), оставаясь салонной мелодрамой, приобретает новые свойства, идущие прежде всего от характеристики среды действия. Теперь замысел режиссёра опирается на сопоставление трёх основных интерьеров (художник Л. Кулешов), каждый из которых несёт отчётливую социальную характеристику персонажей и действия. К великосветским салонам, разработанным с максимальной тщательностью, примыкают интерьеры делового назначения — кабинет промышленника-капиталиста и даже, хоть и невнятно спроектированный, заводской цех, рабочие которого пытаются бастовать (эпизоды забастовки досняты после февральских событий в России). Столь очевидная в изобразительном строе картины социальная дифференциация съёмочных объектов идёт не только от литературного первоисточника. Взяв роман современной немецкой писательницы Э. Вернер «Вольной дорогой», режиссёр ставит «Набат» о событиях в России накануне революции.

На экране противопоставлены деловой промышленник (акт. М. Нароков) и промотавшийся аристократ (акт. Н. Радин). Заметим: оба — актёры театральные. Не «богатый — бедный», как аналог «безнравственный — благородный», а деловой и бездельник, стремящийся выгодной женитьбой на дочери промышленника поправить свои дела. Мелодраматические приёмы в поведении персонажей продолжают держать жанровую структуру в рамках прежних бауэровских постановок: герои-маски (промотавшийся аристократ, его страдающая любовница, наивная дочь промышленника, которой отец отказывает в браке с обольстительным бездельником, трагически погибший сын преуспевающего делового героя, не вынесший прозрения относительно истинного положения своей невесты — любовницы аристократа...) в исполнении звёзд экрана, масса переплетающихся любовных линий, роскошные гостиные, будуары, зимние сады...

«Деловая» составляющая сюжета ещё не равна по времени с развитием любовных интриг. Однако фильм всё-таки рассказывает о новом нарождающемся слое общества, практически все события происходят в доме промышленника, значительная их часть — в его рабочем кабинете. Глава большого семейства занят то обсуждением производственных проблем, то разглядыванием чертежей. Есть также (пусть короткие, невразумительные) эпизоды в заводском цеху и пара массовок, изображающих забастовку. Рабочие волнения, правда, лишь слегка обозначены. Кроме того, главный инженер (акт. К. Хохлов) легко уговаривает смутьянов вернуться к станку.

Идея классового мира людей, занятых реальным производством, их общее противостояние миру уходящей в небытие аристократии отразило иллюзии,

достаточно распространённые на переломе веков. Они вытесняют в «Набате» прежние морализаторские взгляды Бауэра, хотя и в социально значимом сюжете его, кажется, больше продолжают занимать любовные переживания героев, сплетение их судеб.

В некоторых моментах действия ведущую роль начинают играть монтажные сопоставления, перебивки одного фрагмента другим. Мало того, что Бауэр использует монтаж в чередовании эпизодов, при сопоставлении разрозненных сцен. Он анализирует состояние участников этих сцен с помощью монтажного построения почти каждой из них.

Обычно эпизод начинается с общего плана. С изяществом выстроена огромная декорация, фактуры и линии пространственного фона позволяют использовать эффекты живописного освещения. Однако, обозначив выразительную экспозицию, группка исполнителей затем сосредоточивается в центре кадра (у стола в кабинете промышленника, в любовной сцене у скамейки в саду и т.п.), что позволяет режиссёру, актёрам и оператору воспользоваться выразительностью среднего плана. Крупных, «диалоговых» кадров, рассказывающих о взаимоотношениях героев, тоже очень много в «Набате». Наиболее значительные детали — чтение прощальной записки аристократа, его попытка самоубийства, ранение инженера — привлекают зрительское внимание к важнейшим моментам сюжета.

Социальная драма «Набат», видимо, предполагала и несколько отличный от других фильмов Бауэра актёрский состав: ведущими стали мужские роли, отданные актёрам театра (М. Нароков, Н. Радин, К. Хохлов). Детей играют постоянные бауэровские «натурщицы» (З. Баранцевич, В. Каралли). Впервые использована руководимая режиссёром массовка. Важно подметить, что условия социальной драмы как бы исключили экзальтированную игру с заламыванием рук, что характерно для исполнительниц в последней картине Бауэра «Король Парижа» (1917 г.), завершённой после смерти режиссёра актрисой О. Рахмановой. И хотя мелодраматизм любовных сцен в «Набате» — одна из существенных жанровых составляющих фильма, всё же актёры здесь играют довольно сдержанно, сообразно замыслу и характеру основного конфликта.

Юный кинохудожник Л. Кулешов щедро помещает в кадр множество диковинных деталей, создавая выразительный фон и образную среду для действия актёров. Его творческая фантазия, практически не встречавшая ограничений благодаря возможностям фирмы Ханжонкова, тем не менее, строго подчинена задачам постановщика и соотносится с его собственным кинематографическим опытом. Однако, размещая предметы элегантно и со вкусом, Кулешов чётко выполняет требования мастера, неизбежно убежденного о том, что «в кадре должна царить красота»...

Опытный оператор Б. Завелев выигрышно использует все нюансы в построении декораций и мизансцен. Управляя световыми потоками, бликами, отражениями фактур в блестящих поверхностях обстановки и зеркалах, он создает своего рода «драматургию» эмоционально воздействующих эффектов и превращает разрозненные открытия живописно-пластического кинематографа в завершённый художественный стиль, характеризующий лучшие фильмы жанра салонной мелодрамы. В этом смысле, итоговые картины Е.Ф. Бауэра «Набат» и «Король Парижа» позволяют говорить об эволюции живописно-пластического направления в российском киноискусстве, о его синтезировании с возможностями литературно-повествовательного и театрального стиля.

К этому моменту Чардынин — едва ли не самый плодовитый из видных режиссёров России — покинул фирму Ханжонкова, где до появления Бауэра числился ведущим, и перешёл работать к Харитонову. У того производство было поставлено с большим размахом. Высокие гонорары позволяли, не стесняясь в средствах, привлекать к съёмкам практически любых исполнителей.

Огромный доход принесла Харитонову мелодрама «У камина» по мотивам популярного романа. Сюжет сводился к истории рокового любовного треугольника, где каждый из участников играл свою уже стереотипную роль: доверчивый трудолюбивый муж, незащищённая от житейских невзгод слабовольная жена, удачливый обольститель (В. Полонский, В. Холодная, В. Максимов)... Трагический финал... «Если вы подойдёте к хвосту у кассы кино — вы увидите, что он сплошь почти состоит из интеллигенции, — писал «Вестник кинематографии», — ... Пролетарское царство здесь ни при чём...»⁶². Успех носил шумный характер, что не могло не привести к появлению второй серии — «По забудь про камин, в нём погасли огни». На этот раз основные герои имели отношение к жизни цирка. Его следующий фильм с теми же актёрами тоже строится на мелодраматической истории отношений цирковых актёров.

Профессиональная удачливость Чардынина находилась в прямой зависимости от умения быстро осваивать найденное мастерами-первопроходцами. Он по-своему талантливо налаживал «массовое производство ценностей» (по выражению одного из авторов «Пегаса») и, будучи в высоком смысле ремесленником, немало сделал для продвижения их открытий в зрительское сознание. Его кинолента «Молчи, грусть, молчи...» (1918 г.) принадлежит к своеобразным шедеврам, в самой полной мере вобравшим в себя достижения и особенности раннего русского кинематографа.

Сюжет из жизни цирковых актёров на этот раз лишён характерного для таких лент налёта демонизма. Напротив, картина выдержана в классических

⁶² Вестник кинематографии. 1917, № 127.

тонах мелодрамы, с началом войны оттеснившей на дальний план все другие жанры. Зрительское сочувствие немолодому циркачу (исп. П. Чардынин, юбилею которого посвящался фильм), ставшему инвалидом в результате несчастного случая на арене, — вот та надёжная канва, по которой автор расшивает тривиальный сюжетный узор. Жена героя красавица Пола (акт. Холодная), вынужденная зарабатывать пением под гитару на улицах, поддаётся ухаживаниям давнего поклонника — молодого богача и, надеясь на заработок, соглашается петь на холостяцкой вечеринке перед его друзьями... Дальше, в традициях мелодрамы, манящая роскошь, оказываясь греховной, надламывает хрупкую душу Пола. Богатые содержатели передают её из рук в руки. Излишества начинают тяготить. Совесть мучает. И судьба карает за предательство: новые покровители сами терпят крах, а их несчастная жертва возвращается к своему нищему порогу...

Поскольку в расстановке авторских акцентов ведущую роль играет столкновение бедности и богатства (внесоциального, как и прежде, морализаторского характера), постольку в декорациях, в поляризованном по канонам мелодрамы пространственном образе картины ведущая роль принадлежит интерьеру: тесной полуподвальной каморке Пола противопоставлены апартаменты особняков её покровителей — с мраморными лестницами, высокими стрельчатыми окнами, дорогим убранством. Фильм при этом как бы даже претендует на психологизм, на анализ состояния человека в экстремальной ситуации. Акцентируя момент социального неравенства персонажей с помощью обстановки действия, режиссёр предпочитает сосредоточить развитие конфликта на поворотах фабулы.

Самый звёздный по тем временам состав исполнителей изображает среду актёров и аристократов. Первые становятся беспомощной жертвой вторых. А это — истинное амплуа Веры Холодной. Зритель и не ждал от ленты никаких других чудес, как только на полотне появлялось изображение «великой натурщицы экрана»⁶³.

Картина «Молчи, грусть, молчи...» как бы суммирует все стереотипы, которые сложились к тому времени в русском кинематографе, и в этом смысле она оказалась явлением примечательным. Её автор претендовал и на психологизм, восходящий к литературной традиции, и нещадно эксплуатировал романсовые, экзотические ноты. Не раз, сообразно сюжетной линии Пола, лента обращается к канонам бытовой драмы, не забывая при этом о цирковых эффектах. Режиссёр прекрасно понимает как надо снимать подобные фильмы... Если иметь в виду своеобразный синтез жанровых форм, а также колоссальный опыт театра и литературы, в нём задействованный, то «Молчи, грусть, молчи...» следует отнести к произведениям весьма примечатель-

⁶³ Титр из хроники похорон В. Холодной.

ным — «суммарным». Он даёт исчерпывающее представление о пройденном пути кинематографа в целом на примере одного из самых лучших его образцов.

Фильм Протазанова «Отец Сергей» (1918 г.) также явление уникальное в своём роде. Дорогу мастера к нему от «Пиковой дамы» 1916-го не назовёшь прямой. Судя по работам 1917 — начала 1918 года (картины «Дело Софьи Перовской», «Прокурор», «Малютка Элли», лента о торжестве порока и безумия «Сатана ликующий»), интересы Протазанова, работающего над замыслом «Отца Сергия» ещё с 1916 года, носят очень разносторонний характер. Хотя все эти экранные работы и объединяет боль за человека в современном мире. (Ещё одно название сюжета из жизни Софьи Перовской — «Не надо крови»). Однако «Отец Сергей» — произведение программное.

Протазанов, экранизируя рассказ Л. Толстого, даже отойдя от некоторых подробностей литературного текста, не потерял ни в глубине, ни в значении трагических размышлений автора.

В процессе реализации замысла режиссёр продолжает открывать новые глубины собственно кинематографической речи. Анализируя массовые сцены, можно наблюдать, как возрастает уровень культуры их экранной разработки. В первой — кадетский корпус — массовка «поддерживает» исполнителя главной роли. Это новый тип взаимодействия центрального персонажа и окружающей толпы, которая оттеняет поведение героя, подчеркивает его психологическую автономность, отдельность. Князь Касацкий изначально не такой, как все. Его сюжетная линия как бы собирает вокруг себя льющиеся потоки курсантов, цепочку нормативных поведений — на их фоне выделяется главный герой. Даже приезд государя играет при этом, оказывается, лишь вспомогательную роль, целиком подчиняясь экспозиции образа центрального персонажа.

Зато другая сцена — бал в Дворянском собрании — впервые демонстрирует искусство мизансцены, монтажной разработки продолжительного эпизода и динамичной роли съёмочной камеры (операторы Ф. Бургасов и Н. Рудаков). Такого прежде никогда не было. Режиссёр и операторы создают композицию, рассчитанную на эффект глубинной мизансцены. Нечто подобное строил в своих фильмах и Бауэр, укрупняя за счёт диковинного предмета передний план кадра. Протазанов ставит у колонны, на место бауэровской «диковинки», главного героя. Всё происходящее оказывается дальше и меньше. Композиция приобретает не только впечатляющий, но и оценивающий аспект. И в момент кружения танцующих пар, в монтажном ритме фрагментов танца съёмочная камера сдвигается с мёртвой точки, охватывая сверху пространство Колонного зала Дворянского собрания. Максимум динамичного, зрелищного

впечатления ещё резче акцентирует «скульптурно» освещённую на переднем плане, статичную фигуру князя Касацкого.

Ещё одна значительная массовая сцена, совпадающая с очередным переломом в судьбе главного героя, в церкви, где толпы прихожан тянутся прикоснуться к руке отца Сергия, получить отпущение грехов. В ней отчётливо видно, что эпизод как целое, как единица повествования, из последовательности которых драматург выстраивает действие, у Протазанова дробится на отдельные звенья психологических состояний. Из них-то и собирается в монтаже новый, важный для раскрытия внутренней темы, событийный ряд. В такой конструкции психологизм выявляется как главная, организующая линия происходящего. Фигура отца Сергия чуть приподнята над толпой. «Обобщённость» людского потока противопоставлена — в этом же кадре — выделенному светом портретному плану героя. Актёр в полной мере получает свободу «мимической драматургии»: Мозжухин чрезвычайно высоко ценил такие возможности игры в кинематографе.

Исполнителю главной роли здесь принадлежит сольная партия. Режиссёр помогает Мозжухину, не просто создавая ту или иную игровую ситуацию, в которой ему принадлежала бы ведущая роль, но в каждой из них органически соединяет актёрское поведение и пластический рисунок кадра (эпизод пострижения, например, многие другие).

В сценах с партнёрами, в момент смены настроений используются окружающие подробности, детали, выделяются светом или отдельным монтажным планом говорящие «мелочи», бытовые штрихи, убранство интерьера.

Само по себе отношение к возможностям интерьера, к его способности характеризовать социальный статус героя, его жизнеустройство, в общих чертах выглядит у Протазанова традиционно. Однако, в отличие, например, от Чардынина, он каждую нужную деталь превращает в знак душевного метания героя. Ассоциативно и динамично они говорят о смене его состояний, как бы формируя на наших глазах авторский рассказ о духовной жизни личности (например, эпизоды в келье во время ночного посещения отца Сергия богатой вдовой).

Преодоление кинематографом рутины бытового пространства — свойство снимающей камеры, обогащённое с помощью монтажа, — в «Отце Сергии» носит принципиальный характер. Если прежде под этим понималась лишь вольная «перемена мест», что затруднительно для театра и поэтому всегда декларировалось как преимущество экрана, то Протазанов совершает гигантский рывок вперёд в будущее киноязыка. Он детализирует изначально «замкнутое» пространство каждого кадра.

Драматургия эпизода выстроена с учётом тех эмоционально-смысловых акцентов, которые привносит предметная деталь. Так, от ночной молитвы

в лесном скиту отца Сергия отвлекает какой-то звук: он оборачивается. На экране — дрожащий под дугой колокольчик: мчится по лесной дороге веселящаяся компания, заключившая пари на совращение отшельника... Вдовушка оказывается в келье, где развёртываются сцены противостояния Сергия соблазну. А под утро к продрогшим на морозе приятелям выходит уже богобоязненная, прозревшая в греховности своих пороков будущая монахиня... Для анализа меняющегося состояния партнёров в этом эпизоде задействованы сразу несколько бытовых деталей. Среди них ещё раз хотелось бы отметить дорожный колокольчик, на звук которого оборачивается отшельник. На дворе всего лишь 1918 год...

Принцип детализации единого пространства, его кинематографический анализ с помощью съёмочной камеры и монтажа (укрупнение отдельной вещи, появление деталей по ходу развития эпизода, переходы с общего плана на средний и крупный, в зависимости от смены авторских акцентов, драматургически значащее чередование подробностей окружения) — всё это акцентирует внутреннюю логику переживаний героя. Капель за низким окошком кельи, где истово молится Сергей, пустынная заснеженная тропинка, по которой возвращается утром к беспечным друзьям потрясённая случившимся женщина, включают в повествование внесобытийное пространство, чего прежде режиссура старательно избегала. Резкие перепады психологического состояния героя «комментируются» в кадре выразительными деталями из бытового окружения (свеча и Библия перед иконой в момент появления гостя по-своему «ведут себя», предвещая наступающее смятение души).

Легко припомнить и другие авторские акценты в композиции большинства актёрских сцен. То есть, фабульный материал, полагающий определённую жизненную среду, становится объектом проработки — монтажной, световой, ракурсной. И в итоге рождается та специфическая кинодраматургия, которая позволяет автору проникнуть во внутренний мир героя, поведать зрителю о душевном содержании его драмы. В «Отце Сергии» кинематограф проявил свою способность властвовать не только над событийным, но и над психологическим пространством. Способ анализа действия становится языком — проводником авторской речи.

«Отец Сергей» вплотную подошёл и к разрешению проблемы экранного времени. Авторы множества фильмов пытались преодолеть его поступательную однонаправленность. Некоторые из режиссёров пробовали создать свои временные конструкции. (Так, в одной из лент мифологическая цикличность движения времени воссоздаётся повторением однотипных сюжетных ситуаций, разыгранных актёрами в костюмах разных, сменяющих друг друга эпох).

Протазанов использует возрастные изменения облика героя, обозначая интервалы между ними с помощью значительных поворотов в его судьбе. Князь Касацкий — кадет, офицер. И в этом возрастном интервале — обманутый жених. Это один сюжетный фрагмент, внутри которого время движется поступательно. Покинув свет, он скрывается за воротами монастыря молодым человеком. И теперь перед нами послушник, отшельник, священник. Путь поисков в лоне христианской веры, новая веха в судьбе Касацкого охватывается иным объёмом и ритмами времени. А в финальных кадрах это бродяга без имени, скиталец, рассеянно взглядывающий на циферблат висящих в крестьянской избе часов-ходиков, ничего для него не означающих: часы без стрелок... Время в каждом из этих блоков приобретает не только последовательный, но, при их сопоставлении, и циклический характер. В финале же получает философский смысл: удлиняясь и замедляясь на протяжении развития сюжета, оно наконец останавливается совсем.

Даже краткий анализ трёх картин рубежа 1917–18 годов («Набат» Бауэра, «Молчи, грусть, молчи...» Чардынина и «Отец Сергей» Протазанова) даёт основание рассматривать их как своеобразный итог процесса накопления и закрепления средств и способов выразительности дореволюционным экраном.

Критика и кинопроцесс

Периодические издания «Проектор» и «Пегас», рождение которых в 1915 году приходится на переломный момент в развитии нашего кино, заметно больше, чем их старшие собратья — «Сине-фоно» и особенно «Вестник кинематографии» — озабочены прояснением исходных позиций: что именно способна выразить экранная речь, реализации каких уровней повествования может служить язык визуального искусства? Для большинства авторов становится бесспорным фактом переход «от движения-бега к движению эмоций, настроений, переживаний, мыслей, или, короче говоря, от внешней суеты к *внутренней углублённости*»⁶⁴.

Эта позиция занимает господствующее положение в статьях, национальный экран видится уникальным явлением, он «несёт на себе печать индивидуальности, личности, ... печать исключительности интеллектуальной и душевной»⁶⁵. Однако, если творческое мышление художника слито с материалом того искусства, которому он служит, то в кинематографе пока даже не исследован его собственный материал. В поисках целостного, самостоятельного единства экранного образа критика заводит речь

⁶⁴ Проектор. 1916. № 3.

⁶⁵ Там же. № 4.

о синтезе искусств: «Кинематограф — искусство для всех, которое объединяет — и поэзию, сделав её зрительной, и живопись, воплотив её в динамических образах, и музыку, соединив её созвучия с темпом и душой кинопроизведения»⁶⁶.

Именно теперь наступает момент осмысления своих не только жанровых, но и стилевых возможностей. Этим проблемам посвящена пространная статья И. Петровского «Кинодрама или киноповесть (Новое в области экранного творчества)», помещённая в трёх номерах.

Автор различает драматизацию и повествовательность — два принципа построения сюжета. Первый ведёт к заимствованию от театра, его основа — движение, обилие внешних эффектов. «Новый, более совершенный вид свето-творчества ... отмежёвывается от ... всего “театрального” ... Киноповесть считает фабулу лишь внешней рамкой, которую надо заполнить психологическим и идейным содержанием»⁶⁷.

Осмысление путей напрямую связано с попытками определения стиля. «Сине-фоно» одной из основных заслуг момента называет значительно изменившийся состав кинодеятелей. Потеснив грязных дельцов, в киноискусство пришла интеллигенция. Актуальной становится задача освобождения от шаблонов, доставшихся от предшественников⁶⁸. И хотя на деле всё обстоит не так уж блестяще, критика всё настойчивей говорит об авторстве в фильме. Автор картины, истинный руководитель «кинематографического спектакля», движимого его «волей», вправе повествовать «комбинацией зрительных образов и промежуточных реплик, создавая безусловно художественное зрелище»⁶⁹.

В редакционной статье об итогах 1916-го года журнала «Проектор» сказано: «...у нас народилось за это время своё особое изображение в картинах, выявление подлинной жизни. Чем жизненнее содержание, чем психологичнее переживания действующих лиц, тем ближе она нам по духу, тем большим успехом она пользуется»⁷⁰. Если обратиться к существу приведённых автором различий, можно с уверенностью выделить момент психологизма как истинный стилеобразующий посыл, на котором строится новая повествовательная система русского художественного фильма.

Эти принципиальные изменения совпали, к сожалению, с кризисным, самым драматичным моментом истории русского дореволюционного экрана. В декабре 1917-го, на третьем году издания, прекращает существование

⁶⁶ Проектор. 1916. № 15.

⁶⁷ Там же. № 20.

⁶⁸ См.: Сине-фоно. 1916. № 11–12.

⁶⁹ Проектор. 1916. № 22.

⁷⁰ Там же. № 24.

«Проектор» (в июле 1918-го журнал ненадолго возобновился), прощается со своими читателями долгожитель «Сине-фоно», исчезает «Пегас». И хотя возникают новые издания: «Мир экрана» (журнал художественного фильма, с 1918 года), «Немое искусство» (двухнедельный журнал обширного профиля, с 1918 года), некоторые другие, но и они просуществуют недолго. Среди них, пожалуй, лишь «Мир экрана» решился продолжить содержательный разговор о будущем искусства, для которого надвигались не лучшие времена. В №1 журнала ситуация обозначается вполне определённо: над русским кинематографом нависает «Дамоклов меч национализации».

Журнальная критика начала 1918 года рассматривает, хоть и в небольшом количестве материалов, вопросы специфики выразительного языка, эволюцию его формирования под воздействием тех или иных факторов. Одна из таких статей («Светотворчество» Никандра Туркина) по существу является как бы итоговой в осмыслении творческих процессов, охватывающих дореволюционный период. В основе кино, — считает автор, — лежит «не аппарат, а ... тонкое искусство: “светотворчество”»⁷¹.

Ещё более настойчиво заявляет о создании нового выразительного языка статья Я. Линцбаха. Фрагмент философского исследования, перепечатанный журналом «Мир экрана»⁷², носит название «Кинематограф в роли языка».

Важнейшим признаком этого языка является то, что «описание предметов производится здесь без помощи каких бы то ни было условных знаков», в точных картинах природы экран «не передаёт ничего такого, чего нет в природе»⁷³. Отвлечённые понятия — такие как дух, судьба — «будут представлены в различных случаях совершенно различными сценами. И, сравнивая эти различные случаи, выражающие данные понятия, нельзя будет указать, что именно и какая совокупность знаков изображает их»⁷⁴.

Линцбах говорит о появлении с рождением кино наиболее совершенного, наиболее полного языка, поскольку он «даёт в виде одной движущейся картины полную иллюзию действительности»⁷⁵, подразделяет его функции. В одном случае это «физическая кинематография, в которой демонстрируются изображения внешних предметов»⁷⁶, а в другом — «кинематография схем, в которой демонстрируется жизнь наших идей»⁷⁷. Язык схем, по Линцбаху, есть понятийный язык.

⁷¹ Мир экрана. 1918. № 1.

⁷² Там же. №.2.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же

«Подражая при сочинении этой кинематографии схем внешней физической кинематографии, получим возможность представить наши идеи таким идеальным способом, всем понятным и доступным, каким физическая кинематография представляет нам внешнюю действительность, снятую фотографически»⁷⁸.

Итак, за короткий отрезок времени кинематограф от появления в России до событий революции, развернувших кинопроцесс к непредсказуемой для активно ведущихся творческих поисков национализации (и, что оказалось гораздо более существенно, — к социализации кинозрелища), искусство экрана преодолело несколько последовательных стадий саморазвития в предложенных историей страны условиях. Его эволюция на этот критический момент увенчалась прежде всего пониманием кино как искусства, предназначенного массам, обращённого при этом к каждому индивидууму. Снятие одной из ипостасей двуединой адресности неминуемо разрушило бы его феномен. Ранние критики предвидели такую опасность, их представление о биполярности экрана было высказано гораздо раньше и исчерпывающе сформулировано в первом номере журнала «Пегас», открывающем издание в 1915-м году. Об искусстве экрана для отдельной личности и зрелище для толпы, жаждущей развлечений, там сказано со всей откровенностью:

«Между вещим словом человека и живым образом экрана будет заключён союз на вечные времена...

Это славное будущее впереди...

Единственное из искусств, оно знает стоимость метра творимой им легенды, оно идёт на рынок и в колеблющихся настроениях и вкусах толпы улавливает законы спроса на свой товар.

...кинематография бросила смелый вызов литературе и сцене и начала массовое производство своих ценностей...»⁷⁹.

Кино в России становится самобытным искусством благодаря парадоксальной ситуации, породившей уникальную среду, атмосферу творчества. Состояние распада, разброда в обществе, так уж случилось, совпало с мощнейшим взлётом художественной мысли, знаменующим собой Серебряный век. Вакуум духовности в общественном жизнеустройстве породил её всплеск на уровне интеллектуального, эмоционального существования интеллигенции, в творчестве. И новое искусство естественно, органично совершает едва ли не самый значительный вираж в своём становлении — к созданию собственного языка.

⁷⁸ Мир экрана. 1918. №2.

⁷⁹ Пегас. 1915. № 1.

Участие философов, психологов, литераторов, театральных деятелей, живописцев, композиторов в практической работе и в обсуждении критикой проблем кинематографии — показатель истинной серьёзности и ответственности досоветской ищущей киномысли.

Кино в период февральской революции

Февральскую революцию деятели кино встретили восторженно. Однако от февраля, когда страницы журналов как будто опалил воздух свободы, к ноябрьским номерам 1917 года всё больше нарастает ощущение отстранённости искусства, стремление замкнуться внутри себя, отгородиться от окружающей жизни. Это состояние отражает реальную картину кинодеятельности в период, надвинувшийся за февралём и продлившийся вплоть до национализации 1919 года.

Эйфория первых дней сказалась в отсутствии съёмки событий, захвативших поголовно все слои российского населения. Лишь спустя какое-то время хроникеры успели зафиксировать эти исторические события. Появляются документальные сюжеты: «Великие дни Российской революции от 28 февраля по 4 марта 1917 года», «Полное обозрение Петроградской революции», «Россия в дни великой русской революции», портреты лидеров переворота «Деятели великой русской революции»... Легко заметить, что в выражении авторской восторженности (повторяющееся слово «великая») и национально-территориальной, так сказать, её принадлежности (русской, российской) отсутствует социальная обозначенность. Эта, казалось бы, малозначащая деталь на самом деле определяет не только отношение, но и гражданскую позицию, а также производственную и прокатную практику тех дней.

Созвучные моменту игровые картины носят характер скороспелого «отклика», неизбежно сопутствующего значительным явлениям: «Отречёмся от старого мира», «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Из мрака царизма к сиянию свободы», другие. Однако привычный ко всему экран быстро обретает почву под ногами и начинается производство любимых толпой зрелищных жанров, привлекая актуальные на данный момент сюжеты и темы («Тайна охранки», «В цепких лапах двуглавого орла», «Тайна дома Романовых», «В лапах Иуды», «Тёмные силы — Григорий Распутин и его сподвижники» и т.п.). Не отличаясь изобретательностью даже в выборе названий, эти картины, тем не менее, насыщали экран продукцией современной тематики. Редчайшим явлением в прокате оказались уже названные выше картины таких мастеров, как Бауэр, поставивший, кроме «Набата», «Короля Парижа», ещё и красивейший фильм «Революционер»; или Протазанов, кроме «Не надо крови» о Софье Перовской, завершивший работу над «Отцом Сергием». А также

Чардынин, продолжающий снимать свои «звёздные» мелодрамы, как будто не замечая происходящего вокруг, — «У камина», «Позабудь про камин», «Молчи, грусть, молчи...» Именно эти ленты в первую очередь имели истинный успех.

В связи с февральскими событиями нарушилось кинопроизводство в рамках Скобелевского комитета, прежде принадлежащего государству. Сначала его новые работы приобретают созвучную времени восторженную тональность, затем меняют её на «нейтральную» (до ноября им выпущено 13 номеров киножурнала «Свободная Россия», смонтировано несколько хроникальных сюжетов и сняты игровые фильмы, среди которых — «Так было, но так не будет», «Арина — мать солдатская», экранизация «Бог правду видит, да не скоро скажет», мелодрама «Сашка-наездник», психологическая драма «Маленькая актриса»).

Частные фирмы охотно выпускают наскоро перелицованные старые картины, изменяя название уже бывших в прокате или возвращая когда-то изъятые цензурой. Чаще всего это ленты так называемого «парижского жанра», прокат которых в прошлом был категорически запрещён («Люди знойных страстей», «Любовный шквал», «В угоду молоху любви», «Последний поцелуй смерти», «В брачную ночь», «Двухспальная кровать» и т.п.). Оживляется поток уголовно-приключенческих: «Аввакум-кровопийца», «Свёкор-душегуб и красотка Настя», другие.

Даже беглый перечень жанров и сюжетов кинокартин, заполонивших прокат, способен дать представление о вакханалии меркантильности, эйфории стяжательства, а то и просто стремлении нагреть руки, пользуясь смутными временами и практически полным развалом кинопроизводства. К тому же, большинство из мастеров под тем или иным предлогом прекращают творческую деятельность и покидают страну. Кинодело в России, как и само общество, находится в состоянии распада и резкой поляризации.

Социальное расслоение выражается в возникновении нескольких организационно оформленных разрозненных групп, на которые поделились деятели кино, прежде составлявшие как бы единый организм.

Предприниматели ратуют за «внеклассовый» Союз киноработников. В марте 1917 года на их общегородском московском собрании такое объединение и выбранный им временный комитет были образованы. В объединение вошли шесть групп: фабриканты, владельцы прокатных контор, театровладельцы, художественные группы, служащие, рабочие киноучреждений. Однако эта общность оказалась обречённой на распад и вскоре её идеи трансформировались в «Объединённое кинематографическое общество» (ОКО), в котором оказались владельцы предприятий кинопроизводства, прокатных

контор, хозяева кинолабораторий и издатели периодических киножурналов. Председателем ОКО становится Ханжонков, его заместителями Ермольев и Френкель, редактором — издатель «Сине-фоно» Лурье. Вскоре такие же общества (ОКО) возникают и в некоторых других крупных городах — Харькове, Иркутске, Ростове-на-Дону, Екатеринославе.

Параллельно организуются в сообщества низовые работники кино, противостоящие кинематографической буржуазии. Уже в конце марта, сначала в Москве и Петрограде, они объединяют работников кинотеатров, кинемехаников, музыкантов-иллюстраторов, билетёров, кассиров. Вскоре подобное происходит и в других городах — Симферополе, Казани, Ташкенте, Саратове, Киеве. К ним примыкают организации рабочих и служащих киноателье, лабораторий, прокатных контор. Сложившиеся по профессиональному признаку, они всё-таки на первый план ставят классовые проблемы.

Между этими общественными киноорганизациями сгруппировались кадры высокооплачиваемых творческих работников — режиссёры, операторы, актёры, сценаристы, художники. Заинтересованные в хорошем отношении работодателей и понимая зависимость от «низовых» киноработников, они придерживаются идеи «внеклассового» профессионального объединения. Ими был создан Союз работников художественной кинематографии (СРХК).

Разбитая на эти три основных блока, российская киноотрасль оказалась, по существу, на обочине социальных процессов, приведших страну к событиям октября 1917 года. Её кризисное состояние продолжалось вплоть до национализации 1919-го.

* * *

Успехи и достижения русского дореволюционного кино историками оцениваются неоднозначно.

С точки зрения массового проката, это было низкопробное зрелище, приносящее огромные доходы оборотистым дельцам и потому не стремящееся к каким-либо переменам, творческим поискам, совершенствованию.

С другой стороны, динамика общественных запросов и требований, объективные факторы саморазвития кино, как всякого другого явления, влияли на становление кинематографа, приближая его к рубежам искусства XX века. Этому немало способствовало участие в формировании экранного зрелища деятелей культуры из других областей творчества. Свою значительную роль сыграла зарождающаяся кинокритика.

Одним из самых значительных обстоятельств следует назвать появление собственных творческих кадров, не только обеспечивающих налаженное производство продукции всё более высокого класса, но и стимулирующих разви-

тие кинопроизводства. Нельзя сбрасывать со счетов и воздействие зарубежного опыта: кинематограф отвоёвывает ведущие позиции среди искусств во всех развитых странах.

Есть, однако, объективные причины, по которым внушительный опыт дореволюционного кинематографа не был воспринят советским периодом в полной мере. Реальное положение русского экрана в преддверии событий октября 1917 года обязывает согласиться с тем, что строительство кинодела в новой России оказалось уделом часто непрофессиональных энтузиастов, и очень немногие из опытных работников и кинодеятелей раннего периода стремились содействовать этому процессу.

ЧАСТЬ II. «СОЦИАЛИЗАЦИЯ» ЭКРАНА

ВВЕДЕНИЕ

С приближением момента национализации кинодела — 27 августа 1919 года⁸⁰ — идея его «социализации», так насторожившая кинематографистов разрушительной для искусства прагматичностью, стремительно завладевает сознанием руководителей молодого государства. (Журнал «Мир экрана»⁸¹ в апреле 1918 года предупреждает об этой опасности для искусства кино в связи с его грядущей национализацией советской властью).

«Кинематограф... книга для неграмотных»⁸². Речь не только о средстве просвещения и воспитания масс⁸³. Теперь это один из самых доступных способов политической агитации за новый уклад жизни.

В короткий отрезок времени создаются и организационно-управленческие структуры, взявшие на себя руководство процессом социализации кино.

Над кинематографом возникает внушительный бюрократический аппарат, возглавляемый коммунистическими лидерами (Крупская, Луначарский). Он сразу же берёт в свои руки такие важнейшие сферы, как тематика, производство и организация проката фильмов. В итоге кинопроизводство на всех без исключения этапах приобретает строго контролируемую направленность⁸⁴.

Хозяйственно-идеологическое управление искусством — по существу первое из условий, определивших неотвратимость изменений, — повлекло за собой, в конечном счёте, новое понимание функций экранного языка.

⁸⁰ Декрет Совета Народных Комиссаров «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата просвещения» // «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Сборник документов и материалов. М.: Искусство, 1963. С. 45.

⁸¹ Мир экрана. 1918. № 1, апрель.

⁸² Кинематограф. Сб. статей под редакцией Фото-Кинематографического отдела Народного Комиссариата по просвещению. Государственное издательство, М., 1919.

⁸³ См., в частности, постановление Совета Рабочей и Крестьянской Обороны «Об организации агитационно-просветительских пунктов на узловых станциях и местах посадки войск», от 13.05.1919 г.; декрет Совнаркома «О Главном Политико-Просветительном Комитете Республики (Главполитпросвет)» от 12.11.1920 г.; декрет Совнаркома «О бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами», от 20.05.1921 г. // «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», с. 43, 49, 52 и др. аналогичные документы.

⁸⁴ См.: Советское кино в датах и фактах (1917–1969). Справочник М., Искусство, 1974 г.: Распоряжение от 17 февраля 1918 г., с.5; Постановление от 21 марта 1918 г., с.6; и др. подобные мероприятия 1918–1919 гг.

Отдельного внимания заслуживает и такая, казалось бы, частность, как последовательная унификация подразделений цензуры, которая всё более отчётливо приобретает тотальный характер, (см. Постановление 17 июля 1918 года — «Советское кино в датах и фактах», с. 7 и другие документы 1918–1920 годов), чётко маркируя границы творческих поисков, самый процесс реализации авторского замысла⁸⁵.

Во главу угла теперь ставится хроника, откликающаяся на важнейшие события в жизни страны. Именно она, при всех издержках технического и художественного свойства, в результате оказывается «мотором» обновления игровой кинематографии⁸⁶. Ещё не владея собственно кинематографическим языком, хроника ориентирует игровой кинематограф своей тематической, идейной направленностью, актуализирует событийный материал, максимально сближая его с современностью⁸⁷.

Вместе с тем, отсутствие денег у государственных организаций, крайняя изношенность технического парка, а также постепенный исход в эмиграцию мастеров-профессионалов являет собой ещё один из ведущих мотивов при оценке игровых фильмов первых пореволюционных лет: поражает резкое падение их художественного уровня.

То есть, становление кинематографа, заботой которого теперь, в частности, должно стать формирование собственного языка, отвечающего новой идеологии и социальным реалиям, объективно совершается в условиях, так сказать, внешних по отношению к творческим задачам экранного искусства.

Таким стало, в общем, и решение 15 января 1920 года, согласно которому ряд частных кинопредприятий перешёл в ведение ВФКО: ателье Ханжонкова в одночасье оказалось 1-й фабрикой Госкино, ателье Скобелевского комитета — 2-й фабрикой Госкино, ателье Ермольева — 3-й фабрикой Госкино, ателье Т/Д «Русь» — 4-й фабрикой Госкино, ателье «Экран» Талдыкина 5-й фабрикой Госкино, ателье Харитонова — 6-й фабрикой Госкино⁸⁸.

Опустевшие ниши на предприятиях, ставших таким образом государственными, занимают почти сплошь случайные люди. Лишь небольшая их часть — киноработники разных уровней. Основная же масса — энтузиасты, искренне пришедшие служить обновляющемуся искусству, готовые братья буквально

⁸⁵ См.: Постановление 17 июля 1918 года и другие документы 1918–1920 гг.//Советское кино в датах и фактах (1917–1969). Справочник М.: Искусство, 1974. С. 7.

⁸⁶ См.: В.И. Ленин. Статьи, письма, записки, стенограммы выступления//Самое важное из всех искусств. Сборник документов и материалов. С. 9–38.

⁸⁷ В пределах данного текста не рассматривается процесс формирования языка хроникально-документального фильма, по-своему в этот период осваивающего средства экранной выразительности.

⁸⁸ См.: Советское кино в датах и фактах. С. 14.

за всё. Однако многое ли они могли? Некоторые обладали навыками в смежных видах творчества, другие охотно брались руководить, направлять, контролировать... Борьба столь необычного сообщества единомышленников велась пока ещё не за построение новой художественно-образной системы, что объективно становится крайне актуальной задачей, а за возрождение производства, за идейное влияние экрана на сознание масс. Отсюда берёт начало практика жёсткого отбора и редактирования старой кинопродукции, сохранившаяся на долгие годы⁸⁹.

Объёмы собственного производства тоже никак не способствовали быстрому решению творческих задач.

В 1918 году советскими киноорганизациями (Московским, Петроградским кинокомитетами) было поставлено всего лишь около десяти игровых картин.

В 1919 — 60.

В 1920 — 30 (только 10 более 800 м.).

В 1921 — примерно 10 картин

В 1922 — тоже 10.

В 1923 — уже больше 20.

(Для сравнения: в 1927–28 годы — свыше 130)⁹⁰.

В поисках диалога со зрителем

Если, с учётом приведённых обстоятельств, говорить обо всех созданных в те годы игровых фильмах, санкционированных Кинокомитетом при Наркомпросе, их можно условно разделить на три основных русла.

Лишь очень небольшая группа картин пытается удержаться в рамках экранной культуры, наследуемой от дореволюционного периода. Здесь в первую очередь речь может идти о немногих экранизациях классики. Однако отсутствие ведущих художников и явная растерянность оставшихся сказывается на качестве и этих постановок, в лучшем случае, подражательных. Редчайшее явление на их фоне — «Поликушка» по рассказу Л. Толстого режиссёра А. Санина (1919 г.). Эта лента действительно продолжила традиции русского дореволюционного кино с его психологизмом и сочувствием маленькому человеку⁹¹. Для исполнения заглавной роли никчёмного деревенского пьянчужки Поликея коммерчески состоятельная киностудия «Русь» пригласила одного из крупнейших театральных актёров Ивана Москвина. Психологиче-

⁸⁹ См.: *Дымышиц. Н.* О плёнке, нищете и Вере Холодной... Заметки на полях протоколов репертуарной комиссии 1926–1927 годов//Киноведческие записки, М., 2000, № 45. С. 57–106.

⁹⁰ *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. С. 161.

⁹¹ «Поликушка», 6 ч., Художественный коллектив «Русь», 1918–1919 г. Сц. Ф. Оцеп, Н. Эфрос, реж. А. Санин, опер. Ю. Желябужский, худ. С. Петров, С. Козловский, в ролях: И. Москвин, В. Пашенная, В. Массалитинова, другие.

ски достоверный образ, масштаб личности, раскрытый в переживаниях потерявшего барские деньги Поликушки, актёр и режиссёр представили с такой небывалой для экрана трагической силой (поддержанной выразительными крупными планами в эпизодах, предшествующих самоубийству), что немой экран, по мнению многих, как будто бы впервые огласился человеческим криком боли и отчаяния... Но подобный успех фильма оказался, практически, уникальным явлением для того времени.

Первые советские экранизации классики, придерживаясь традиции, при этом, однако, всем своим существом стоят «по ту сторону» перелома, за порогом, от которого ведутся поиски нового кинематографа.

До национализации советские киноучреждения практиковали договорные отношения с частными киностудиями для производства фильмов актуальной тематики по заказным сценариям. В 1919 году экранизируется И.С. Тургенев (конкурс на сценарии по его произведениям был объявлен к 100-летию писателя) — «Герасим и Муму» реж. Ч. Сабинского, «Пунин и Бабурин», «Три портрета» реж. А. Ивановского⁹². Появилось несколько фильмов-экранизаций и других авторов: Л. Толстого («Корнет Васильев», реж. Ч. Сабинский, уже названный «Поликушка»); В. Гаршина («Сигнал», реж. А. Аркатов, 1918 г.); Л. Андреева («Савва», реж. Ч. Сабинский, 1919 г.), некоторые другие произведения русских писателей.

Правда, на фоне фильмов Протазанова или Чардынина, продолжающих идти на экранах кинотеатров и достойно представляющих уровень экранизаций литературной классики предшествующего периода, даже и «Поликушка» А. Санина не привлекает ни режиссёрскими открытиями, ни каким-то особенным изобразительным стилем. Хотя довольно и того, что в этот момент он оказался носителем тех отличительных признаков русского кинематографа, какими они сложились в недавнем прошлом: фильм как бы наследовал национальную духовную культуру, старался её продолжить и развить.

Истинным шедевром «Поликушку» делает игра великого театрального актёра И. Москвина. А также, наверное, оправдание зрительских ожиданий, в том числе и за рубежом (это первый советский фильм, купленный для проката зарубежными киноорганизациями), которые в массовом сознании всё ещё питались представлениями об особой роли российской духовности, не утраченной, как оказалось, с наступлением не лучших для её реализации времён⁹³.

Круг экранизаций в первые годы советской власти не замыкался только на отечественной литературе. В их скудном списке — Г.Х. Андерсен, Джек Лон-

⁹² См.: Распоряжение от 17 августа 1918 г.// Советское кино в датах и фактах. С. 8.

⁹³ См.: Отклики критики о зарубежном прокате «Поликушки»//Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918–1934). С. 134–137.

дон, Шолом Алейхем. К сценарию фильма «Железная пята» по Дж. Лондону причастен А.В. Луначарский, а к его постановке — В. Гардин и кинонатурщики Госкиношколы⁹⁴.

Какую же роль продолжает теперь играть столь традиционная для нашего экрана группа произведений, опирающихся на литературную классику?

Прежде всего стоит ещё раз обратить внимание на стремление немногих профессионалов во что бы то ни стало сохранить лицо: рождающийся советский кинематограф, благодаря этим картинам, как бы продолжает двигаться по накатанным рельсам дореволюционных направлений. И новая тематика, если судить по количеству фильмов, произведённых на первых порах Кинокомитетом, являет собой лишь робкое вкрапление в старый репертуар.

С этой точки зрения легко понять и конкурсы на сценарий по произведениям литературы. Их число продолжает увеличиваться от 1918-го к 1920-му году. Именно обращением, в основном, к русской тематике — пусть нечестным — подтверждается тот факт, что связь времён все-таки не порвалась.

На стыке традиций и нового кино рождается экранизация одного из первых произведений пролетарской литературы — фильм А. Разумного «Мать» (1919 г.) по роману М. Горького. По своему художественному уровню это совсем неприметная картина, типичная киноиллюстрация старого образца. Актёры, явно играющие мелодраму (за исключением театрального артиста И. Берсенева в главной роли), действуют перед камерой неумело и суетно. Фильм реализует текст романа по принципу лубка: картинка — текст... Таких решений, как видно из критических отзывов тех лет, было большинство. Речь Павла на суде целиком взята из романа, и талантливому исполнителю остаётся довольствоваться в этом сложном психологическом эпизоде лишь начальным да завершающим сцену общим планом...

Этот момент отражает весьма характерное явление: на раннем советском экране постепенно приживается разновидность соединения традиционного подхода к экранизации (событийная последовательность разрозненных сцен-иллюстраций) со стилистикой лент, снятых специально для выступления чтеца-декламатора. Или, в новых условиях, — лектора.

Откуда же теперь пришли в традиционную, отлаженную форму киноиллюстраций эти новшества?

Они постепенно накапливаются в берегах другого течения единого кинопроцесса тех лет — в многочисленных разновидностях агитфильма. «Агитки» — основной массив произведений для киноэкрана в первые годы советской власти. Их количество почти втрое превышает экранизации. Все

⁹⁴ См.: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1. Немые фильмы (1918–1935). М.: Искусство, 1961. С. 10.

их объединяет актуальная на данный момент современная или революционная тематика. Именно они вносят ряд заметных особенностей в построение фильма.

Типология сюжетных схем раннего агитфильма может быть сопоставлена с той, которая сложилась в производстве продукции массового спроса ещё до революции. Аналогично и понимание характера восприятия: фильм обращается к самой массовой, демократичной аудитории, к «низам», по прежним понятиям. Отчётливо очерчен круг наиболее актуальных, на сей раз идеологических, прописей. И вовсе не странно, а вполне закономерно, что нарождающийся советский кинематограф всё-таки воспользовался существующей ещё до его появления, проверенной моделью производства. Агитфильму важно было завладеть сознанием социально возбуждённой уличной толпы, слиться с ней, чтобы ввести широчайшие массы в круг проблем собственного государства. Отсюда и выбор самых коротких путей.

Последнее обстоятельство объясняет форму прямого обращения к своему зрителю. По названиям фильмов это лозунги: «Все под ружьё!», «За красное знамя», «Революционный держите шаг!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», другие. Активно эксплуатируются афоризмы и плакатные обращения: «Дети — цветы жизни», «Чем ты был?», «Чините паровозы!», «Сдавайте патроны!», «Мир — хижинам, война — дворцам» и т.п. Свойское «ты» не должно вводить в заблуждение: адрес таких лент предельно пространен, совсем не имеет в виду отдельного человека. И лишь изредка в названии появляется собственное имя, хотя по смыслу и оно оказывается нарицательным: «Володя и Володька», «Товарищ Абрам», «Сон Тараса», другие. Часто же проще — своего рода клички: «Беглец», «Смельчак», «Прозревший», «Паразит»... Всё это говорит о том, что специфика агитки как раз и заключалась в назначении фильма непосредственно массам. Такое обращение оказывалось вполне доступным.

Истинная суть агитфильма заключалась в митинговой интонации, в обобщённости и целевой заданности замысла, в простоте и доходчивости материала. Именно эти аспекты решения проблемы «фильм — зритель» использовало новое время как поле для разработки нужного социализированному экрану выразительного языка. В данный момент просто некого было, к тому же, смущать очевидной утратой его «двуадресности», биполярной природы его обращённости: к зрительному залу в целом и одновременно к отдельной личности. Этот феномен — отдельной личности был просто отвергнут пролетарским искусством.

Однако при постановке сюжетной картины всё-таки нельзя было обойтись только прямым воссозданием лозунга. Его толкование нуждалось в появле-

нии действующих персонажей, в обращении к чувствам зрителя. Как бы ни были социально доходчивы самые броские по форме словесные призывы, при создании фильма приходилось учитывать необходимость их реализации в конкретных событиях.

Так возникает типологически очерченная шкала сюжетных схем, варьирующихся до бесконечности. Большинство из них, как правило, сводилось к соотношению: белая армия — красная армия. О смертельном их противостоянии или о пути отцов в стан сыновей (от стариков-белых к молодым-красным) рассказывает большинство картин того времени. Самые расхожие оппозиции политизированного сюжета: отец — сын, богатый — бедный, образованный — неуч, верующий — атеист и т.п.

В центре драматургического конфликта агитфильма непримиримое противостояние героев. Для реализации политического лозунга привлекаются отлаженные ещё в дореволюционном прокате жанровые разновидности любовной мелодрамы, семейной бытовой драмы, комического фарса с их полярно разведёнными положительными и отрицательными персонажами (теперь — по социальным мотивам). Подобную структуру (новая тема — старый жанр) прежде всего и приходится видеть на поверхности новой волны «социализации» экрана.

Приспособление старых жанровых схем к новому сюжетному содержанию становится отличительной чертой этого периода.

Большинство агитфильмов не сохранилось. Но среди оставшихся есть и достойные. Такие, например, как экранизация басни Д. Бедного «О попе Панкрате, тётке Домне и явленной иконе в Коломне» реж. Н. Преображенского (он же — поп Панкрат) и А. Аркатова (1918 г.). К ним можно отнести и первую экранизацию романа Горького «Мать».

Однако большего внимания достойна структура некоторых фильмов, весьма примечательных по характеру материала. В части из них игровые эпизоды монтируются с документальными кадрами, что также, хотя и редко, практиковалось в дореволюционном кино.

Убеждая массового зрителя в правоте новой власти, в объективной закономерности социальных процессов, кинематограф активно и очень целенаправленно сближает фрагменты игрового сюжета и хроники. Игровые эпизоды при этом, соседствуя с документальным кадром, смотрятся как достоверные. Хроника предоставляет вымышленному сюжету необходимое зрительское доверие.

Важнейший итог таких манипуляций заключается в том, что логика и временная последовательность событий в этом случае намеренно «рассыпается», а фрагменты разъятого игрового материала погружаются в документаль-

ный ряд и вместе вновь проходят «сборку» в нужной автору (лектору, чтецу) очерёдности.

Таков, например, пятичастёвый фильм «Восстание», снятый А. Разумным к первой годовщине революции и вышедший на экраны 7 ноября 1918 г. (не сохранился) — историческая драма, где доминирующим началом становятся документальные кадры: они сообщают «хроникальность» разыгранному актёрами сюжету.

Конечно, на первом, трёхлетнем отрезке существования советского кино о заметном воздействии хроники на игровой сюжет речи не идёт. Скорее всего, авторы просто не видят принципиальной разницы в содержании киноизображения и используют подходящие по смыслу фрагменты готовых лент. Только чуть позже приход операторов-документалистов в игровое кино (особенно Э. Тиссэ) и поиски жизненной достоверности фактуры кадра новыми режиссёрами (Л. Кулешов), а затем «поэзии факта» (Д. Вертов, С. Эйзенштейн) пробудят активный творческий интерес к воздействию хроникального стиля на интерпретацию постановочного сюжета.

Тем более любопытно выглядит соединение документа и игровых сцен в агитфильме «Девяносто шесть» (4 части, 1919 г.). Автором его сценария (второе название «Их было пятеро») был В. Ахрамович-Ашмарин, реж В. Гардин, оп. А. Левицкий⁹⁵. В этом фильме документальные кадры, запечатлённые в них события воздействуют на судьбу вымышленного героя, превращая далекого от революционных бурь интеллигента в одного из сознательных защитников советской республики. Жанр психологической драмы здесь социально окрашивается с помощью хроники.

Лозунг агитки «Девяносто шесть», призывающей каждого пройти курс Всеобуча (девяностошестичасовой), не выглядит «лобовым» обращением: авторская мысль мотивирована логикой развития игрового сюжета. Герой фильма, художник, случайно попадает на Красную площадь в момент выступления Ленина. Съёмки Ленина, уже существующие как хроника и, видимо, хорошо знакомые зрителю (позже фрагмент был потерян), вмонтированы в игровой эпизод, где главным действующим лицом остаётся интеллигент, слушающий вождя. Документальные кадры определяют социальное, гражданское прозрение героя: он записывается на курсы Всеобщего военного обучения (Всеобуч) и встаёт на защиту революции... К сожалению, картина «Девяносто шесть» В. Гардина из-за отсутствия плёнки не была напечатана.

Ещё более традиционный тип построения — мелодрама — характерен для множества агитфильмов, иллюстрирующих решение повседневных актуаль-

⁹⁵ См.: «Девяносто шесть», 1919 г. // Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1 (1918–1935). С. 9.

ных политических задач. Таких картин очень много: от уже упоминавшихся «Все под ружьё!» или «Сдавайте патроны!» до примыкающих к ним развёрнутых иллюстраций типа «Дезертиры», «Уплотнение», «Хлеб», «Глаза открылись», «Вставай, проклятем заклеимённый!», другие.

Такие драмы, как «Уплотнение», «Хлеб», «Глаза открылись», опираются на бытовой материал. Здесь герои-антагонисты вступают в конфликт, правда, не по личным мотивам, а в силу своей социальной позиции. В финале следует классовое и личностное поражение тех, кто не идёт на сотрудничество с новой властью. Неминуема их жизненная обречённость. И, напротив, — новые горизонты открываются для перешедших на сторону Советов.

В отличие от жанровых канонов традиционной бытовой, на эксплуатации которых вырастает огромный массив фильмов, картина «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»⁹⁶ (1919 г., реж. Б. Сушкевич) — вариант продвижения к обновлённому типу исторической драмы. С поправкой, однако, на то, что здесь фрагменты отдельных событий — разных по времени, участникам, географии, — объединены в последовательный, развёрнутый цикл эпизодов, скреплённых смыслом вынесенного в название лозунга. В итоге возникает жанровое образование, призванное синтезировать в себе бытовую и историческую линии действия.

Тематический посыл ленты «Пролетарии всех стран...», обращённый к массам, оправдывает драматургическую конструкцию игровых эпизодов, событийно и по времени никак между собой не связанных. Общность им придаёт внесобытийный, тоже павильонный, портретный план актёра, загримированного под Карла Маркса, пишущего за столом свой всем известный призыв, вынесенный в название фильма.

Столь ранняя попытка своего рода тематического монтажа была, несомненно, актом вынужденной творческой смелости, жестом отчаяния: хроники на сей счёт, естественно, не существовало. Однако зарождение необычной для агитфильма драматургии всё-таки состоялось. Это стало одним из первых подступов нашего отечественного кино к исторической драме нового типа. К жанру некоего фильма-обозрения с «героем»-массой, организующего свободный (от психологических мотивировок) сюжет с точки зрения единого для всех эпизодов идеологического стержня. Лишь немногие из подобных картин (в том числе, правда, и «Пролетарии всех стран...») до сегодняшнего дня ещё сохранились.

Так сложилось, что агитфильм во многих отношениях продолжил развитие жанровых разновидностей дореволюционного кино и в то же время повлиял на принципы формирования советского игрового экрана.

⁹⁶ См.: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», 1919 г.//Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1. (1918–1935). С. 15.

Ещё одной, на этот раз абсолютно новой моделью драматургической конструкции представляется третье направление развития — совсем уж необычное, не имеющее традиции в прежнем кинематографе и не сохранившееся до наших дней на киноплёнке, — воссоздание на экране массовых театрализованных действ. Причём, не только их съёмки в момент представления на крупнейших площадях, но и последующих «экранизаций» грандиозных по размаху постановок. В них по существу рождается уникальный, характерный именно для русского киноискусства революционной поры эпический игровой жанр — исторической «хроники», прародительницы историко-революционного фильма.

Фильмы, экранизирующие или снимающие многотысячные массовые спектакли, оказываются реальным шагом к революционной эпопее — киножанру, досконально разработанному чуть позже новаторами 20-х годов.

Театрализованные действия были одной из своеобразных форм нового идеологизированного искусства, вовлекающего огромные массы в масштабный творческий акт личного участия (фееричность, «карнавальность» по М. Бахтину — характерные свойства таких спектаклей). Они несомненно возбуждали в каждом из участников или зрителей чувство непосредственной причастности. Грандиозному действию? Революционной его идее? Издревней соборности? Разудалым народным гульбищам?.. Скорее — принадлежности ко всему этому сразу, пробуждая энергию духовного и пластического освоения небывалого социального перелома.

Один такой фильм «Первое мая» (1919 г., реж. М. Вернер) запечатлел на киноплёнку праздничное массовое действо. Не хронику демонстрации и гуляний, а именно поставленного на эту тему спектакля, в котором на одной из площадей Киева действовали статисты, проинструктированные режиссёром-постановщиком и руководимые вожаками-исполнителями, управляющими движением толпы.

Другая лента — «Единая мировая республика труда» (1919 г.) представляет собой экранизацию: «живой» показ там же, в Киеве, состоялся чуть раньше. Если это его отличие от прямых съёмок массового спектакля «Первое мая» реально (оба не сохранились), то речь могла бы идти о повторении специально для кинокамеры уже осуществлённого показа. Демонстрация картины сопровождалась комментариями лектора (или актёра-чтеца). Методику таких постановок и съёмок можно представить, обратившись к опыту работы над некоторыми массовыми сценами более поздних произведений: «Луч смерти» Кулешова (1925 г.) или «Октябрь» Эйзенштейна (1928 г.). Творческая ориентация «Октября» на хроникальную достоверность и масштабность основных сцен (встреча Ленина у Финляндского вокзала, эпи-

зоды штурма Зимнего) во многом реконструируют стилистику подобных ранних массовых действ.

В 1920 году была выпущена в прокат экранизация площадного представления «Взятие Зимнего дворца»⁹⁷ с участием артистов Пролеткульта (организации, в которой начинал С. Эйзенштейн — Л.З.) и массовки из нескольких тысяч человек. Описание её построения близко подводит нас к догадкам о связи между первыми масштабными спектаклями на тему Октябрьского переворота и более поздней историко-революционной эпопеей Эйзенштейна.

На двух импровизированных площадках — белой и красной — прямо в центре Дворцовой площади Петрограда были одновременно представлены бездействие Временного правительства, буржуазии (на белой — в сатирическом и пародийном ключе) и деятельная подготовка большевиков к Октябрьскому перевороту (на красной площадке). С окончанием представления на подмостках события переносились на площадь. Она заполнялась революционным народом (массовка состояла из нескольких тысяч), который воспроизводил штурм Зимнего дворца...

Экранизация массового действия «Взятие Зимнего дворца» не осталась в Петрограде незамеченной, так же как в 1919 году в Москве «Железная пята» Госкиношколы (с участием Луначарского и кинонатурщиков). Этот эксперимент разрабатывал возможности соединения сценического действия и кинофрагментов, разыгранных теми же актёрами.

Освоение экраном жанровой уникальности площадного действия можно наблюдать и на других примерах. Подобное явление представляет собой «Гимн освобожденному труду» («Мистерия освобождённого труда», 1920 г.) — экранизация массовой пантомимы у здания Петроградской фондовой биржи. Массовка собрала более четырёх тысяч человек. В этом случае речь идёт именно об экранизации — повторении многотысячного представления для киносъёмки.

Такого типа фильмы-спектакли были, как видим, нередким явлением. И художественная практика, с ними связанная, не могла остаться неостребованной. Само время подталкивало к освоению новых форм массового искусства. Кинематографисты принимали в этом самое деятельное участие: Г. Козинцев, например, А. Пиотровский, другие⁹⁸.

Кроме того, фильм «Единая мировая республика труда» примечателен ещё одной особенностью, которая, несмотря на то, что он утрачен, позволяет гово-

⁹⁷ (Фильмографию и аннотацию см.: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1. (1918–1935). С. 20.

⁹⁸ Об их участии в разработке массовых празднеств см.: напр.: Зоркая Н.М. Козинцев Григорий Михайлович. КИНОэнциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 205.; Пиотровский Адриан. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 423, а также вступительную статью Цымбал С. к указ. изданию. С. 34 и др.

речь о характерном своеобразии драматургической конструкции. Дело в том, что он снимался в расчёте на участие актёра-чтеца или лектора. И опять — не один только этот фильм-действие создавался с учётом последующего живого комментария. Картина того же, скудного на кинопродукцию 1919 года «Петроград на страже революции» («Что принесут нам белые») также полагала демонстрацию в форме доклада: отдельные тезисы докладчика должны были иллюстрироваться кадрами из жизни рабочих и буржуазии.

Какие же предварительные наблюдения можно суммировать, представив себе обновляющийся экран первых лет советской власти?

Прежде всего, это принцип слияния визуального и вербального ряда, игрового кадра и хроники, многотысячных массовок и жанровых сцен... и т.п. Он последовательно, настойчиво расшатывает привычные, давно сложившиеся экранные стереотипы. Новый кинематограф предлагает совершенно иную структуру: в исконно кинематографические способы рассказа мощнейшим потоком вливается словесное, площадное участие масс, что придаёт экрану интонацию митинга, своего рода гула уличной толпы... В её границах рождается один из видов тематической композиции, неизбежно разрушающий последовательность традиционного сюжета.

За счёт введения лекторского текста видоизменяется конструкция событийного материала: максимально ослабляются причинно-следственные связи, поневоле как бы приглушается воздействие переживаний за судьбы отдельных героев. Непременное присутствие комментатора у экрана, словесное разъяснение сути происходящего для неграмотной зрительской аудитории вот-вот обернётся изменением всей композиционной системы. Она целиком подчинится задачам новой повествовательной формы — «от автора». Ждать этих перемен оставалось совсем недолго: агитационно-активная конструкция событийного материала игрового фильма исподволь делала своё дело...

Подобный процесс — подчинение реализации замысла ленты её последующему показу с политическим комментарием — предопределил разрушение «монодраматургического» принципа традиционного сюжета. Ему на смену приходит способ тематической подборки эпизодов, обусловленный, чаще всего, лозунгами дня. Это мог быть и агитационный призыв, и социально-установочная оценка противоречий жизни. Однако сами они ещё не решали проблемы привлечения зрительского интереса. Лозунг, призыв — категории статичные. Именно поэтому в постановочном плане эпизоды, их реализующие (точнее: иллюстрирующие), поневоле замкнуты, носят характер разрозненных событийных фрагментов, действию в них не дано развиваться по своей собственной внутренней логике.

В этом противоречии обозначилась задача — открыть наиболее адекватную форму для новой структуры, в эпицентр которой чуть позже будет уже сознательно поставлена живая, развивающаяся мысль автора.

Большинство фильмов, снятых за первые три года, 1918–1920-й, не сохранилось. Это, конечно, делает уязвимым анализ монтажно-изобразительных особенностей раннего советского экрана. Однако то немногое, что можно ещё и сегодня увидеть из продукции этого периода, являет собой однозначную, ровную картину.

Видимо, ещё не умея творчески освоить процесс производства, съёмки и монтажа, не владея при этом достаточным количеством плёнки, аппаратуры, технической базой, начинающие режиссёры первых лет советской власти практически не вмешиваются в собственно «картинку» снимаемого сюжета, избегают каких-либо манипуляций с ней. Не делают многого из того, что сказало бы о реализации творческих поисков внутри изображения, в павильоне, на съёмочной площадке. Зато все свои интересы они переносят в сферу комментария, политической интерпретации кое-как отснятого материала. Обновляющийся язык фильма начинает формироваться как социально ангажированное послание зрителю.

Именно в этот короткий переходный период, когда большинство лент снимается по заказу советских киноорганизаций частными студиями по утверждённым, нередко прошедшим конкурсный отбор сценариям, складываются и осваиваются новые принципы экранной драматургии, появляются ростки тех приёмов, которые затем прокладывают путь к открытиям принципиального порядка.

Ещё ряд эпизодов из киножизни того времени заслуживает особенного внимания. В частности, постановка «Железной пяты» в 1919 году Госкиношколой и ВФКО. Тогда же, 7 ноября, её увидели зрители. Режиссёр Гардин работал над постановкой вместе с несколькими другими мастерами — преподавателями школы кинематографии. Примечательной особенностью этой версии романа Джека Лондона было то, что кинофрагменты «Железной пяты» чередовались со сценическими эпизодами, разыгрываемыми теми же актёрами.

Типологически открытая для множества вариантов, такая структура означает свободную повествовательную конструкцию. Чередование разнохарактерного материала в ней отвечает ходу авторской мысли. Важно иметь в виду, что новая система построения включила в себя зрительское восприятие как непрерывную составную часть формирования образа. Его синтез совершался именно в момент осознания зрителем «текста», составляющего внутреннюю суть зрелища. Язык постановки начинает обслуживать авторскую речь, а произведение

приобретает в зрителе активного соучастника, собеседника. Экран приступает к освоению диалога между произведением и зрительской аудиторией.

Так, благодаря смелости экранных новаций, поиски приёмов активизации выразительных форм, попытки обновления киноязыка в этот период приобретают принципиальный характер. Повышенный интерес к возможностям формы, а также последовательность изучения специфики кино вскоре полностью изменят представление о роли монтажа. Превратят склейку, сопоставление, столкновение видимых фрагментов зрелища в аналог синтаксической фигуры, играющей важнейшую роль в построении кинематографической речи. Итогом этих и других новаций на экране будет превращение фильма в акт общения экрана и зрительской аудитории.

Все эти процессы едва просматриваются в начальном периоде становления советской кинематографии. На первый план непременно — и объективно — выступают огрехи, примитив, непрофессионализм, амбициозность. Отрицать негативные свойства этого момента бессмысленно и неверно. Только хотелось бы большей прозорливости, настойчивости, даже въедливости, может быть, при рассмотрении того совсем немногого, что так тщательно обёрнуто в примитивную упаковку агит-однодневок, а то и вовсе потерялось спустя несколько десятков лет. Из этого немногого, на самом деле, и вырастает искусство, каким оно станет спустя годы, благодаря уникальности русского монтажного кинематографа.

Модель будущего фильма

Первым изданием советского времени, представляющим собой едва ли не самый ранний опыт прогнозирования обновляющегося искусства, оказался сборник статей «Кинематограф»⁹⁹ под редакцией Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению — коллективное размышление о возможных направлениях его развития.

Сборник открывает, после короткого вступления «От редакции», статья А.В. Луначарского «Задачи государственного кинодела в РСФСР». Автор по-своему пытается примирить директивную, установочную тональность вступления («Кинематограф, этот могучий агитатор, безмолвный пропагандист, книга для неграмотных»¹⁰⁰) и общепринятое, зрительское отношение к любимому зрелищу.

Так, с одной стороны, бесспорно, что «социалистическое государство должно придать социалистический дух и кинозрелищам»¹⁰¹, а стало быть,

⁹⁹ Кинематограф. Сборник статей. Под редакцией Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению. М.: Государственное издательство, 1919.

¹⁰⁰ Там же. С. 3.

¹⁰¹ Там же. С. 5.

«главная задача кинематографа ... и в его художественной отрасли заключается в пропаганде»¹⁰². Однако реализацию задач безмолвным пропагандистом Луначарский представляет в привычных формах, сложившихся в прежние времена: «кинематограф способен затрагивать чувства и является, таким образом, аппаратом агитации»¹⁰³. Заметим: не превращение кинематографа в «могучего агитатора», а использование его как «аппарата агитации».

Достаточно определённо автор высказывается и по поводу реализации пропагандистских задач: на первый план здесь «должна быть поставлена культурно-историческая картина»¹⁰⁴. Конечно, при этом «следует ... остановиться лишь на тех моментах (истории — Л.З.), которые могут иметь агитационно-пропагандистское значение»¹⁰⁵. Тематический спектр их очень широк: государство, церковь, история политических конфликтов... А уж руководящие инстанции из двух картин примерно одного уровня вправе выбрать «ту, которая живее может говорить уму и сердцу с точки зрения революционной пропаганды»¹⁰⁶. Уму и сердцу...

Если открывающая сборник статья А. Луначарского заметно сглаживает прямолинейность установок для нового кино, то завершающие издание размышления В. Керженцева в статье «Социальная борьба и экран» акцентируют основную политическую направленность сборника. А она в том, чтобы, не навредив, приспособить опыт существующего кино к насущным задачам дня.

Довольно характерная в части риторики (использование кинематографа «в целях коммунистического воспитания широких масс», «пропаганда социализма при помощи кинематографа»¹⁰⁷), статья привлекает едва ли не впервые высказанными наблюдениями о необходимости субъективного толкования автором хроникального материала документального сюжета: «кинохроника не должна быть бездушной и безличной летописью событий, а, напротив, в каждой своей картине, в каждой надписи должна выявлять определённое, субъективное отношение к изображаемым фактам»¹⁰⁸. Во-первых, можно активно использовать надписи. Кроме того, шире практиковать сопоставления отдельных хроникальных сюжетов. И в-третьих, — важно постоянно переорганизовывать текущую хронику: составлять обзоры, выстраивать историко-аналитические конструкции (например, противопоставляя материалы по принципу «до» и «после», «раньше» и «теперь»). То есть, работая с «бездуш-

¹⁰² Кинематограф. Сборник статей. Под редакцией Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению.

¹⁰³ Там же. С. 6.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же. С. 7.

¹⁰⁷ Там же. С. 89.

¹⁰⁸ Там же. С. 90.

ной летописью событий»¹⁰⁹, необходимо их анализировать, комментировать, оценивать — в духе социалистических идей.

Время выхода сборника «Кинематограф», 1919 год, придаёт подобным рекомендациям очень важный смысл. Они как бы предваряют экранные открытия, сделанные затем практиками кино в сфере субъективного, оценивающего вторжения автора в материал «бездушной хроники».

Однако содержание этой книжки примечательно не только общими установками на социализацию кинематографа. Её тематику легко поделить на несколько своего рода блоков.

К одному из них относятся, например, статьи А. Сидорова («Кинематограф и изобразительные искусства»), Ф. Комиссаржевского («Экран и актёр»), отчасти — С. Шервинского («Сущность кинематографического искусства»), определяющая повествовательную природу кино как производное от театра и экранизации литературы, исследование В. Сахновского («Фантастическое в репертуаре кино-театров»), отмечающее, в частности, такую способность экрана, как «вынесение внутреннего богатства душевной жизни в предметный мир»¹¹⁰. Подобные статьи лежат в русле понимания природы кино, какой она виделась авторам предреволюционных изданий.

К этой группе работ примыкает другая, рассматривающая фильм как средство просвещения. Н. Тихонов («Кинематограф в науке и технике») приводит очень обстоятельный обзор различных видов просветительской деятельности на дореволюционном экране. А. Чеботаревский («Кинематограф как метод»), рассматривает «говорящее движение»¹¹¹ как своего рода способ научного исследования. «Существуют учёные, — пишет он, в частности, — которые утверждают, что сам механизм нашего познания устроен по образцу кинематографа и что, только благодаря этому, наше познание способно приравниваться к ритму жизни»¹¹².

Чеботаревский не раз обращается к примечательной статье Я. Линцбаха «Кинематограф в роли языка», опубликованной в 1918 году в журнале «Мир экрана»¹¹³. И в соотношении этих исследований становится очевидным стремление раннего советского кино — по крайней мере, какой-то части его представителей — сохранить родовые связи с языковой культурой экрана.

Ещё два исследования, вошедшие в сборник, стоят как будто особняком,

¹⁰⁹ Кинематограф Сборник статей. Под редакцией Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению. С. 90.

¹¹⁰ Там же. С. 43.

¹¹¹ Там же. С. 60.

¹¹² Там же.

¹¹³ Мир экрана. 1918. № 2.

но в то же время составляют едва ли не самую примечательную группу — это статьи проблемного характера.

Одна — Ф. Шипулинский «*Душа кино. (Психология кинематографа)*». Поставленная второй по порядку, сразу после текста Луначарского, она невольно как бы снижает политический градус начальных страниц издания. А другая, пожалуй, самая примечательная, будучи восьмой из одиннадцати, занимает место «золотого сечения» книжки. Это статья А. Топоркова «*Кинематограф и миф*».

Шипулинский, объясняя принцип построения кинообраза, рассуждает о законах восприятия. «... Когда два внешних раздражения, — пишет он, — следуют слишком быстро одно за другим, впечатление от первого не успевает исчезнуть, когда получается впечатление от второго, и оба сливаются в одно, а следовательно, сливаются и ощущения, внутренние образы, возникающие в сознании от этих впечатлений»¹¹⁴. То есть, зритель является соучастником рождения экранного образа, вступает в своего рода диалог с автором. Так экранная речь открывает свою диалогическую природу. «... Зрительные образы, сливающиеся в кинематографическую картину, — завершает первый раздел статьи Шипулинский, — не сохраняются неизменными для того, чтобы накладываться затем один на другой, ... а перерождаются один под влиянием другого, и кинематограф своей быстротой только облегчает это перерождение, не давая времени каждому образу более или менее прочно запечатлеться в нашем сознании»¹¹⁵.

Если практик кино Шипулинский (ему принадлежит, в частности, ряд сценариев агитфильмов) озабочен психологией индивидуального восприятия монтажного образа, то автор другой статьи Топорков («*Кинематограф и миф*») рассматривает кино как явление массового, народного театра, определяя параметры основных его компонентов — тип героя, композицию, участие толпы, предлагает своего рода модель будущего кинематографа.

Автор прежде всего привлекает внимание к природе мифотворчества: что представляет собой герой, как рождается его образ, как трансформируется окружающий его мир, Эти законы, по мнению Топоркова, вполне приложимы к кинематографу — к рождению на экране нового мифа, творимого толпой из реалий современности.

Второй раздел статьи развивает эти общие положения, речь идёт о проблеме киногероя. Это, прежде всего, — продукт и потребность улицы, ежедневно заполняющей кинотеатры. «Из трагической и героической воли улицы лепятся драмы в кино-театре»¹¹⁶. Вкусы толпы, считает автор, в сущности,

¹¹⁴ Кинематограф. Сборник статей. Под редакцией Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению. С. 9.

¹¹⁵ Там же. С. 13.

¹¹⁶ Там же. С. 48.

не изменились, — «существенен миф, который вдруг возникает среди этой разношерстной толпы, столь чуждой всяким теориям мифотворчества, важен свет, ... который возникает ... в самих душах»¹¹⁷. В заключительной части Топорков проецирует выразительные особенности экрана на природные свойства мифотворчества.

Какими же видятся автору отличительные черты, востребованные новым этапом существования кино?

Во-первых, «в мифах налицо сверхличное, духовная мощь, и их действие подобно тому, какое производит, например, энтузиастический порыв толпы на человека, в эту толпу погружённого: он увлечён против воли несвойственными, чуждыми ему дотоле чувствами»¹¹⁸.

Вот так. Видимо, в этой актуальной задаче (увлечь зрителя против его воли чуждыми дотоле чувствами) и кроется прагматическая целесообразность статьи Топоркова. Напомним попутно, что Шипулинский, рассуждая о законах восприятия, опирается на психологию личности («Душа кино»). В то время как Топорков апеллирует к коллективной, массовой психологии толпы («Кинематограф и миф»).

«Во-вторых, — продолжает Топорков, — мифы — вовсе не продукты чистой игры воображения; они имеют существеннейшее отношение к другим, вне эстетики, собственно, лежащим ценностям...»¹¹⁹. Для автора особенно важно едва ли не самое главное: «В равной мере мифические образы являются идеальными образцами для поведения и жизни людей... Можно сказать, что мифологическое искусство тенденциозно и всегда морально»¹²⁰.

Примерно так складывается (и оправдывается законами народного искусства) эстетическая база нового кинематографа. «Духовная мощь»¹²¹ фильма-мифа вовлекает порывом толпы отдельного человека («против воли»¹²²), поскольку всегда остаётся «глубокой правдой»¹²³. Такой фильм обязательно тенденциозен и, что особенно важно, — всегда морален. «Несомненно прежде всего то, что в создании ленты действуют вовсе не только артисты, поэты и художники, но и толпа, наполняющая залы кинематографов.

Ведь кинематограф в высшей степени условен... картина даёт лишь канву, сама поэма рождается в душах зрителей, которые без конца украшают её сво-

¹¹⁷ Кинематограф. Сборник статей. Под редакцией Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению.

¹¹⁸ Там же. С. 49.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же. С. 50.

¹²¹ Там же.

¹²² Там же.

¹²³ Там же.

ими чувствами, воспоминаниями и расцветшими мечтами»¹²⁴. Подобными — развёрнутыми — рассуждениями заканчивается исследование Топоркова.

Итак, перед нами одно из самых первых теоретических обоснований законов нового типа экранного зрелища. Романтизирующего реальность. Мифологизирующего быт. Делającego человека героем восторженной толпы, творящей своё собственное искусство.

При этом зритель, именем которого как бы творится небывалый экранный миф, идеализирующий современность и подчёркивающий её героическое, романтическое начало, без особого энтузиазма отнёсся к идее своего участия в подобном процессе. Зрительные залы, в которых демонстрировались первые советские фильмы, чаще всего пустовали. У дверей же кинотеатров, где демонстрировались прежние мелодрамы («Позабудь про камин», другие), неизменно выстраивались очереди...

На путях компромисса

Вторая половина этого периода, не столь уж богатого экранными достижениями, может быть обозначена 1921–1923 годами: условно — от агитфильма «Серп и молот» (1921 г.) Госкиношколы до «Красных дьяволят» (1923 г.) И. Перестиани. Фильм «Красные дьяволята» стал не просто одним из самых популярных в то время и открыл важнейшую страницу в историко-революционной теме на экране. Он оказался реальным прорывом к новому кинематографу: публика, так необходимая для диалогической структуры восприятия зрелища, охотно пошла, наконец, в кинотеатр...

Дело в том, что, начавший с первых шагов активное идеологическое наступление экран наткнулся на глухое неприятие своих новаций большинством киноаудитории. Это обстоятельство оказалось серьёзной проблемой. 23 августа 1922 года в Обществе кинодеятелей состоялся даже диспут по докладу В. Туркина «Кризис в кинематографии и её возрождение»¹²⁵.

Одна часть режиссуры пыталась не замечать этой проблемы, не придавать ей значения. Столь радикальные приверженцы новаторских экспериментов (к ним в первую очередь надо отнести Вертова и его единомышленников) идеальным сочли неграмотного, деревенского зрителя, крестьянина, не искущённого изысками сюжетно-повествовательного кино. К нему и обратились вертовские документальные «расшифровки» окружающего мира.

Однако на смену суровым условиям гражданской войны и военного коммунизма, держащими киноаудиторию «в едином строю», пришла к тому вре-

¹²⁴ Кинематограф. Сборник статей. Под редакцией Фото-Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению. С. 51.

¹²⁵ Советское кино в датах и фактах. С. 23.

мени новая экономическая политика. НЭП быстро расставил всё по своим прежним местам, и реанимация старой кинематографии оказалась реальным шансом для выживания молодого искусства вообще. С возвратом стереотипных привычных схем в кинозалы начал возвращаться и зритель. Тематика, нужная советской идеологии, пропаганда новых условий жизни и лозунги дня оказались теперь вынужденными приспособляться к структурам излюбленных публикой жанров. Мелодрамы, авантюрные, комические снова заполнили экран — с другими героями, социально узнаваемой средой. Новые персонажи вступают в конфликты, хорошо знакомые любителям старого, «доброе» кино...

НЭПовская весна коснулась даже одного из ведущих участников строительства игровой кинематографии — Госкиношколы: она практически впервые получила плёнку для производства фильма. Социально-бытовую драму «Серп и молот» (1921 г.), снятую благодаря столь дорогому подарку от властей, создавали совместно — все студийцы и преподаватели.

На правдиво и широко представленном социальном фоне, документально воссоздающем жизнь деревни и города (оператор Э. Тиссэ), разворачивается крепко построенный бытовой сюжет, откровенно использующий мелодраматические мотивы. Документ и вымысел существуют в нём слитно. И в этом можно видеть базовый принцип формирования экранного образа первой советской художественно-игровой картины на современную тему (одновременно её считают последним из агитфильмов — агитирующим за «смычку» города и деревни).

Снятая чуть раньше мастерской Л. Кулешова лента «На красном фронте» (1920 г.) также использовала уже распространённую к тому времени практику объединения в одном сюжете документального и игрового материала: утверждение социального мифа очень во многом полагалось на хроникальность образа. На реалистически узнаваемом фоне надёжней и убедительней укоренялись идеологические схемы, составляющие почву драматургического конфликта.

В сюжете «Серпа и молота» отчасти проявилась нарастающая, особенно с приходом НЭПа, тенденция отхода «социализированного» экрана к популярным жанровым формам. Крепко скроенный сюжет бытовой драмы, аранжированный, к тому же, отчётливыми мелодраматическими интонациями, держит на себе событийную канву и конфликтную сферу.

Фильм снимается в условиях реальной деревни (в съёмках приняли участие жители подмосковного Зарайского района) и города. При этом актёры не раз действуют в гуще случайных людей, растворяясь в толпе то на городском рынке, то разыскивая в окраинных трущобах своих земляков, работающих

на заводе. Операторское мастерство документалиста Тиссэ вносит в бытовой сюжет признаки кинонаблюдения, репортажа.

Подобные съёмки, так же как разыгранные в боевых условиях сцены фильма «На красном фронте» (оператор П. Ермолов), оказываются новым словом в разрешении проблемы сочетания, взаимоотношения документа и игровых эпизодов: здесь используются достоверные обстоятельства гражданской войны. Подробности жизни, в которых действуют персонажи «Серпа и молота», оказываются как бы порождением самых что ни на есть достоверных обстоятельств: разрушенного завода, бешеной спекуляции на рынках и т.п. То есть, объём причинно-следственных мотивов переносится из чисто психологической, эмоциональной сферы (любовные истории, интриги, житейские неурядицы) на уровень социальных реалий, в которых существуют герои.

Конечно, между ними сохраняются и семейные связи, и любовные притяжения. Жертвенность одних, корысть других, простодушная наивность и страх за близких — всё это присутствует в той части действия, где на авансцену выступают мелодраматические жанровые стереотипы. Однако сам характер сцепления причин и следствий принципиально изменяется: не, скажем, «наглая лож злодея — страдающая наивная душа» (кулацкий сын заманивает Агашу в свой амбар якобы за хлебом), а «разруха в стране — голодающая семья», «дороговизна на рынке — смерть ребёночка»... То есть, социальные условия становятся мотивами психологических состояний, поступков.

Именно благодаря подобного рода обновлению художественного опыта, впервые по крохам использованного и в других фильмах, 1921–1923 годы оказываются для экрана началом становления синтезированной повествовательной формы, вмещающей в себя и отчётливо высказанную авторскую позицию, и органично развивающийся событийный ряд.

На уровне тематики можно наблюдать, с одной стороны, концентрирование вокруг нескольких острых проблем современности, и, с другой — у части кинематографистов стремление внутренне дистанцироваться от них.

Для фильмов первого типа это ситуация трагического голодного 1921 года. Здесь выделялись «Голод» («Царь-голод») — в постановке А. Иванова-Гая, и документальный «Голод... голод... голод», снятый в пропагандистских целях. В следующем, 1922 году, впечатляющие документальные кадры начинают обрастать инсценированными эпизодами («Голод и борьба с ним»). Выходит на экраны «Скорбь бесконечная» — драма в шести частях, где документальные кадры служат углублению и оправданию целого ряда игровых сюжетных ситуаций. Этой трагедии страны уступает первенство даже тематика Октябрьской революции или первомайских празднеств. Фильмы о них занимают уже гораздо более скромное место («В вихре революции», «История первого

мая», «Призрак бродит по Европе») и явно окрашиваются в мелодраматические тона бытового повествовательного сюжета.

В другой группе возвращает себе утраченные позиции популярная у массового зрителя прошлых лет мелодрама. Только теперь не салонная, а на основе бытовой, народной драмы. Кроме «Скорби бесконечной» или «Доля ты русская, долюшка женская», это «Нет счастья на земле», на новом материале практически повторившая один из бауэровских сюжетов («Дети века», 1916 г.). Мелодрама активно осваивает конфликтное поле социального неравенства («Изгнанник», «Сурамская крепость», другие). Заметна востребованность и приключенческого жанра.

Ещё продолжает жить экранизация массовых действий, протягивая нити к следующему периоду — активной разработки историко-революционной темы. Пунктирно проходит экранизация литературной классики, её адаптация к политическому моменту также порождает свои приёмы работы с текстом произведения (например, фильм «Шведская спичка» по Чехову выпущен под названием «Дворянское болото»).

Обращение к собственной истории реанимировало «костюмные» постановки. Теперь они оказались пропитанными идеей социального неравенства и классовых противоречий (та же «Сурамская крепость»). Подобные картины подготовили обновление ещё одной разновидности драмы — исторического фильма.

Трансформации претерпела и кинокомедия. Здесь значительная роль принадлежит ленте «Чудотворец» А. Пантелеева (1922 г.) — картине на антирелигиозную тему¹²⁶.

Актёрские работы этого фильма, выбор природы и немногие интерьеры, построение каждого отдельного кадра, их пластическая и динамическая характеристика не так привлекают внимание, как способы воплощения тематики и жанровая обработка материала. В действие вовлекаются высший свет, царский дом и даже Священный Синод. Представители всех этих столпов прежней государственной власти ищут «достойный» выход из комедийной, анекдотической ситуации, в которой оказались из-за находчивого Мизгиря, укравшего драгоценный камень из оклада чудотворной иконы.

Крестьянский парень извлекает драгоценный камень из святыни, которую поставлен охранять, и не перестаёт повторять повсюду, что это сама Богородица оказала ему столь щедрую милость...

Озорной, по-скоморошечьи «смеховой» зачин фильма объясняет поступок солдата житейскими трудностями и неунывающим характером. Никто даже на миг не может предположить, что герой говорит правду. Однако и поста-

¹²⁶ См.: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог, Т. 1 (1918–1935). С. 37.

вить под сомнение веру в Чудо представители власти ни за что не хотят. В итоге хитроумными шутами выглядят обманутые парнем государь и Синод, вынужденные скрыть собственное неверие — по крайней мере, рассказам Мизгиря... Фильм приобретает признаки социальной сатиры.

Экран 1923 года отличается не только оживлением традиционных жанровых форм, но и их приспособлением к агитационным, воспитательным задачам нового кинематографа.

На фоне приключенческого жанра и комедии активнее всего осваивается мелодрама. Её признаки всё чаще проглядывают из любого, даже самого «политизированного» сюжета. Таковы историческая драма «Дворец и крепость», экранизация «У позорного столба», фильм «За власть Советов», где фоном для любовной драмы оказывается наступление Юденича, «Семья Грибушиных», предвещающая протазановский «Его призыв», и скандальная лента «Комбриг Иванов» (реж. А. Разумный, 1923 г.) — наиболее характерная для группы картин, в которых любовная история соединяется с социально значимыми обстоятельствами современной советской действительности¹²⁷.

В мелодраме «Комбриг Иванов» (командир Красной Армии влюбляется в поповскую дочь) в центре конфликта социальное противостояние, то есть, между людьми внеличностное различие. Именно оно делает невозможным семейный союз влюбленных. Мужественный поступок красного командира, преодолевшего социально-сословные условности и женившегося-таки на своей поповне, вызвал, что существенно, резкую критику фильма. Именно благодаря реакции прессы и верхов он привлёк к себе внимание, поскольку ни его художественный уровень, ни прокатные перспективы не давали повода для столь бурного обсуждения.

То, что «Комбриг Иванов» поставил в центр конфликта социальное противостояние, не было новшеством для рождающейся советской кинодраматургии. Новым оказалось «снятие» оппозиции основных персонажей (верующий — атеист, красный командир — поповская дочь...), характерной для агитфильма недавнего времени. Неудивительно, что разрешение ситуации в духе традиционных для человека духовно-нравственных принципов, а не с позиций новой социальной «логики», не было адекватно воспринято руководством и критикой. Драма героев, находящихся по разные стороны классового противостояния, не должна была, оказывается, иметь счастливого конца...

К разновидностям зарождающейся на этом этапе исторической драмы нового типа можно отнести фильм «Дворец и крепость» А. Ивановского, также щедро пропитанный мелодраматической тональностью.

¹²⁷ См.: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1 (1918–1935). С. 41–42.

Экранизация романа О. Форш «Одетые камнем», включающего внушительный пласт исторических событий государственного масштаба, в основании сюжета всё-таки содержит любовную драму. Именно она привела героя к революционной подпольной борьбе.

Понимая, что повествованию на масштабную тему необходим момент зрительской занимательности, авторы пытаются соединить мелодраму и событийную хронику. Исторически значимые события (покушение на Александра II и его убийство, репрессии против народовольческих кружков, преследования Желябова, Софьи Перовской...) становятся фоном любовных переживаний героя. Объяснение причин подобных художественных исканий очевидно: перед молодым советским кинематографом возникла проблема привлечения зрителей в кинотеатры.

Подобными обстоятельствами обусловлен и расцвет популярного во все времена жанра — приключенческого. В 1923 году на экран вышло сразу несколько таких фильмов.

Один из первых — «Борьба за «Ультиматум»» режиссёра Д. Бессальго («Комсомолец Федя»). Комсомольцы завода «Ультиматум» (название явно актуальное для новой советской реальности) разоблачают шайку диверсантов-белогвардейцев и предотвращают аварию... Подобного типа сюжетным схемам суждено ещё долго бродить по разным фильмам, особенно — 30-х годов. Перестиани в фильме «Человек человеку волк» рассказывает о безуспешной попытке врагов СССР создать в России шпионскую сеть. А вскоре, в том же 1923 году он прославил себя приключенческой лентой «Красные дьяволята» с цирковыми актёрами в главных ролях¹²⁸.

Герои Перестиани на этот раз участвуют в захватывающем действии из времён гражданской войны, ведут борьбу с махновскими бандами. В «Красных дьяволятах» окончательно оформилось лицо новой для советской кинематографии разновидности приключенческого жанра. Режиссёр, экранизируя повесть Бляхина, сосредоточен на последовательном развитии стремительно меняющихся событий. В их основе — похождения молодых героев, борющихся с бандитами и вознамерившихся доставить лично Будённому самого батьку Махно.

Выстраивая героико-романтический сюжет с мифологически-сказочным, к тому же, финалом (герои приносят-таки Будённому прямо на парад мешок с пленным Махно), режиссёр почувствовал необходимость привлечь особый тип исполнителя. Не актёра переживания, не натурщика, который технически готов был, в принципе, справиться с подобными заданиями. А человека, об-

¹²⁸ См.: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1. (1918–1935). С. 42–43.

ладающего органичной пластикой, ловкостью, смелостью. Перестиани обращается к цирковой школе.

В этот период участники многих дискуссий пытались определить, каким должен быть актёр нового типа. Реальный опыт ещё только складывался, мастерская кинонатурщиков из ГКШ или участники бесчисленных массовок театрализованных площадных действий (на этой базе, видимо, чуть позже вырастает теория типажа), — таков был не самый богатый выбор для реализации сложного, насыщенного головоломными трюками действия «Красных дьяволят».

Требовался именно профессионал, поскольку большая часть фильма содержала не только трюки, но и мелодраматические эпизоды, рассказывающие о предыстории подвигов брата, сестры и их чернокожего товарища. На Перестиани, как на многих других, сильное впечатление производила ловкость и спортивная тренированность зарубежных актёров — особенно американская школа. Дуглас Фербенкс был кумиром зрительской аудитории. Подобного исполнителя ждали и на наших экранах. Фильм с цирковыми актёрами в главных ролях эти ожидания во многом оправдал. С этим же составом Перестиани выпустил затем ещё четыре картины — в продолжение рассказа о приключениях красных дьяволят: «Савур-могила» (1926 г.), «Преступление княжны Ширванской» (1926 г.), «Наказание княжны Ширванской» (1926 г.) и «Иллан-Дилли» (1926 г.).

Успех «Красных дьяволят» был предопределён не только острым сюжетом, стремительными погонями, хитроумными выдумками юных героев и счастливо-комической развязкой, раскрывающей мифологическую природу рассказанной экранной истории. Эта лента унаследовала лучшие свойства жанрового кино, показав его жизнеспособность во взаимодействии с новым, революционным содержанием. Перестиани без показного новаторства обратил взоры к построению кадра, где ожило и «заговорило» всё — от выразительных деталей до блестяще существующего перед съёмочной камерой актёра, органично владеющего языком динамической пластики...

Можно сделать вывод, что на экраны 1921–1923 годов в разных обличьях и под любыми предлогами, вопреки резкому неприятию происходящего молодыми экспериментаторами, настойчиво возвращаются наиболее популярные жанры массового зрелища — комедия, мелодрама, приключенческий фильм. Видимо, не только НЭП открыл им двери на обновляющийся советский экран, но и возникшая потребность во что бы то ни стало заполнить кинозалы, сделать так, чтобы зритель снова пошёл смотреть фильм. От часто бесплатных киносеансов первых лет нэповская Россия пытается обратиться к общепринятым во всём мире коммерческим формам показа картин советской

тематики. И важно было, чтобы массы при этом захотели вернуться в платный кинотеатр.

ОБНОВЛЕНИЕ КИНОЭКРАНА

На гребне мощной волны социализации киноэкран не только пытается приспособить прежние стереотипы к изменившемуся содержанию (что легко прочитывается во многих фильмах той поры), но как бы испытывает при этом некоторую неловкость от их несоответствия задачам, которые теперь призван решать. Однако основной проблемой оказалась другая: профессионально наладить кинопроцесс были готовы преимущественно лишь старые мастера. Поисковые же идеи молодых новаторов сплошь не подкреплялись готовностью производства осваивать результаты их экспериментов. Поэтому, как правило, даже самые прозорливые открытия дальше теоретических деклараций не шли.

На экране ещё царили штампы и клише, сложившиеся в прежний период, а в печатных изданиях и на диспутах уже утверждались радикальные новшества. Молодёжь, буквально охваченная азартом обновления искусства социалистических идей, вплотную занялась моделированием своих представлений о нём — на уровне прогнозирования возможностей экранного языка.

Лозунгово-речевой характер будущего кинематографа определяет направление всех теоретических разработок.

Новатор мыслит себя исполнителем социального заказа, и произведение искусства рассматривает как своё убеждающее высказывание. Внедряя социалистические идеи в сознание зрительских масс с помощью максимального вторжения «комментирующих» приёмов в повествовательную ткань фильма, он невольно разрушает её и становится в этом смысле творцом новой конструкции, иллюстрирующей ход его собственных рассуждений о смысле происходящего.

Однако шумные выступления в печати молодых представителей киноавангарда, даже если это самые известные впоследствии первооткрыватели и теоретики, ещё не носят системный характер. В дискуссиях, опровергающих и дополняющих часто параллельные откровения, постепенно проступают контуры будущего кинематографа, основанного на активной роли автора в толковании, в «расшифровке» (Вертов) меняющегося мира. Огневое время не находящих зрительского спроса открытий, принципиальных для построения будущего искусства, превратило полосы киногазет и журналов буквально в арену: там ломаются копья, а отчаянные борцы нападают друг на друга, пытаясь добыть так нужную всем победу...

В статьях, выступлениях режиссёров и критиков нового призыва, в контексте непримиримости к старому кино исподволь формулируется концепция «речевой» природы экрана.

Элементы и основы будущего языка разрабатываются в исследованиях и публичных выступлениях, в первую очередь, Л. Кулешова, Д. Вертова, В. Шкловского, В. Пудовкина, Н. Лебедева, Г. Козинцева с Л. Траубергом, а также впервые выступившего с теоретической статьёй в завершающем период 1923 году С. Эйзенштейна. Именно в точках соприкосновения их взглядов на обновление кино (в этих главках рассматриваются теоретические статьи и исследования, написанные авторами в 1917–1923 годах), на пересечении различающихся или совпадающих направлений творческих поисков зарождается основание будущей цельной с и с т е м ы — кино новаторского типа.

Кулешов назвал первые из этих теоретических построений «рождающимися заповедями молодого искусства»¹²⁹. Козинцев много позже, задумывая книгу о режиссуре, также свидетельствовал об уникальных обстоятельствах зарождения нового киноязыка: «Судьбы моего поколения сложились самым странным образом, особенно в начале: не сняв ни одного фильма, большинство из нас стало заниматься теорией...»¹³⁰.

Молодые новаторы приступают к обновлению выразительных средств киноэкрана одновременно «по всему фронту», но сближение их позиций всё-таки наиболее отчётливо просматривается на определённых участках. Попробуем их обозначить.

Ниспровержение основ старого кино

Если пробиться сквозь характерную фразеологию молодых ниспровергателей (массы «отравлены» старым кино), то окажется, что неприятие соседствует, во-первых, с неременным анализом причин бесперспективности пройденного пути, а во-вторых — с поиском способов выхода из тупика.

Так, по Кулешову, главные беды раннего русского кино — литературщина и театральщина: «большинство из художников ... высказывали ... ту точку зрения, что кинематограф — действительно искусство, но основного средства художественного впечатления не имеет и черпает его из других искусств»¹³¹. Специфические возможности кино мыслились как выразительность «искусства молчания». Из всех начинающих новаторов больше всего напрямую связанный со старым производством Кулешов первым высказывает убеждение, что все разговоры о «возрождении» следует решительно заменить практикой

¹²⁹ *Кулешов Лев*. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1987. С. 61.

¹³⁰ *Козинцев Григорий*. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1983. С. 3.

¹³¹ *Кулешов Лев*. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 64.

«п о с т р о е н и я»¹³². Для него это будет «кинематография, фиксирующая организованный человеческий и натуральный материал и организующая при проекции путём монтажа внимание зрителя»¹³³.

Опытному Кулешову буквально во всём на этом этапе вторит Вертов, хлётко и презрительно характеризующий старое кино как «прокажённое»¹³⁴. Он иронично оценивает структуру старых фильмов: «киновещей нет. Есть сожитительство киноиллюстраций с театром, с литературой, с музыкой»¹³⁵. При этом обрушивается не на конкретное содержание старых фильмов, а на саму природу, специфику раннего кино вообще, справедливо отмечая его «сильную техническую отсталость»¹³⁶.

Вертову по-своему созвучен едва ли не самый авторитетный среди новаторов критик Шкловский: театральное, так же как литературное, претит кинематографу. Старые искусства, находясь уже как бы на излёте, берутся учить самое молодое¹³⁷.

Такого же мнения придерживается начинающий теоретик Пудовкин¹³⁸.

Уровень старого кино удручает и молодого киноведа Лебедева. Он характеризует прокатную политику первого периода как «воскрешение из мёртвых»¹³⁹. Однако заметно больше его волнует состояние текущего репертуара: «работающих сейчас кинотеатров не менее т ы с я ч и. Через эти платные агитпункты ежевечерне проходит до миллиона граждан РСФСР»¹⁴⁰. В настоящее время (статья 1922 г.) свыше 90% кинотеатров закрыто, — констатирует он, — однако «за четыре года революции мы даже не приступили к овладению кинематографом»¹⁴¹.

В то же самое время неоспоримо «колоссальное значение кинематографа как мощного идеологического орудия борьбы за коммунистическую культуру»¹⁴². Из этой важнейшей для него потенциальной функции сама собой вытекает «необходимость начать боевую кампанию за скорейшую организацию революционного кино»¹⁴³. Н. Лебедев готовит текст Декларации АРК (Ассоциации революционной кинематографии).

¹³² *Кулешов Лев*. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 64.

¹³³ Там же. С. 89.

¹³⁴ *Вертов Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 45.

¹³⁵ Там же. С. 70.

¹³⁶ Там же. С. 52.

¹³⁷ См.: *Шкловский Виктор*. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 15.

¹³⁸ См.: *Пудовкин В.И.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Искусство. 1974. С. 47.

¹³⁹ *Лебедев Николай*. Внимание: кинематограф! М.: Искусство, 1974. С. 39.

¹⁴⁰ Там же. ,

¹⁴¹ Там же. С. 40.

¹⁴² Там же. С. 54.

¹⁴³ Там же. С. 54–55.

АРК — первое общественное объединение творческих работников кино, консолидировавшихся на платформе советской власти. Переименованная затем в АРПК (Ассоциацию работников революционного кино), она просуществовала до середины 30-х годов¹⁴⁴. Ассоциация еженедельно проводила просмотры и обсуждение новых фильмов, начала подготовку «Киножурнала АРК», занялась издательской работой, анализом различных направлений кинодеятельности, создала секцию социологических исследований для изучения кинозрителей¹⁴⁵. Позиции Лебедева способствовали не столько разрушению старого кино, сколько вытеснению его фильмами советского производства — важнейшего средства идеологического воспитания масс.

Гораздо более радикально настроенные Козинцев с Траубергом и Эйзенштейн приходят на этом этапе из театра. Все свои искромётные идеи они обращают на осмысление существующего искусства и способы его модернизации.

Так, Козинцев резко разграничивает «вчера» и «сегодня»¹⁴⁶, замечая, что с возвратом старого быта в условиях НЭПа обыватель «хочет искоренить ... скверные советские задатки»¹⁴⁷, и перечисляет строительный материал нового искусства. Позиция Козинцева представляется не столь однозначной, как в случае с другими новаторами, отрицающими мысль о плодотворности воздействия на кинематограф других искусств.

Молодым ФЭКСовцам с их электрификацией Гоголя в «Женитьбе» вторит Эйзенштейн, только что поставивший у Мейерхольда «На всякого мудреца довольно простоты». В своей первой теоретической статье 1923 года он призывает не использовать ценности прошлого, а упразднить их¹⁴⁸. И чуть позже, возвращаясь к опыту киносъёмки коротенького эпизода для спектакля, режиссёр заметит, что рамки логического сюжетного правдоподобия, оказывается, вмещали множество неожиданных эффектных художественных решений, сознательно эпатуирующих традиционно настроенное восприятие¹⁴⁹.

Как можно понять из приведённых высказываний, отношение молодых мастеров к наследию было резко негативным. Одни с порога отрицали опыт предшественников, аргументируя своё неприятие отсутствием в нём осознанной специфики экранного искусства. Другие пытались сказать, какие фильмы отвечают социальным задачам наступившего времени.

В старом кинематографе новаторов раздражают литературность, театральность. Ими не воспринимается хаос в организации кадра, экзальти-

¹⁴⁴ *Лебедев Николай*. Внимание: кинематограф! С. 55.

¹⁴⁵ Там же. С. 55–56.

¹⁴⁶ *Козинцев Григорий*. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. С. 72–73.

¹⁴⁷ Там же. С. 179.

¹⁴⁸ См.: *Эйзенштейн Сергей*. Монтаж аттракционов//Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 269.

¹⁴⁹ Там же. С. 272.

рованная игра артистов, вялые ритмы повествования, самовлюблённость звёзд...

Проблемы зрительского соучастия

В представлении о будущем искусства кино особое место отводилось, что особенно следует подчеркнуть, — зрителю.

В исследованиях на эту тему ведущую роль получает обозначение «зрительская масса». Причём самый принцип дифференциации в целом остаётся: в заботах о воспитании «своей» аудитории отсекается элитарная публика... «Зрительская масса» становится составной частью авторского диалога с аудиторией.

Замечая ещё как бы вскользь, что люди очень любят кино, Кулешов фиксирует различия в восприятии зрелища, происходящего на сцене или спроецированного на экран. «Существует большая разница между восприятием места действия театральным зрителем и кинематографическим аппаратом. Публика в театре видит сцену с многих точек зрительного зала, а фотографический аппарат только с единственной точки объектива»¹⁵⁰. В работах Кулешова человек в кинозале сопоставляется с объективом киноаппарата, снимающего действие. Аппарат как бы занимает его место, приобретая способность не только наблюдать, но и последовательно акцентировать детали происходящего на экране. «Одушевлённая»¹⁵¹ камера подсказывает режиссёру, на что обратить внимание в каждый следующий момент экранного действия. Взгляд киноаппарата, будучи избирательным, руководствуется теперь логикой восприятия воображаемого зрителя.

Если Кулешов старательно присматривается к реальному посетителю кинозалов, открывая новые способы построения и съёмки событий фильма, то другой пионер-новатор, Вертов, настроен по отношению к зрителю гораздо более решительно. Он не только отказывается от завсегдатаев прежних кинотеатров, но и выбирает ориентацию на совершенно другую публику. Документалист Вертов считает, что миссия режиссёра — приоткрывать глаза народным массам на разъясняемую киноаппаратами связь между «социальными и зрительными явлениями»¹⁵².

Критика, драматурги и зарождающееся киноведение также основательно заняты принципиально важной работой со зрителем. Самую полную программу изучения аудитории и работы с ней предлагает Лебедев.

Он с пониманием относится к тому, что демонстрация старых картин увеличивает доходы. Учитывая влияние и силу кино¹⁵³, едва ли не первым в России подсчитывает количество работающих кинотеатров, число посетителей,

¹⁵⁰ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 58.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 69.

¹⁵³ См.: Лебедев Николай. Внимание: кинематограф! С. 49.

прогнозирует воздействие фильмов на массы, пишет несколько статей, посвящённых проблемам современного зрителя¹⁵⁴. В его выступлениях возрождается ощущение двуадресности экрана: обращение его к массам и одновременно к каждому человеку...

Козинцев, жонглируя смыслами и фразами, благодарит всех за «скандальное отношение к нашей скандальной работе»¹⁵⁵.

Именно на публику рассчитаны и первые выступления Эйзенштейна. Зритель выдвигается в них «основным материалом»¹⁵⁶. В статье «Монтаж аттракционов»¹⁵⁷, разъясняющей новую концепцию зрелищного искусства, заявлен интерес к нему как основному объекту «агрессивного воздействия»¹⁵⁸. С аналитической тщательностью молодой автор рассматривает круг конкретных способов воздействия. Наряду с аппаратом, монтажной склейкой, другими средствами собственно кино, психология восприятия оказывается одним из важнейших компонентов, составляющих специфику нового кинематографа.

Высказывания начинающих теоретиков о месте и роли публики, о необходимости воспитания собственной киноаудитории — неотъемлемая часть разработки особой модели киноязыка, прямо вводящей её в систему построения фильма. Зритель мыслится участником диалога с автором. В понимании им логики развития действия и оценок происходящего заключается важнейший для нового искусства акт сотворчества.

Однако возникла нешуточная проблема. Ориентируя открытие киноприёмов на психологию индивидуального восприятия, новаторы при этом имели в виду непременно массовую, социально однородную аудиторию. Рассчитывая на эмоциональный диалог автор — зритель, они обращали свою расшифровывающую интонацию к толпе. И в этой ситуации диалогический принцип экранного языка конкретизировался весьма своеобразно. Диалог пропагандиста и массы непременно приобретал характер митингового, то есть, по существу монологического обращения режиссёра к аудитории.

Построение экранного действия

В наши дни бытует представление, будто ранние теоретики занимались исключительно проблемами монтажа — разработкой системы монтажного, ре-

¹⁵⁴ Советское кино в 1922 году. К вопросу о нашей кинопериодике. О пролетарской кинематографии. Кино в работе кино клубов. Декларация АРК, подписанная, в частности, и С. Эйзенштейном, другими. 67 ответов (К вопросу об изучении зрителя) — первый опыт анкетирования и социологической обработки данных).

¹⁵⁵ *Козинцев Григорий*. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. С. 170.

¹⁵⁶ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 270.

¹⁵⁷ См.: *Эйзенштейн Сергей*. Монтаж аттракционов//Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 269.

¹⁵⁸ Там же.

жиссёрского кинематографа. Однако существует множество наблюдений, рекомендаций, относящихся к вопросам содержания фильма: о роли сценария, о необходимости последовательной разработки темы, о способах воплощения идейного замысла, приёмах изложения событий. Эти размышления киноноваторов свидетельствует, в частности, пусть о подспудной, внутренней — однако тесной связи с традицией.

Сценарий мыслится как территория будущих режиссёрских построений.

Подчёркивая, что при чтении романа или повести каждый получает собственное впечатление, Кулешов формулирует своё понимание проблемы:

«Кинематографическая картина состоит из целого ряда сцен, заснятых в различных местах и склеенных в литературной последовательности сценария»¹⁵⁹. Обозначив материал (реальность) и основные параметры киносценария (последовательность сюжета, нарастание интенсивности, занимательности, определение «символа» темы и идейного замысла), автор утверждает, что важнейшая из основ — соответствие между сюжетом и способом его выявления. Выбор формы, как и принадлежность к какому-либо художественному течению, есть процесс определения и воссоздания способа выражения темы. А это целиком зависит от самой темы¹⁶⁰. Сценарист должен представлять себе визуальными образами то, что он пишет¹⁶¹. Однако при этом режиссёр не устаёт подчёркивать: «автор сценария всё время понимается нами как представитель чужого искусства литературы»¹⁶², и настойчиво напоминает, что рождающаяся новая кинематография, фиксирующая человеческий и натурный материал, организующая при проекции внимание зрителя путём монтажа¹⁶³, учитывает, прежде всего, что наш материал — современность. Множество высказываний Кулешова на этом этапе об американизме касаются в каждом случае лишь формы компоновки материала, монтажного способа усиления динамики действия, не затрагивая основ фильма — его темы, сюжета, идейного замысла.

Вертов, отдавая центральную роль «киноглазу», с в о ё «вижу»¹⁶⁴ и монтажную организацию «т а к увиденного»¹⁶⁵ рассматривает как отрицание каких бы то ни было традиций¹⁶⁶. Однако и он допускает возможность на начальном этапе записать отрывок будущего произведения.

¹⁵⁹ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 65.

¹⁶⁰ См.: там же. С. 84.

¹⁶¹ См.: там же. С. 81.

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Там же. С. 89–90.

¹⁶⁴ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 58.

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ См.: там же.

В сопоставлении отдельных зрительных моментов он особую роль отводит возникающим «интервалам»¹⁶⁷, которые образуют динамику восприятия, внутреннюю логику чередующихся изображений. Мысль об «интервалах», на наш взгляд, важнейшее звено в монтажной теории Вертова. Её роль первоосновы монтажной концепции сопоставима со значением «эффекта Кулешова» или «монтажом аттракционов» Эйзенштейна.

Полной противоположностью взглядам Вертова является позиция Шкловского — филолога и кинодраматурга, занимающегося изучением поэтического языка киноискусства. Он уделяет внимание особенностям современного сюжетостроения в кино и перечисляет некоторые из них. Кроме перестановок, когда «события даны не в порядке их последовательности, а в каком-нибудь другом»¹⁶⁸, это «параллелизм действия»¹⁶⁹, раздвижение событий картинами природы, другие способы сценарной техники, задерживающие моменты развития действия...¹⁷⁰ Поразительной стороной кинематографа, — замечает он, — представляется «немотивированность связи частей его сценариев»¹⁷¹ и рассматривает различные сюжетные новации, способные впечатлить зрителя¹⁷². То, что Шкловский называет внесюжетными новациями, имея в виду противопоставление традиционной организации сюжета, вскоре окажется возведённым в особый ранг — обновлённой структуры, в основание которой положено движение авторской мысли. Именно её драматургия станет отличительным признаком речевой сюжетной конструкции.

В обсуждении проблемы сценария принимают участие и начинающие мастера. Это обстоятельство подчёркивает важность вопроса, его практический смысл, назревшую необходимость теоретической разработки.

Так, довольно последовательными оказываются взгляды на сценарий молодого Пудовкина. Будущее покажет, что первые высказывания не были для него случайностью: очень скоро выйдет его книжечка «Киносценарий»¹⁷³. В основании фильма уже в самых ранних своих рассуждениях он видит разработку «литературной темы сценария»¹⁷⁴. При этом сценарное слово предназначено, прежде всего, для режиссёра: «экран говорит своим языком и сказанное словами имеет тысячи и тысячи живописно-композиционных интерпретаций»¹⁷⁵.

¹⁶⁷ *Вертов Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 58.

¹⁶⁸ *Шкловский Виктор*. За 60 лет. Работы о кино. С. 17.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Там же. С. 17.

¹⁷² Там же. С. 17–18.

¹⁷³ *Пудовкин Всеволод*. Киносценарий. М.: Кинопечать. 1926.

¹⁷⁴ *Пудовкин В.И.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 47.

¹⁷⁵ Там же. С. 47.

В дискуссии вокруг проблемы звучит и голос Лебедева. Он не обсуждает вопросов чисто технического и творческого характера, а вносит рекомендации по обогащению тематики кинематографа. Это, прежде всего, разработка эпических форм повествования. Автор предлагает создать «исторический киноархив»¹⁷⁶, который занимался бы регулярной работой по съёмке важнейших мероприятий. Предлагает наладить «инсценировку революционных событий нашего прошлого»¹⁷⁷ и перечисляет некоторые из них.

Козинцев, напротив, мыслит искусство «без большой буквы, без пьедестала и фигового листка»¹⁷⁸. В подобном контексте основой повествовательной формы автору видится «темп сегодня»¹⁷⁹. Это подтверждает и практика фэксовцев.

В выступлении Эйзенштейна речь идёт о построении самого зрелища, а не сюжета как его первоосновы. Он считает, что сегодня «под общим знаком революционного содержания»¹⁸⁰ существуют две сложившиеся формы: «изобразительно-повествовательный театр»¹⁸¹ и «агитационно-аттракционный»¹⁸². Первый он числит правым крылом в искусстве, а второй, естественно, — левым¹⁸³. Аттракцион на базе сюжетных положений — первооснова, своего рода точка отсчёта эйзенштейновской структуры зрелищного искусства: «свободный монтаж ... самостоятельных ... воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определённый конечный тематический эффект — монтаж аттракционов»¹⁸⁴.

Способы и приёмы разъятия традиционного действия простираются от вполне приемлемых перестановок, параллелизма, замедлений или напряжений — до подмены последовательного изложения фабулы целым рядом сталкивающихся в монтажном сочетании эксцентрических моментов, призванных произвести на публику сильное впечатление. Именно вовлечение публики как своего рода соучастника реконструкции различных форм воплощения агитзамысла, позволяет самым задиристым из новаторов рассыпать традиционную повествовательную последовательность и искать её фрагментам соответствующие замены некими аттракционами.

Так, благодаря стремлению включить активную часть публики в развитие спектакля (фильма), приёмы обновления сюжетной конструкции постепенно со-

¹⁷⁶ *Лебедев Николай*. Внимание: кинематограф! С. 42.

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ *Козинцев Григорий*. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. С. 73.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 269–271.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Там же. С. 271.

бираются воедино и в итоге происходит качественное превращение выразительного языка экрана: рождается новая структура — монтажная по своей природе.

Первоначальной ячейкой новой монтажной структуры оказывается при этом кинематографический кадр — чуть позже толкуемый как слово, знак, иероглиф и т.п. Даже кирпич... С переосмыслением роли кинокадра реализация речевого принципа приобретает завершённую.

Принципы изобразительности

Период 1918–1923 годов с точки зрения формирования основ изобразительности только на первый взгляд может показаться малопродуктивным. На самом деле именно в это время теоретическая мысль концентрируется на поисках способов организации пространства, понимаемого теперь уже не только как предкадровое, удобное для мизансценирования и условий съёмки, но прежде всего как композиция, определяемая рамками и крупностью будущего кадра. Кинохудожнику необходимо «отречься от раз навсегда выработанных правил и обычаев станковой и театрально-декоративной живописи»¹⁸⁵, — пишет Кулешов в одной из ранних статей.

Авторство по-новому трактованной живописной экранной композиции целиком отдаётся режиссёру. Больше других экспериментирует в этой области Кулешов, начинавший, важно напомнить, на картинах Е. Ф. Бауэра.

Он не отказывает художнику в праве творчески участвовать в создании изобразительного образа фильма. Декорации, костюмы несут на себе индивидуальность личности. Не менее важным выразительным компонентом изобразительного стиля является мизансцена — «композиционные группы действующих лиц»¹⁸⁶. Однако специфика работы кинохудожника определяется тем, что он оперирует «вещами, светом, натурой и натурщиком»¹⁸⁷. При этом «...Категорию пространства выполняет художник... Категорию времени выполняет режиссёр...»¹⁸⁸. Принципы построения кадра непосредственно определяют монтажную структуру будущего фильма. Иначе говоря, существует прямая взаимосвязь каждой пространственной композиции и последующего монтажа фильма.

В подобного рода размышлениях у Кулешова в этот период практически нет ни единомышленников, ни соперников. Разве что его ученик Пудовкин вторит мастеру, рекомендуя на практике конкретно определять режиссёрское задание художнику фильма¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 57.

¹⁸⁶ Там же. С. 59.

¹⁸⁷ Там же. С. 79.

¹⁸⁸ Там же. С. 83–84.

¹⁸⁹ См.: Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 47.

Вертов рассуждает о проблеме художник — режиссёр на своём уровне: автора-документалиста, сторонника образной выразительности непридуманного факта. Главное для него — «использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство»¹⁹⁰. Основные слагаемые изобразительного образа при этом предельно лаконичны: «В помощь машине-глазу — кинокамера-пилот, не только управляющий движениями аппарата, но и доверяющий ему при экспериментах в пространстве»¹⁹¹. «Пилоты» Вертова, весь возглавляемый им коллектив — «мастера зрения, организаторы видимой жизни, вооружённые всюду поспевающим киноглазом»¹⁹².

Пожалуй, своего рода завершающим штрихом к освещению проблемы построения, отбора выразительных компонентов пространства — в той части, где слиты творчество художника и режиссёра (организация предкадрового пространства), — является наблюдение Шкловского, напрямую к данной теме не относящиеся. Он говорит о выборе точки съёмки, перечисляет наиболее удачные и эффектные в этом отношении кадры¹⁹³.

Остальные начинающие теоретики и режиссёры-новаторы в данный момент практически не затрагивают проблему специфики экранной изобразительности.

Композиция кадра

И здесь безусловным лидером среди теоретиков также оказывается Кулешов. «Художник кино, — повторяет он, — пишет предметы, щитками (стенами) и сетом (содружество с оператором), его полотно — ...угол восприятия кинематографического аппарата»¹⁹⁴. Изысканность рисунка сама по себе на экране не рождается¹⁹⁵. Главное — «как размещены предметы, как они скомпонованы на плоскости»¹⁹⁶. Многократно повторяя, что «материал кинематографии есть композиция природы и натурщика в пределах кадра»¹⁹⁷, он всё-таки уточнит: «...материал кино должен браться из реальной жизни»¹⁹⁸. Кинохудожнику присуще обладание композицией кадра, это основное свойство его профессии... Каждая деталь, отдельно смонтиро-

¹⁹⁰ Вертов *Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 53.

¹⁹¹ Там же. С. 56.

¹⁹² Там же. С. 57.

¹⁹³ См.: Шкловский *Виктор*. За 60 лет. Работы о кино. С. 19.

¹⁹⁴ Кулешов *Лев*. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 57.

¹⁹⁵ См.: там же. С. 63.

¹⁹⁶ Там же. С. 58.

¹⁹⁷ Там же. С. 80.

¹⁹⁸ Там же. С. 79.

ванная в ход сцены, играет своим «психологическим значением»¹⁹⁹ так же, как натурщик. При этом, по Кулешову, бывают построения, в которых «вещь не только завоёвывает первое место в кадре, но даже временами вытесняет натурщика»²⁰⁰.

Этим утверждениям по существу вторит и Шкловский, рассматривая искусство Чаплина, характер его движений как особую композиционную организацию пространства кадра²⁰¹.

О заменах и склейках рассуждает и начинающий Эйзенштейн, говоря на опыте постановки «Мудреца» о связующей роли отдельных вставных номеров. Однако вплотную разработкой композиции кадра в этот период режиссёр ещё не занимается.

Из наиболее видных новаторов о кадре охотно и своеобразно рассуждает Вертов. В старом кино, считает он, киноаппарат копировал работу глаза. Киноки «раскрепощают»²⁰² снимающую камеру. Вторгаясь в реальную жизнь, Вертов стремительно открывает неведомые дотолле кинематографу, адекватные самой жизни выразительные средства. При этом «глаз механический — киноаппарат ... нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчленивая движение...»²⁰³.

Так, немногие из мастеров, обратившихся к проблеме композиции кадра, рассуждают о необходимости его выбора или организации — на основе авторского замысла и сообразно стилю картины. И что бы при этом ни говорилось о равенстве человека (актёра, натурщика) и любого выразительного предмета, — основным содержательным, воздействующим его компонентом всё-таки, пусть в подтексте или полемическом отрицании, мыслится исполнитель, актёр. Проблема содержания кадра — актёра и других его составляющих — ещё один из важнейших аспектов осмысления нового кинематографического языка.

Актёр в кадре

Выше упоминалось, что самым пристальным вниманием новаторов пользуется школа американского киноактёра. Творчество Чаплина, других мастеров зарубежного экрана привлекает техническим совершенством, выразительной пластикой, формой, своеобразной лепкой лица, поддающегося световой обработке и т.п.

¹⁹⁹ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 . Т. 1. С. 80.

²⁰⁰ Там же. С. 79.

²⁰¹ См.: Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 20–29.

²⁰² Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 53.

²⁰³ Там же. С. 56.

Пудовкин настоятельно пропагандирует репетиционный метод, о чём в прежние времена не было и речи²⁰⁴.

Вообще, вокруг этой проблемы возникают самые разные, порой полярные точки зрения. Так, если Вертов, исходя из своей концепции киноискусства как расшифровки непридуманной действительности, целиком исключает необходимость актёрского участия в создании фильма, а Лебедев, занятый больше социологией кино, лишь вскользь отмечает его влияние на публику, то позиции Козинцева, Эйзенштейна и Кулешова, различаясь материалом, методикой конкретной работы и экспрессией категоричных заявлений, при этом всё-таки обнаруживают во многом сходные взгляды на него в новой концепции массового зрелища. Экранная роль оказывается эмоционально-смысловым и пространственно-композиционным центром кинематографического кадра.

Козинцев требует при этом, кажется, невозможного: «Игра — не движение, а кривляние, не мимика, а гримаса, не слово, а выкрик»²⁰⁵. Очень скоро, однако, ФЭКСы радикально пересмотрят свои взгляды, отдав основные роли яркому романтико-психологическому П. Соболевскому. А пока: «Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе!»²⁰⁶.

Исполнителя трюка, акробатического номера видит в актёре и начинающий Эйзенштейн²⁰⁷. Освоение образа, вживание в состояние персонажа не входило в его представление о новаторском театре.

На этом этапе наиболее полно разработанной, обоснованной и доказательной оказалась кулешовская теория кинонатурщика, нашедшая отражение, помимо повседневной практики и развёрнутых программ обучения, ещё и в целом ряде статей, в тщательно продуманной системе занятий его мастерской в Госкиношколе.

Теорию кинонатурщика Кулешов видит важнейшей из составляющих своего понимания кадра и монтажа, «кинематографическому артисту необходимо научиться создавать данное впечатление не только игрой лица, но и игрой всего тела — выразительностью линий»²⁰⁸. Отсюда и термин — кинонатурщик, родственник изобразительному искусству, определяющий его значение и роль в динамической композиции кадра. Однако натурщик всего лишь участвует в создании материала²⁰⁹ — фрагментов, кадров отснятой плёнки, из которых режиссёр монтирует затем экранное произведение. И если театраль-

²⁰⁴ См.: Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 47.

²⁰⁵ Козинцев Григорий. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. С. 74.

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ См.: Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6-ти т. Т. 2. С. 271.

²⁰⁸ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 63.

²⁰⁹ См.: там же. С. 78.

ный актёр ходит на фоне вещей, то натурщик и вещь создают единую пространственную композицию²¹⁰.

В кинематографии Кулешова человеку, его личности, даже внутреннему миру, о чём режиссёром написано очень проникновенно и обстоятельно (правда, речь идёт не об образе экранного героя, а о самом натурщике), отводится, бесспорно, центральное место в построении кадра, да и фильма в целом.

«Я утверждаю, — пишет он, — что психологические и остродраматические проблемы должны быть разрешены современным кинематографом и максимально им использованы. Но динамический фундамент будет служить поддержкой не театральной..., а подлинно кинематографической драме, как индивидуально человеческой, так и социально-массовой, возникшей в движении и разрешающейся в нём»²¹¹.

Обобщая, легко убедиться, что кинокадр, по мнению новаторов, скомпонованный на перечисленных выше основах, оказывается строящей единицей (словом, знаком, иероглифом и т.п.) речевой конструкции экранного повествования.

Обновление монтажной системы

Построение кинотеории Кулешов начал с осмысления роли монтажа, сопоставления русского и американского способов построения монтажного образа сцены, эпизода, фильма, взаимосвязи композиции отдельных кадров и длины планов.

Американцы монтируют сцену из отдельных, тематически выразительных моментов движения. Детализация единого события и выбор нужного момента для съёмки с последующим составлением из этих разрозненных фрагментов единой сцены — это и есть секрет американского монтажа²¹². И нередко, конечно же, авторские эмоции перехлёстывают через край. «Долой русскую психологическую..., — восклицает Кулешов. — «Пока приветствуйте а м е р и к а н с к и е детективы и трюки»²¹³.

Этому настрою вторят в своих выступлениях и ФЭКсы.

Эйзенштейн гораздо более взвешенно говорит в своей первой теоретической работе «Монтаж аттракционов» практически о том же самом: «Школой монтажёра является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную, цирковую программу, исходя из положений взятой в основу пьесы»²¹⁴.

²¹⁰ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 80.

²¹¹ Там же С. 93.

²¹² См.: там же. С. 69.

²¹³ Там же. С. 90.

²¹⁴ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 272.

Иную точку отсчёта выбирает драматург и теоретик кино Шкловский. Он говорит о различных типах строения — и в этом основное отличие его позиции от максималистских подходов молодых режиссёров. Опыт литературы подсказывает Шкловскому, что «...в фильме перебивание одного действия другим совершенно канонично. Но по структуре своей оно отличается от перебивания в романе. В романе перебивается один сюжетный момент другим. Мы имеем чередование положений. В фильме перебивающие друг друга отрезки гораздо мельче, они именно отрезки, мы обычно возвращаемся к тому же моменту действия»²¹⁵.

Взвешенную и самостоятельную позицию, несмотря на экстремистскую манеру высказываний, занимает также Вертов. Его взгляды будут затем последовательно развиваться в систему расшифровки кинорежиссёром видимой жизни, всё больше уклоняясь в сторону коммунистической расшифровки мира. Однако, политизируясь сообразно настрою времени, эта ведущая установка внутренне останется направленной на выявление в материале логики авторской мысли. И именно её авторская расшифровка, её последовательность должны лежать в основании монтажного строя фильма, этим продиктованы все сопоставления конкретного изобразительного материала²¹⁶.

Расшифровка видимого мира

От этой идеи произрастает самостоятельная, мощная ветвь монтажной теории нового кино, определяющая, по существу, довольно распространённое с середины 20-х годов терминологическое образование — русский монтаж.

Этот термин получил хождение за рубежом с расцветом советского немого кино. В основание монтажной последовательности материала здесь берётся развитие идейного замысла, ведущей мысли произведения. А основным субъектом экранного изобразительно-монтажного высказывания становится автор — режиссёр фильма.

На раннем этапе становления советского кино яснее и обстоятельнее других эту тему освещают теоретические работы Вертова, точнее всего реализует его экранная практика. «Мой путь — к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир»²¹⁷. Точкой отсчёта киноведцы оказывается «м о н т а ж н о е “в и ж у”!»²¹⁸ (разр. — Л.З.). Гибкость возможностей монтажного построения позволяет, по Вертову, «вести в киноэпюд любые политические, экономические и прочие мотивы»²¹⁹.

²¹⁵ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 18.

²¹⁶ См.: Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 80.

²¹⁷ Там же. С. 55.

²¹⁸ Там же. С. 71.

²¹⁹ Там же. С. 58.

Он настаивает на том, что хроникёр должен «фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод...»²²⁰. А значит, «...при умелой организации заснятого фактического материала... создавать киношещи б о л ь ш о г о а г и т а ц и о н н о г о д а в л е н и я»²²¹ (разр. — Д. В.).

Идея авторского (режиссёрского) кинематографа завладевает умами ведущих мастеров. Эйзенштейн «*свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных... воздействий*»²²² считает приёмом организации всех компонентов спектакля. О монтаже как способе выразить авторскую идею практически постоянно говорит Кулешов. В кинематографе «средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения, то есть то, что технически называется монтажом. Монтаж в кинематографе то же, что и композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке»²²³. Для режиссёра это — средство авторского, личностного воплощения замысла произведения, предложенной литератором темы, а также способ реализации идейного содержания фильма, его эмоционального настроения и стилевой характерности.

Принципы монтажного построения

У каждого из режиссёров-новаторов складывается своя концепция монтажного построения. Их объединяет видение монтажа, прежде всего, как языковой, структурной основы кинематографической выразительности.

Это «эффект Кулешова», «монтаж аттракционов» Эйзенштейна и «теория интервалов» Вертова.

Во множестве экспериментов с отснятой ранее плёнкой и изредка снимая собственные коротенькие сюжеты, Кулешов приходит к открытию важнейшего из основополагающих свойств киномонтажа, позже названного «эффектом Кулешова». Опыт склейки различных кадров показал, что, заменяя их по своему усмотрению, удаётся получить любопытный результат — творимой поверхности, психологических переживаний, несуществующих объектов... Полученное в результате ощущение, впечатление, содержит нечто новое, добавочное, ни в одном из кадров конкретно не зафиксированное. Это явление и назвали «эффектом». Так обнаружилось важнейшее свойство монтажа — ассоциативно-психологическое соучастие зрителя в интерпретировании по-

²²⁰ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 80.

²²¹ Там же.

²²² Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 271.

²²³ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 63.

казанного на экране. Впоследствии теоретики второй половины 20-х годов уделяют огромное внимание исследованию этой области восприятия фильма²²⁴. Оценивая весь процесс последующей разработки монтажного языка, нельзя не помнить, что, независимо от множества почти неизбежных передержек и полемических заявлений, теоретическое и практическое значение «эффекта Кулешова», по сути дела, заключалось в открытии принципа воздействия на зрителя речевого (волевого) изобразительно-монтажного языка авторского крыла зарождающегося нового кинематографа.

В этом же направлении — режиссёрской интерпретации материала — ведутся поиски сопоставительно-ассоциативных возможностей Эйзенштейном. В данном случае, на материале осовременивания сценической классики. Конкретная их территория — спектакль на сцене театра Пролеткульта «На всякого мудреца довольно простоты» по пьесе Островского и первая теоретическая статья «Монтаж аттракционов» (1923 г.). В ней Эйзенштейн рассматривает осовремененный сценический образ классической пьесы как агрессивный акт по отношению к зрителю²²⁵. «Аттракцион» для режиссёра — «самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля»²²⁶. Их комбинацию он использует как мощную психологическую агрессию, направленную на зрителя.

Точно так же годом раньше формулируют роль искусства и ФЭКСы, для которых оно является способом битья по нервам зрителей. «Монтаж аттракционов» Эйзенштейна и «парад эксцентрика» Козинцева способны оказаться близнецами-братьями, что указывает на однонаправленность поисков новаторского театра той поры и на объективность полученных результатов, посвятому сформулированных каждым из режиссёров.

С открытиями Кулешова и поисками Эйзенштейна соприкасается «теория интервалов» Вертова. Иной раз почти дословно: «Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»²²⁷. Перед нами прямая параллель кулешовскому эксперименту по созданию несуществующей женщины...

Однако Вертов как документалист, в отличие от Эйзенштейна, в построение, в организацию предкадрового пространства изначально не вторгался. Только камера оператора должна была выбрать тот или иной выразительный ракурс, план, событийный момент. Именно поэтому Вертов ищет и открывает законы авторской речи там, где чувствует себя полноправным творцом. Нео-

²²⁴ В частности, Б. Эйхенбаум займётся проблемой внутренней речи (см.: Поэтика кино. 1928), С. Эйзенштейн — поисками принципов монтажной метафоры.

²²⁵ См.: *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 270.

²²⁶ Там же. С. 271.

²²⁷ *Вертов Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 55.

быкношенная гибкость вертовского монтажного построения позволяет ввести в хроникальный киноэпюд практически любые политические, экономические и другие мотивы. «Всё дело в том или ином сопоставлении зрительных моментов, всё дело в интервалах»²²⁸, — разъясняет он.

В момент сопоставления зрительных фрагментов между ними образуется некий смысловой зазор, интервал. Эти интервалы зритель заполняет собственной фантазией, которую режиссёр виртуозно направляет в нужное русло. Несколько позже одним из киноведе²²⁹ монтаж и будет сформулирован как заполнение фантазией зрителя образного расстояния между кадрами... Интервалы, по мнению Вертова, есть производное от сопоставления элементов изображения, материально не существующая сфера реализации авторского замысла:

«Материалом — элементами искусства движения — являются и н т е р в а л ы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие...

Организация движения есть организация его элементов, то есть интервалов во фразы...

Произведение строится из фраз так же, как фраза из интервалов движения»²³⁰. Вертов настаивает на «насильственной переброске глаз зрителя на те последовательные детали, которые видеть необходимо... Киноаппарат “таскает” глаза кинозрителя»²³¹, — подчёркивает он.

Итак, «эффект Кулешова», эйзенштейновский «монтаж аттракционов» и вертовская «теория интервалов», сформулированные на самом раннем этапе становления советского кино, открыли путь к основательному вторжению режиссёра в киноматериал, к его личностному осмыслению. Это позволило автору оказаться активным участником организации заснятых на плёнку событий, выявить их идейный и художественный потенциал. Вступить в диалог со зрителем.

Изобразительно-монтажный образ

Отдельные механизмы воздействия фильма существуют не изолированно друг от друга. Начинается последовательная работа по изучению и созданию законов монтажа как важнейшего из средств композиции целостного экранного образа, его изобразительно-монтажного единства. Оно формируется в расчёте на активность ассоциативного зрительского восприятия.

²²⁸ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 58.

²²⁹ И. Соколов.

²³⁰ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 48.

²³¹ Там же. С. 54.

По убеждению Шкловского, «в кино основным являются комбинации сюжетных мотивов»²³². Ему вторит Пудовкин в самой ранней заметке «О сценарной форме»²³³. Методом сближения фрагментов («эффект Кулешова»), варьируя «интервалы» (по Вертову), работают и ФЭКСы. Дело в том, что множество ярких открытий таили в себе объективные законы психологического свойства. И по существу согласно им в этот период формировался обновлённый язык зрелищных искусств. При сильнейшем воздействии самих аттракционов, считает Эйзенштейн, монтаж их является «основным проводником постановочных ... намерений»²³⁴. К сценам, из которых составляется картина, Кулешов относится как к материалу. Комбинируя различные его сочетания, режиссёр добивается нужных результатов в создании художественного образа²³⁵.

Рассматривая проблемы кинообразности в наиболее значительных, существенных аспектах, как видят их на первом этапе ведущие из новаторов, нетрудно прийти к совершенно определённом выводу. Именно в этот момент в кинематографе, не обладающем возможностью экспериментировать в том объёме и на том художественном уровне, которых требовало время, в теории совершаются базовые, определяющие процессы обновления выразительности.

Парадокс ситуации состоит лишь в том, что, несмотря на актуальность принципиальных открытий, советские киноорганизации оказались настолько нищими (в буквальном смысле), что даже не нашли достаточных средств, которые позволили бы реализовать их на экране. На самом же деле эти открытия означали революцию не только в художественном сознании, но и конкретно — в возможностях экранного языка. На этом этапе была обнаружена его речевая природа.

²³² Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 20.

²³³ См.: Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 48.

²³⁴ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 272.

²³⁵ См.: Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 64 и др.

ЧАСТЬ III. РУССКИЙ КИНОАВАНГАРД

Теоретические построения новаторов, опирающиеся на достижения экранной изобразительной культуры, на понимание монтажа как способа воплощения авторского видения темы, предугадали новый облик кинематографа. Его язык смог реализовать мысль, стать её проводником для огромной массовой аудитории.

Пространство творческих поисков

О жанрах, стиле, художественных течениях в советском кино авторы книжек, журнальных и даже газетных статей впервые основательно заговорили к середине 20-х годов, отчасти предвосхитив директивную установку партийного совещания по вопросам кино 1928 года. Допуская «соревнование между различными формально-художественными направлениями и возможность экспериментирования», партийное руководство настаивало на том, что «основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильма является требование того, чтобы кино дало форму, понятную миллионам»²³⁶. Осмыслив азбуку, режиссура и критика активно занялись проблемами экранного письма.

Ближайшим подспорьем в этих исканиях опять оказался опыт литературы. По замечанию Шкловского²³⁷, Эйзенштейна²³⁸ наступил второй литературный период становления кинематографа. В контекстном сопоставлении изображений внутри монтажной фразы (сцены, эпизода, всего фильма) выявляется отношение автора к происходящему на экране. Молодые новаторы — Кулешов, Эйзенштейн, Вертов, Пудовкин — оказались первыми исследователями, занявшимися этими проблемами.

В связи с идеей литературизации экранного языка, среди немногих теоретиков, имеющих к тому же личный производственный опыт, необходимо выделить сценариста и критика В. Туркина.

То, что монтаж опирается на драматургию фильма, по Туркину, закономерно: «Монтаж есть соединение отдельных моментов действия по принципу наибольшего впечатления»²³⁹. В этой простой формулировке ясно обозначены составляющие кинообраза: именно монтаж придаёт «моментам действия»

²³⁶ Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теакино-печат. 1929. С. 438.

²³⁷ Шкловский Виктор. Пограничная линия//За 60 лет. Работы о кино. С. 110.

²³⁸ Эйзенштейн Сергей. Предисловие [к книге Гвидо Зебера «Техника кинотрюка»]// См.: Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. С. 36–38..

²³⁹ Туркин Валентин. Спор о принципах или борьба за стиль//Кино. 1922. № 1.

«наибольшее впечатление». Но сам он оказывается при этом лишь с р е д с т в о м — воздействия режиссёра на аудиторию. Размышления сценариста Туркина говорят, в частности, и о том, что кинематография действительно пытается осознать себя как специфическую область литературы.

1924–1926 годы — время создания фильмов «Броненосец “Потёмкин”» и «Мать», — без сомнения, оказались значительной вехой становления отечественной кинотеории. Вопросы мастерства изучаются всё более профессионально и аналитично. Рассматриваются проблемы ритма (замысла, сюжетного ритма, действенного, монтажное их взаимодействие). Говорится о зрелищности и о том, что можно читать между строк²⁴⁰.... К этому же времени относится и появление у нас двух переводов с немецкого книги режиссёра и теоретика Бела Балаша — «Видимый человек» и «Культура кино». Балаша не раз упрекали за недооценку роли монтажа в системе киновыразительности, повторявшего, говоря о «скрытой символической выразительности, поэтической значимости кадра», что «оператор — творец и поэт произведения»²⁴¹. Однако на самом деле автор «Видимого человека»²⁴² вовсе не забывает о роли монтажа в организации выразительного контекста: «хороший режиссёр работает тонко проводимым монтажом второстепенных сцен...»²⁴³. Очевидно, что Балаш подходит к монтажу с точки зрения возможностей литературной композиции. Однако не только: «Крупной съёмкой отдельных мгновений и мелочей можно дать субъективную картину мира и, несмотря на вещественность киноаппарата, показать мир в окраске темперамента, в свете определённого чувства: своего рода проэцированная, объективная лирика»²⁴⁴.

По общему мнению наших теоретиков, объективную лирику на экране образует искусство монтажных смен. В зависимости от впечатления, возникающего при сочетании коротких крупных планов, один и тот же фрагмент способен оказаться частью детективного эпизода или моментом комической сцены, трагического события или психологической драмы. В таком превращении основная роль отдаётся контексту. Осваивать его искусству ещё только предстояло.

Не вдаваясь в более конкретные подробности, Б. Балаш рассматривает связи кино и литературы, подступая к одной из главных проблем экранного искусства второй половины 20-х годов — к рождению стиля в кино.

²⁴⁰ См. например: *Юдин Н.* Монтаж трюка. М.: Пролеткино. 1924. № 3; Розенталь Р. Законы кино. Кино-газета — еженедельное иллюстрированное издание. М., 1924. № 24. 10 июня; Рист Ю. Ритм. Советский экран. 1925. № 4. 14 апреля и некоторые другие работы.

²⁴¹ *Балаш Бела.* О будущем фильма. Кино. 1926. № 27. 6 июля.

²⁴² *Балаш Бела.* Видимый человек. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.

²⁴³ Там же. С. 74.

²⁴⁴ Там же. С. 56.

Этим вопросам практически целиком посвящён сборник статей «Поэтика кино»²⁴⁵. Группа теоретиков и критиков, составившая ОПОЯЗ²⁴⁶, обратилась к кинематографу, в основном, с позиций литературоведения. Анализ стилистики и стилевых особенностей поэзии Пушкина, Лермонтова, Ахматовой принадлежит Б. Эйхенбауму. Ряд исследований и художественных произведений написаны Ю. Тыняновым. В. Шкловский посвятил несколько своих трудов литературной прозе. Их статьи составили концептуальную основу сборника «Поэтика кино». Опыт работы писателя со словом они спроецировали на выразительность киноязыка. Представители ОПОЯЗа, внимательно изучавшие текущую кинопродукцию и, больше того, активно участвующие в производстве фильмов (Шкловский, Пиотровский, Тынянов, Москвин, другие), не могли не соотносить свои теоретические изыскания с практикой кино.

Одной из главных в ряду основных исследований, собранных в «Поэтике кино», является статья Эйхенбаума «Проблемы кино-стилистики», где он открывает закономерности внутренней речи зрителя, возникающей как параллель к восприятию фильма. Во многом его анализ предвосхитил, как можно судить, исследования психолингвистики.

В частности, психолингвисты различают так называемую поверхностную структуру (реальный порядок слов в предложении) и структуру глубинную (авторский замысел), огромное значение придавая способам и индивидуальным особенностям превращения глубинной структуры в поверхностную. Значит, синтаксический анализ предложения (характер его построения) — это ключ к его семантической (смысловой) интерпретации. А характер отношения между глубинным содержанием и способом его выражения в поверхностной структуре играет решающую роль в восприятии авторского замысла.

Процесс внутренней речи зрителя в момент просмотра картины, как это понимает Эйхенбаум, бесспорно, ставит кинокультуру в зависимость от готовности аудитории к соучастию в творчестве режиссёра.

Всякий раз выбор формы автором основан на уверенности, что собеседник точно ориентируется в том же смысловом пространстве. Языковая способность поэтому не есть простое умение порождать или понимать высказывание. Художник каждый раз делает выбор — с учётом знания (своего и собеседника) о контексте, из которого станет понятной глубинная структура экранного текста. «П р и ё м а с с о ц и и р о в а н и я ч а с т е й п е р и о д а — вот основная стилистическая проблема монтажа»²⁴⁷. Ассоциативный принцип нужно искать, считает теоретик, не столько в сопоставлении отдельных планов (в этом отно-

²⁴⁵ Поэтика кино. Сборник статей. М.-Л.: Кинопечать. 1928.

²⁴⁶ ОПОЯЗ — общество изучения поэтического языка. См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М.: Советская энциклопедия. 1968. С. 447.

²⁴⁷ Поэтика кино. Сборник статей. С. 30–31.

шении новаторская режиссура пошла значительно дальше теоретических рекомендаций ОПЮЗа), сколько — в сопоставлении с о б ы т и й.

Подробно анализируя роль монтажного и смыслового контекста в кино, буквально уподобляя при этом кадр слову, автор не лишает самостоятельности изобразительную композицию, подобно тому как поставленное в какой-то контекст слово вовсе не освобождается от своей природной многозначности.

В реализации авторского отношения к событию значительная роль отводится метафоре. Эйхенбаум связывает её структуру и восприятие с метафорическими построениями в разговорном языке и в литературе. Подобными наблюдениями насыщены и статьи Эйзенштейна этого периода, идея значимости выразительного контекста, определённо, носилась в воздухе...

Многие из авторов, тесно связанных с практической работой, также активно обсуждают проблемы соотношения слова и экранной выразительности. Их мысли имеют более конкретный характер: речь идёт о сюжете, о композиции. «Вопросы сюжетной композиции и монтажа как метода сюжетного оформления — первоочередные теоретические вопросы»²⁴⁸.

Стремление связать режиссёрские поиски в области монтажа со структурой всего фильма находит поддержку в целом ряде статей и исследований, иной раз и не относящихся непосредственно к творчеству режиссёра. Так, Г. Болтянский²⁴⁹, говоря об искусстве кинооператора, рассматривает монтаж как процесс анализа и синтеза, первоначального расчленения материала и последующего его объединения сообразно творческому замыслу. В итоге рождается живая ткань киновещи — отражение действительности с позиций автора произведения.

Кинорежиссёр С. Тимошенко говорит о зрительском восприятии как необходимом условии рождения кинообраза: «Учёт зрителя есть точное представление о том, каким путём, какими сочетаниями и последовательностью определённых видимых образов, при помощи каких специфических киноприёмов должно и можно вызвать у массы ряд заранее намеченных определённых эмоций, переживаний и чувств»²⁵⁰.

Монтаж фильма как способ управления зрительским восприятием подробно анализирует И. Соколов²⁵¹. Он настаивает, что такие элементы режиссуры, как монтаж, второй план действия, организуемый декорацией, стиль актёр-

²⁴⁸ *Бачелис И.* Мысли вслух//Кино. Харьков. 1926. № 9. С. 7.

²⁴⁹ *Болтянский Г.* Культура кинооператора. (О работе Э. Тиссэ). М.-Л.: Кинопечать. 1927. С. 54–62.

²⁵⁰ *Тимошенко С.* Что должен знать кинорежиссёр — инженер фильма. М.-Л.: Театропечать, 1929. С. 8.

²⁵¹ *Соколов И.* Скрижаль века//Кино-фронт. М., 1922. № 1. С. 3.; Состояние сценарного дела// Кино-фронт. М., 1927. № 11–12. С. 15–18.

ской игры, — всё должно быть предусмотрено, обыграно в сценарии. Автор должен писать для кино в постоянном содружестве с режиссёром.

«Монтажные перерывы в действии заполняются фантазией зрителя. Монтаж — это заполнение фантазией зрителя психологического расстояния между двумя склеенными монтажными кусками»²⁵².

Многие режиссёры в те годы активно осваивали структуру разговорной метафоры, сравнительных оборотов литературного языка. Это как раз и был названный вторым, наиболее, пожалуй, важный период во взаимодействии литературы и киноискусства. Ассоциативно-образный язык экрана искал опору не просто в уже существующих формах — сюжетных сопоставлениях, связях последовательного действия. Была предпринята попытка опереться на общие способы мышления. В том числе и на уже сложившиеся в сознании зрителя сравнительные конструкции разговорной речи, выраженные на немом экране кинематографическими средствами.

О контекстных возможностях монтажного образа рассуждает С. Васильев, будущий соавтор «Чапаева», в книжке «Монтаж кино-картины»²⁵³. «Чередование кусков действия, различных по времени и месту, но связанных общей мыслью, идеей и целью, вызывает у зрителя ассоциативное восприятие параллельно монтируемых событий»²⁵⁴. Его мыслям созвучны высказывания кулешовца Лео Мура: «Кинематографический кадр выявляет всё своё содержание только в окружении других кадров»²⁵⁵. Автор трёхтомного «Общего курса кинематографии» Н. Анощенко также убеждён в том, что «свою смысловую ценность и эмоциональную выразительность каждый кусок заснятой плёнки приобретает и выявляет только в монтаже при сопоставлении его с другими кусками картины»²⁵⁶.

Завершающие период немого кино 1928–1930 годы характерны тем, что многие искания в области кинолингвистики привели к радикальному обновлению экранной выразительности.

Искусство контекста

Чтобы придать системность анализу новаторских поисков, примем за основу явно просматривающиеся в кинопроцессе 20-х направленность и интен-

²⁵² Соколов И. Психофизиологические основы кадра и монтажа. // Кино и культура. М., 1929. № 1. С. 50.

²⁵³ Монтаж кино-картины. М.: Теакинопечатъ. 1929.

²⁵⁴ Там же. С. 35.

²⁵⁵ Мур Лео. Азбука киномонтажа. М.: Теакинопечатъ. 1930. С. 40.

²⁵⁶ Анощенко Н. Общий курс кинематографии. В 3 т. Т. 3. М.: Теакинопечатъ. 1930. С. 494.

сивность разработки проблем киноязыка. Их условно можно не только разграничить, но и сопоставить между собой.

Группа радикальных преобразователей в центр драматургического конфликта поставила Историю, Эпоху. Её реалии и динамика оказались стержнем сюжета картин. С Эпохой, Историей сопоставляется человеческая Масса, класс. Драматургический конфликт развивается в столкновении Истории и Массы. В борьбе классов, собственно, и происходит становление Истории. Реализация такого замысла требует от режиссёра основательной — монтажной — организации видимой жизни.

Другая группа новаторов, учитывая реальную киноаудиторию, привлекает иные способы построения, выбирает пути более привычного сюжетного повествования: исторический конфликт отражает конкретные события, судьбы отдельных людей. В меняющемся мире их интересует, прежде всего, человек. Эпоха представлена как последовательный ряд обстоятельств, влияющих на поведение индивидуального героя. Авторы таких фильмов, на самом деле, пытаются синтезировать тематический и повествовательный типы построения. Логикой социальных законов определяется разрешение психологического конфликта.

В то же время режиссёры, отдавшие предпочтение всё более актуальной для 20-х годов современной теме, в центр произведения ставят нового человека, изменяющийся быт. На экране не сопоставляются массовый герой и История (как в картинах ведущего в этот период направления), индивидуальность персонажа раскрывается не в проекции на социальную ситуацию (что происходит в фильмах новаторов более умеренного крыла). Характер проявляется в обстоятельствах реального быта, в обыденных отношениях. В таких фильмах рождается психологический портрет героя нового времени.

Часто встречаемая в штыки радикальными новаторами, эта группа режиссёров на самом деле имела едва ли не самую большую киноаудиторию. Понимая и используя своё влияние, авторы современной темы не только вводили в общий обиход наиболее яркие киноприёмы, но и адаптировали к ним зрительскую массу. Воспитание нового социального сознания — пожалуй, их главная заслуга в условиях меняющегося общества, отошедшего от революционных лозунгов и столкнувшегося с обыкновенными буднями повседневного быта. Таким образом, и в практике, и в теории кино всё было не столь однозначно и просто.

Анализируя кинопроцесс, Шкловский в одной из статей 1927 года рассматривает его с точки зрения эволюции языка: «кино станет фабрикой отношения к вещам.

Кино начнёт работать с ассоциациями...

В кино входит образ»²⁵⁷.

Как можно понять, момент сопоставления предметов оказывается едва ли не важнейшим условием создания ассоциативно-образного ряда экранной авторской речи. Шкловский называет её поэтической, наряду с уже существующей сюжетно-повествовательной (прозаической, по его мнению). Основной проблемой, безусловно, становится уровень готовности зрителя к подобного рода новациям, его умение ориентироваться в искусстве контекста.

Такое построение киноречи имеет свои особенности. «Искусство, пользуясь словом, или рисунком, или скульптурой, выделяет общности, а потом уточняет элементы общности. Сами слова дают только общее, выделение частного происходит позднее...

А в кино всё единично... Кино идёт от частного к общему.

Кино для того, чтобы показать мир, должно монтировать, потому что само мышление человека — это монтаж...»²⁵⁸. «Соединять смысловые куски судьбою одного героя ... не единственный способ...»²⁵⁹.

ОРГАНИЗАЦИЯ ВИДИМОЙ ЖИЗНИ

Если взглянуть сегодня на пространство творческих поисков второй половины 20-х, то от своеобразного коллажа, составленного из рассуждений самых разных практиков, теоретиков и критиков, остаётся достаточно целостное впечатление. Это единый процесс, в котором ведущую роль играют наиболее видные представители направлений и художественных школ, повлиявших на рождение экранной речи.

Дзига Вертов

Обращаясь к выступлениям новаторов, нельзя, конечно, не учитывать их особый эмоциональный настрой. Революционно-бойцовская риторика, характерная и для ниспровержения старины, и для стремительного рывка к поиску новых форм искусства народных масс, как бы просвечивает изнутри даже самые, казалось бы, простые и бесспорные рассуждения.

«... кинореволюция только начинается.

Мы продержимся, не уступив ни одной позиции до тех пор, пока к нам не подспеет железная смена молодёжи, и тогда, через голову буржуазной худкинематографии, мы все вместе двинемся к всесоюзному и всесветному кино-Октябрю»²⁶⁰.

²⁵⁷ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 111.

²⁵⁸ Там же. С. 85.

²⁵⁹ Там же. С. 109.

²⁶⁰ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 100.

Эти наступательные интонации звучат в выступлениях лидера киноков²⁶¹ достаточно чётко. Основная задача при этом — найти, воспитать своего зрителя. Трезвость в осознании реальной данности соседствует с утопической идеей об особенной — классовой по составу, всемирной по охвату — киноаудитории. Режиссёр называет программной задачей необходимость «разобраться в окружающих ... жизненных явлениях», а основной и заветной целью — «связать всех трудящихся ... коллективной волей в борьбе за коммунизм»²⁶².

Киноки предпочитают иметь дело «с нетронутым зрителем, не видевшим кино и, следовательно, не видевшим худдрамы. Его воспитание, его привычка начинается с той вещи, которую мы ему покажем»²⁶³. Воспитание классового сознания, «классового зрения» киноки противопоставляют влиянию игрового кинематографа «как торгового дела»²⁶⁴.

По целому ряду настойчивых напоминаний о задаче воздействовать на пролетарское сознание, воспитывать классовое зрение рабоче-крестьянской аудитории, легко вычислить, что опорной базой подобной эстетической платформы являются позиции необычайно активного в те годы движения Пролеткульта, имеющего своих идеологов, свои цели и круг социально-эстетических установок в искусстве. Среди ведущих, в частности, — энтузиазм фактов, пафос борьбы за переустройство мира. Аналогичные декларации можно не раз услышать и в выступлениях Вертова второй половины 20-х годов. Утверждающая часть его эстетической программы, взяв истоки в Пролеткульте, отвергает всякие иные пути и способы киностроительства. «Большинство ответов по интересующим вас темам, — обращается он к кинокам юга, — вы найдете в выходящем в этом месяце сборнике Пролеткульта, где помещена наша большая статья “Киноглаз”»²⁶⁵.

Более подробно режиссер говорит о сотрудничестве с Левым Фронтом искусств (ЛЕФ)²⁶⁶. Манифест о возможностях и задачах неигровой кинематографии «Киноки. Переворот» публикуется в 1923 году в журнале «ЛЕФ». В нем, как и в других программных декларациях, идея «энтузиазма фактов»²⁶⁷ занимает центральную позицию: «Мы говорили о наших документальных фильмах как о п а ф о с е ф а к т о в, как об э н т у з и а з м е ф а к т о в»²⁶⁸.

²⁶¹ Термин Дзиги Вертова.

²⁶² *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. С. 81.

²⁶³ Там же. С. 91.

²⁶⁴ Там же. С. 98.

²⁶⁵ Там же. С. 82.

²⁶⁶ *ЛЕФ* — литературно-художественное объединение, оформившееся в Москве в конце 1922 г. Цель — пропаганда теории производственного искусства, социального заказа, литературы факта.

²⁶⁷ *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. С. 123.

²⁶⁸ Там же.

Его выступления против игровой кинематографии, неприятие хроники старого типа — это по существу борьба за чистоту киноязыка, защита от влияния театра и других искусств. Разыскивая в обыденном материале «пафос фактов», режиссер разрабатывает собственную уникальную методику художественного переосмысления документальных кадров.

Съёмки вертовских кинооператоров, как известно, предварительно со всей тщательностью спланированные, в итоге, оставаясь хроникальными, несут на себе печать личности автора. В них «есть режиссёр... Есть эстетический расчёт и изобретение»²⁶⁹. Но фрагменты отснятого материала ещё не составляют фильма. Сняты вещи — вне связи друг с другом. Поэтому нет «отношения к вещам»²⁷⁰ — семантики. Отношение, оказывается, конструируется на монтажном столе. «Нужен сюжет, — замечает Шкловский, — но не основанный на судьбе героя»²⁷¹.

В создании нового языка киноки огромную роль отводят кинокамере. Вторым принципиальным условием является отсутствие сценария. Тем не менее режиссёр подробно описывает, как создаётся предварительный «план действий киноаппарата»²⁷² — тематический, маршрутный, календарный....

Фильм «Человек с киноаппаратом» (1929 г.), выпущенный «в момент кинематографического кризиса ... (средств выражения) для ликвидации прорыва в области киноязыка»²⁷³, краеугольным в своей архитектуре содержит факт. При этом режиссёр особо подчёркивает: «факты, приносимые кинокарами-наблюдателями или кино-рабкорами,... организуются киномонтажёрами по указанию партии»²⁷⁴.

Исходный момент зафиксированного факта — кадр, отобранный киноком-наблюдателем, снятый оператором-«пилотом», осмысленный режиссёром-«расшифровщиком», становится звеном сложных построений, обобщает событие как явление, оказывается выразителем определённой темы.

Вертов настойчиво отрицает упреки в произвольном монтировании документальных кадров, теряющих при этом, по мнению оппонентов, убедительность документа. «Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни т а к , к а к о н е с т ь, скрытой съёмкой, съёмкой врасплох или другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на плёнку фактом, к и н о ф а к т о м, как мы его

²⁶⁹ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 79.

²⁷⁰ Там же. С. 32.

²⁷¹ Там же. С. 79.

²⁷² Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 106.

²⁷³ Там же. С. 123.

²⁷⁴ Там же. С. 81.

называем»²⁷⁵. Кадр как бы сливается с фактом, отражающим некое явление в жизни, а «кинонаблюдение» оборачивается накоплением фактов на определённую тему, которую «кинок-наблюдатель» получает от руководителя. Одним из первых примеров тематического построения киновещи Вертов называет «Киноглаз» (1924 г.).

В пределах единого генерального задания разрозненные моменты образуют смысловой контекст, способствующий восприятию авторской мысли. Так, говоря о фильме «Одиннадцатый» (1928 г.), который «написан на чистейшем киноязыке, на “языке глаз”... рассчитан на зрительное восприятие, на “зрительное мышление”»²⁷⁶, Вертов приводит схему съёмочного плана²⁷⁷ одного из эпизодов («...на документальном языке, на языке зафиксированных на плёнку фактов»²⁷⁸, — уточняет он.). Чередование тематических блоков воссоздаёт трудовой процесс: Тишина. Взрыв. Идут. Работают... Вокруг квадратиков, в которые взято каждое из этих слов, располагается несколько (больше десятка на одно слово-тему) конкретных кадров. Их количественное накопление как бы наращивает блок изображений с повторяющимся значением. Смысл зрительного образа таких блоков — тишины, взрыва и т.п. — выявляет общую семантику сопоставленных режиссёром разрозненных изображений. Так родственные кадры участвуют в компоновке темы. Повествовательность «Киноглаза», высшая математика «Одиннадцатого», по утверждению Вертова, сменяется зрительной музыкой, зрительным концертом²⁷⁹ фильма «Человек с киноаппаратом».

Итак, из организованных фрагментов хроники на монтажном столе создаётся текст. Собранные по тематической общности разрозненные изображения становятся как бы зримой расшифровкой режиссёрского послания зрителю. Непередаваемое в немом кино состояние «тишина» возникает из сопоставления череды изображений застывших предметов, машин, человеческих лиц. Тишину обрывает представление о «взрыве»: всё вдруг приходит в движение. Резкие смены коротких планов сообщают взрывную динамику изобразительному ряду. Безусловно, и в рождении контекста, и в эффекте режиссерской расшифровки показанных событий первоочередную роль играет монтаж. Монтаж понимается Вертовым как организация материала²⁸⁰, а не только как его сборка в хронологическом порядке.

Разбираясь в природе контекста вертовских экранных построений, обратимся к фрагменту предварительного съёмочного плана одного из эпизодов

²⁷⁵ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 87.

²⁷⁶ Там же. С. 104.

²⁷⁷ Там же. С. 105.

²⁷⁸ Там же. С. 104.

²⁷⁹ Там же. С. 109.

²⁸⁰ См.: там же. С. 86.

фильма «Человек с киноаппаратом». Он приведён в авторском рукописном варианте²⁸¹ и сопровождается его же рисуночками отдельных кадров. Анализируя их, удаётся обнаружить любопытные тонкости вертовского письма, рассчитанного, оказывается, на зрительскую внеэкранную память.

Итак, фрагмент предварительного плана:²⁸²:

Киев 1 сент. 28 г.

Аппарат-орудие наводит дуло на город...

Не поленитесь, посмотрите рисуночки 1 и 2 кадров. Может, вспомнится знаменитый на весь мир «Броненосец...»? Тогда и сработает некий «внефильмовый» контекст (интерактивный, по-современному), скрытый в описании документальных кадров:

1. ... объектив, как орудие, парит над городом...

2. Жерло объектива входит в кадр...

3. Дуло объектива плывёт над городом...

Пафос эйзенштейновского шедевра щедро питает, на мой взгляд, работу незримого оператора, усиливая по указанию режиссёра значительность темы вертовского фильма.

А уже следующий план всё той же монтажной фразы («аппарат-орудие наводит дуло на город»), опирается на литературную, поэтическую ассоциацию, переводит значимость зафиксированного документальной камерой пространства в иной по природе контекст:

4. *Аппарат весь несётся над городом, как “Медный всадник”.*

Что тут может придумать оператор, как именно передать этот пушкинский образ-символ?.. Или энергия литературного контекста так и останется лишь в замысле? Вертов ведь был активным противником влияния на кино способов и средств других искусств — театра, литературы²⁸³. Он, конечно, прекрасно понимал, что в фактуре документального кадра подобное сопоставление вряд ли придёт на ум зрителю. Однако тем более существенно для понимания роли контекста — поверхностного и глубинного, — какая именно ассоциация заложена автором в предварительной разработке фильма. Какой эмоциональный ориентир указан будущим «кино-наблюдателям» и «пилотам» как нерв эпизода, вектор поисков способа съёмки. Медный всадник несётся над городом именно в литературном шедевре Пушкина.

Отрекаясь, «вслед за отказом от киноателье, ... от языка театра и литературы»²⁸⁴, режиссёр особо напоминает, что большинство киноглазовских лент строится как симфония труда, страны, города. Трижды повторяется

²⁸¹ *Вертов Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 107.

²⁸² Там же.

²⁸³ Там же. С. 108.

²⁸⁴ См.: там же. С. 108.

в одной фразе термин, определяющий музыкальную форму²⁸⁵. И тоже никуда от этого не деться. Показывая зрителю реальную жизнь такой, «какую они так не видят»²⁸⁶, Вертов соединяет документальные фрагменты «друг с другом с таким расчётом, ... чтобы общая сводка всех этих сцеплений представляла собой неразрывное органическое целое»²⁸⁷.

Именно такой тип монтажа позволяет «“писать” снятыми кадрами кинолент»²⁸⁸, вводя в контекст документальных композиций художественную память зрителя (определенно: не только рабоче-крестьянского). Во-первых, учитывая для выявления замысла все документальные данные, имеющие «прямое и косвенное отношение к заданной теме»²⁸⁹. Во-вторых, отбирая и сортируя их уже в процессе создания съёмочного плана. А в-третьих — монтируя заснятую плёнку (цифровой расчёт, соединение однородных кусков, перестановка кусков-кадров и т.п.) до получения своего рода зрительной формулы²⁹⁰.

Сопоставление опыта работы над серией «Киноглаз» и «Шестой частью мира» позволяет выявить скрытые от зрителя аспекты создания монтажного контекста (способы сочетания кадров).

В первом случае, в «Киноглазе», «накопление материала шло как бы по вертикальным столбцам»²⁹¹: впоследствии предполагалось сделать несколько разрозненных серий. В случае «Шестая часть мира» — госторговское задание (и финансирование) позволило сосредоточиться «на соединении разных сторон жизни... Так, в частности, была расширена тема экспорта и импорта и превращена в тему освобождения от зависимости от иностранного капитала»²⁹². «“Одиннадцатый” сначала был снят без надписей и последующее их введение никакой роли в организации образного строя не сыграло»²⁹³, — уверен режиссер. Зато в «Человеке с киноаппаратом», целиком отказавшись от приёмов театра и литературы, оформили документальные кадры «стопроцентным киноязыком»²⁹⁴ [Напомню, однако, о предварительных зарисовках, приведённых выше.]

Как же зарождается этот «стопроцентный киноязык»?

Для Вертова «основное дело в кинематографии — это фиксация докумен-

²⁸⁵ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 121.

²⁸⁶ Там же. С. 109.

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Там же. С. 113.

²⁸⁹ Там же. С. 113.

²⁹⁰ Там же. С. 114, 119 и др.

²⁹¹ Там же. С. 116

²⁹² Там же. С. 117.

²⁹³ Там же. С. 118.

²⁹⁴ Там же.

тов, фактов, фиксация жизни, исторических процессов»²⁹⁵. При этом «киноглаз» вправе привлечь себе на помощь все доступные кинематографу приёмы, вплоть до мультипликации. В смешанных программах кинопроката режиссёр допускает соседство хроники и шаржа²⁹⁶, в определённой пропорции — хроники, драмы и концерта²⁹⁷. В первом разделе тезисов «из азбуки киноков» (статья «От “Киноглаза” к “Радиоглазу”») просматривается интерес к повествовательно-сюжетной основе вертовских наблюдений «на тему»²⁹⁸.

Но и сама по себе хроника, несомненно, испытывала воздействие других видов экранных построений. Так, «Ленинская киноправда» — «хроника, сосредоточенная вокруг одного лица. Действующим лицом был Ленин... Это был первый опыт хроники с одним действующим лицом»²⁹⁹. Для мультипликационного шаржа, снятого за три дня и три ночи, «тут же писался сценарий»³⁰⁰. Так что чистота кинематографического языка изначально представлялась результатом синтеза творческих возможностей самого широкого спектра.

Характеристика приемов, методов и способов съёмки, определение сущности и особенностей монтажа присутствуют буквально во всех выступлениях Вертова второй половины 20-х годов. Рассуждения об одном из самых, пожалуй, значительных теоретических его открытий, о котором уже упоминалось, — об интервалах (о «междукадровом» движении авторской мысли: идее, в основе своей имеющей, на наш взгляд, феномен монтажного «эффекта Кулешова») определяют самое существо вертовских контекстных построений.

Школа «киноглаза» требует выстраивать кино вещь на «“интервалах”, то есть на междукадровом движении. На зрительном соотношении кадров друг с другом. На переходах от одного зрительного толчка к другому»³⁰¹. Зрительный интервал по Вертову — величина сложная: в его создании, помимо содержательных моментов, задействованы соотношения планов, ракурсов, внутрикадровых движений, светотеней, съёмочных скоростей. Учитывая все эти элементы, составляющие контекст монтажной фразы, автор определяет порядок смен, а также экранное время каждого отдельного кадра, его длительность.

При этом необходимо помнить и о зрителе. «Найти наиболее целесообразный “маршрут” для глаз зрителя среди всех этих взаимодействий, взаимоприятий, взаимоотталкиваний кадров, привести всё это множество “ин-

²⁹⁵ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 120.

²⁹⁶ См: там же. С. 84.

²⁹⁷ Там же. С. 86.

²⁹⁸ См: там же. С. 109-111.

²⁹⁹ Там же. С. 117.

³⁰⁰ Там же. С. 113.

³⁰¹ Там же С. 114.

тервалов” (междукадровых движений) к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле, наилучшим образом выражающей основную тему кино-вещи, — вот труднейшая и главнейшая задача автора-монтажёра»³⁰².

Вместе с тем, технические расчёты, придавая ощущение ритма, ощущение пафоса авторскому письму, не решают конечной художественной задачи. Смысл теории интервалов — в образовании контекста, позволяющего обнаружить глубинный текст фильма.

Так, в киноочерке «Шагай, Совет!» (1925 г.) сопоставление изображений бездействующих объектов (обвалившегося железнодорожного моста, захлапленных производственных площадей, рухнувшей заводской трубы, лежащего на обочине паровоза и т.п.) создаёт образ разрухи. Затем этот монтажный ряд сменяют планы работающих людей и машин, восстановленных мостов и заводов, несущегося по рельсам гружёного состава, дымящих высоких труб... Страна восстанавливает народное хозяйство.

В следующей картине «Шестая часть мира» (1926 г.) разрозненные съёмки в самых разных уголках страны, поставленные режиссёром рядом друг с другом, с помощью возникших на экране монтажных «интервалов» сливаются в единый образ огромной впечатляющей силы. Мы, зрители, сами невольно соединяем в своём сознании разрозненные фрагменты в масштабный образ огромной страны...

Ещё более причудливо интервал срабатывает в том случае, когда в единый ряд соединяются моменты труда разных людей. И основанием для их соседства оказывается повторяющаяся в каждом кадре деталь изображения. Частная подробность в итоге оказывается ключевой, становится знаковым центром контекстного сообщества, глубинным смыслом построения. Приобретает — за счёт «накопления» во множестве вариантов — обобщённый смысл. По этому принципу построено большое количество фрагментов в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929 г.):

Руки, выжимающие бельё...

Рука парикмахера, правящего бритву...

Руки, точащие топор о наждачный диск...

Рука, вертящая ручку кинокамеры...

Руки, чистящие ботинки...

Руки с ножницами и расчёской...

Руки монтажницы с киноплёнкой...

Руки работают на швейной машинке...

Рука, пишущая на бумаге...

Руки работающей ткачихи...

³⁰² *Вертов Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 114.

...Милиционер, направляющий движение транспорта, бухгалтер со счётами, кассирша за аппаратом, фасовщицы папирос, телефонистки на коммутаторе...

Клеточный монтаж (от 20–30 кадров в начале монтажной фразы до 2–6 к её завершению) преимущественно крупных планов работающих рук (редко – средних) образует единство примерно из 80-ти разрозненных изображений³⁰³. Тема этого единства — работающие руки.

Если осмыслить приведенные примеры или ещё и ещё привести новые, из других его фильмов, напрашивается довольно убедительный вывод о цели вертовских поисков в области выразительного монтажного контекста. Это практически всегда — перевод единичного в обобщённое, видимых подробностей документальной съёмки в тематическую, смысловую «формулу». (Вертов, часто привлекая именно это слово, позволяет воспользоваться им для определения природы, целевых установок своей работы).

На протяжении нескольких лет киноки настойчиво говорят о «радиоглазе», о «радиоухе».

«В немой картине “Одиннадцатый” мы уже видим монтаж, связанный со звуками. Вспомните, как стучат машины, как даётся абсолютная тишина. Вначале — стук топоров, молотков, визг пил, потом всё это прекращается, уступает мёртвой тишине, и в тишине стучит сердце машины... При переходе на “радиоглаз” всё это будет впечатляюще звучать с экрана»³⁰⁴. Идея звуковой документальной кинописи³⁰⁵ приводит режиссёра в восторг. С ней он связывает разрешение важнейших проблем практической и теоретической работы киноков, возможность в своих исканиях опереться на техническую базу звукового кино и телевидения³⁰⁶. При этом он довольно критически воспринимает заявку «Будущее звуковой фильмы» (Эйзенштейн, Александров, Пудовкин, 1928 год)³⁰⁷, считая проблему совпадения или несовпадения звука и изображения не существенной для развития кино³⁰⁸.

Первой звуковой картиной Вертова стала «Симфония Донбасса» (1930 г.). В ней производственные шумы всенародной стройки организованы подобно музыкальной композиции и воплощают шумо-музыкальную «тему» социндустрии, которую стремится воспеть автор. Энтузиазм фактов образует полифонический кинообраз, развивающийся по канонам большой музыкальной

³⁰³ См.: «Человек с киноаппаратом». Монтажные листы. 1У часть фильма. № хранения 35364. Кафедра киноведения ВГИК.

³⁰⁴ Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 119.

³⁰⁵ См.: там же. С. 115.

³⁰⁶ См.: там же.

³⁰⁷ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. 1964.

³⁰⁸ См.: Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 124.

формы. Название фильма обозначило композицию реальных шумов по законам музыки.

Нередко вертовские документальные сюжеты строятся по законам литературной композиции: очерка (одного из самых популярных жанров в те годы), рассказа — о человеке (ленинские фильмы), о киноаппарате (и человеке при нём). Постоянно выкрикивая при этом основные киноковские «слоганы», как сказали бы теперь, — без актёров!.. без сценария!... против худдрамы! — режиссер всё же подспудно, исподволь идёт к канонической организации материала, имея в виду образ отдельного живого человека (об этом он сам скажет много лет спустя, в 1954 году).

Так же построена последняя немая картина «Человек с киноаппаратом». Просыпается женщина... Пробуждается улица... Открываются жалюзи... Вспыхивает глаз светофора... Распахиваются витрины... Утренний город монтажно испытывает точно такое же состояние, в каком оказывается только что очнувшийся от сна человек. Принцип сочетания этих коротких фрагментов на «интервале» как бы вычленяет из череды городских пейзажей тему первого эпизода кинопоэмы о городе — он просыпается.

Мойщик окон приступает к работе, шланг дворника оmyвает мостовые... Плещутся птицы, мелькают руки умывающейся женщины... Это следующая монтажная фраза из самого начала фильма. В ней явно читается смысл отдельных документальных кадров: город умывается. И если обозначить такие блоки на протяжении всей картины, можно легко разгадать принцип построения этого документального фильма. Город на экране — живой. Можно наблюдать его жизнь на протяжении всего дня, с утра до вечера. Этим и занимается человек с киноаппаратом.

Смысловые сцепления картины совпадают со зрительными³⁰⁹ и кажется, что действие развивается непрерывно, а оператор лишь фиксирует его с необычных точек. Однако на самом деле «Человек с киноаппаратом» снимался и в Москве, и в Киеве, и в Харькове. А значит, требование топографической адресности, единства места, применительно к хронике, здесь просто перестает действовать. Образ города — художественный, собирательный.

«Особо следует подчеркнуть, что большинство “киноглазовских” фильмов строилось либо как симфония труда, либо как симфония всей Советской страны, либо как симфония отдельного города. При этом часто в этих фильмах действие развивалось с раннего утра до вечера»³¹⁰□.

Однако невозможно отделаться от ощущения, что, наблюдая жизнь города с утра до вечера, Вертов в «Человеке с киноаппаратом» уподобляет её про-

³⁰⁹ См.: *Вертов Дзига*. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 109.

³¹⁰ Там же. С. 121.

явления поведению человека. В этом — заслуга исключительно монтажного ряда, переосмысляющего документальный материал. Вот город проснулся, привёл себя в порядок, жизнь его выплеснулась на улицы, влилась в толпу... И оказалось, что в центре внимания картины, декларирующей «обновление киноязыка», реализован образ некоего живого объекта, который своим поведением определяет тему и сюжетное развитие действия. Это чрезвычайно существенный момент для восприятия изобразительно-монтажных композиций фильма, значительно смягчающий многие из критических высказываний режиссёра в адрес игрового кинематографа. То есть, документальным материалом Вертов пользуется для создания художественно выразительных произведений по законам игрового кино. Только эти непреложные «законы» художественного творчества, как оказалось, каждый из мастеров открывает по-своему.

Эсфирь Шуб

Эсфирь Шуб, орудием своего экранного слова также мыслившая монтаж, занимала в теоретических спорах собственные позиции. Её художественная система не совпадала ни с «тематическими» построениями Вертова, расшифровывающего каждое из явлений реальной жизни в духе коммунистических идей, ни с эйзенштейновскими поисками структуры монтажных сопоставлений, восходящих к логическому понятийному мышлению. Хотя для начинающего кинодокументалиста авторитет Вертова, конечно же, был мощнейшим. «Его воля, его характер, ... его восприятие создавали как бы монологи действия»³¹¹. Однако Шуб сумела определить собственные позиции в документалистике. Вот как видит их Виктор Шкловский: «Дзига Вертов превращает материал в зрительно-ритмическую единицу. Это короткие куски без точного документального адреса.

Метод Эсфири Шуб был другой. Она давала возможность рассмотреть предмет, не лишая явление его документальной полноценности»³¹². Для неё кадр был не клеточкой в ряду монтажных манипуляций, а единицей действия, реальности.

Общая «установка на хроникальный материал»³¹³ и монтажные принципы, отличные от вертовских, нуждаются, прежде всего, в определении творческих позиций самим автором:

«... что и как снимать?»

³¹¹ Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. С. 98.

³¹² Там же. С. 100.

³¹³ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. Статьи, выступления. Неосуществлённые замыслы. Переписка. М.: Искусство, 1972. С. 244.

Проработка метода.

Проработка формы»³¹⁴.

Определение «функциональный метод»³¹⁵, часто встречающееся в ранних статьях Шуб, восходит к идеям и установкам конструктивизма, которые она искренне разделяет в этот период. Масштабно охватывающий новое искусство ЛЕФ вобрал в себя и конструктивизм. Киноваторов и ЛЕФ роднила приверженность факту: непридуманному факту как объекту и материалу искусства. Поэтому Шуб, ещё до самостоятельной режиссёрской работы смонтировавшая сотни документальных сюжетов и десятки игровых картин, в качестве автора мыслит себя в пространстве неигрового кинематографа. И с опытом профессионала и горячностью новичка в режиссуре она критикует киноков за то, что те, пытаясь «дать новую кино вещь без литературного сценария, без актёров, декораций и других приёмов и аксессуаров игровой художественной кинокартины, всё же вынужденно пользовались рядом приёмов и способов, которыми делалась и делается вымышленная драматическая или развлекательная кинематография»³¹⁶. Приступая к работе над документальным фильмом «Февраль» («Падение династии Романовых»), Шуб заранее ставит перед собой задачу «провести чёткий и ясный функциональный метод»³¹⁷. То есть, старые хроникальные кадры должны теперь в её фильме выполнить новую, заданную режиссёром задачу: их функция — освещение фактов с позиций современности.

Как же выглядит этот основополагающий конструктивистский принцип в применении к материалу исторической хроники? «“Февраль” должен быть показан во всей своей исторической правде»³¹⁸. Это — основное требование Шуб в работе над хроникальным материалом. «Для этого ничего не надо сочинять и выдумывать..., пользуясь техникой и мастерством монтажа, увязать его в монолитную форму политического и социалистического значения»³¹⁹.

В трёх ранних лучших картинах Шуб, замечает Шкловский, «проведён один и тот же метод монтажа: сравниваются разнохарактерные, разнозвучающие, но реально существовавшие явления»³²⁰. В её картинах, — добавляет критик, — «противопоставления и являются новым качеством сюжета. Не личного сюжета, а сюжета столкновения мировоззрений»³²¹. Речь в данном

³¹⁴ Шуб Эсфирь. Жизнь моя -- кинематограф. Крупным планом. С. 246.

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ Там же.

³¹⁷ Там же.

³¹⁸ Там же. С. 147.

³¹⁹ Там же. С. 247.

³²⁰ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 100.

³²¹ Там же. С. 101.

случае идёт, безусловно, о формировании принципиально иного контекста фрагментов старой хроники.

В статье «Из моего опыта», опубликованной в 1927 г., Шуб подробно рассказала о процессе работы над «Февралём», что проливает свет на главное отличие её фильмов — исторических хроник от патетических картин Вертова.

В её представлении принцип «хроникальности документального материала»³²² оказывается краеугольным. В поисках сохранившихся съёмок для создания своей картины она исследует материалы едва ли не всех фильмотек мира, добывая старые, порой основательно забытые, затерянные кадры. Затем огромное количество найденной плёнки подразделяет на некие блоки, на «тематический материал»³²³. Автором заранее намечается, а в процессе анализа тематических групп окончательно формулируется целевая установка. При монтаже тематически скомпонованных фрагментов старая хроника начинает выполнять новые функции, заданные режиссёром. Это и есть, по Шуб, «функциональный метод конструктивизма»³²⁴ в работе с кино-материалом. «Она подарила революции новый жанр искусства»³²⁵, — считает Шкловский.

В процессе подготовки к созданию фильма продолжается «выработка плана и акцентирование темы»³²⁶. Это ведёт к цели фильма: «связать материал в целую кино вещь, демонстрирующую известный этап революции»³²⁷.

Допускала ли при этом Шуб инсценировки? Оказывается, да — допускала. В тех случаях, когда «игровой» фрагмент воспроизводил, например, поведение реальной личности (чаще это относится уже к фильмам на современную тему). «Давайте будем говорить о неигровой кинематографии. Пусть там будут и игровые моменты, — Шуб рассуждает о праве на досъёмки реальных участников документального сюжета, о методах «накопления»³²⁸ недостающего по замыслу материала.

В то же время, считая поведение реального человека перед съёмочной камерой моментом в какой-то степени игровым и используя такие кинокадры на правах документальных, Шуб категорически отрицает возможность инсценировки исторического факта. Здесь она не щадит даже одного из самых давних и верных своих друзей — Эйзенштейна, с которым знакома ещё со времени его работы в Пролеткульте.

³²² Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 248.

³²³ См.: Там же. С. 247–248.

³²⁴ Там же. С. 248.

³²⁵ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 102.

³²⁶ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 248.

³²⁷ Там же.

³²⁸ Там же. С. 249.

«Нельзя инсценировать исторический факт, потому что инсценировка искажает факт, — пишет Шуб о фильме Эйзенштейна “Октябрь”. — Нельзя, чтобы миллионы крестьян и рабочих, не участвовавших в боях, чтобы наша смена — комсомол и пионеры — думали, что именно по “Октябрю” Сергея Эйзенштейна и Александрова произошли события тех великих дней.

В таких вещах нужна историческая правда, факт, документ и величайшая строгость исполнения — нужна хроника.

...Эйзенштейн, давший в “Октябре” целый ряд замечательных, принципиальных и формальных решений (но выпадающих из данного задания), ... и сотысячная армия, прошедшая перед аппаратом, и все остальные исключительные возможности бессильны выполнить их методом и установкой данный им заказ»³²⁹. Шуб охотно делится собственным опытом, раскрывает основные принципы своего авторского монтажного письма: «хроникальные куски — это материал не только для склейки «киножурналов»³³⁰, а материал, из которого можно создавать вещи на большом тематическом развороте». Успех «Падения династии Романовых» для режиссёра означает «победу школы и метода»³³¹.

Как зарождался на практике её профессиональный опыт — авторского монтажа исторической хроники?

«Разрозненные, отобранные мною негативы подвергались тщательному изучению. Приходилось устанавливать год съёмки»³³². Это во-первых: негативы — разрозненные. Однако при этом всё же — отобранные. Ей принципиально важно определение исходных данных фрагмента. Она не считала возможным, в отличие, например, от Вертова, объединять в событийном сюжете съёмки, сделанные в разное время или в различных географических точках. Из-за этого и монтажное составление единого события также невероятно осложнялось. «Иногда удавалось собрать целый эпизод, куски которого были разбросаны в разных местах»³³³. В разных фильмотеках, то есть. Эта кропотливая работа говорит о бескомпромиссности по отношению к правде исторического факта. И лишь затем, в монтаже картины, определялось и с максимальной ясностью проступало авторское «я» — за счёт выразительной конструкции со всей тщательностью восстановленного события. «Изучение собранного материала дало возможность ясно установить тему. Тема органически выростала из материала»³³⁴. Тематический монтаж Эсфири Шуб как бы

³²⁹ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 156.

³³⁰ Там же.

³³¹ Там же. С. 252.

³³² Там же С. 251.

³³³ Там же.

³³⁴ Там же.

противостоит тематическому же волонтаризму Дзиги Вертова, с помощью контекста не раз переосмысливающего снятый на плёнку факт. «Тема и материал определили форму вещи»³³⁵ во всех её фильмах.

Можно сказать, что принцип организации контекста в её картинах ориентирован на законы литературной повествовательной композиции, на романную форму, в которой традиционно существует историческая проза. Не опасаясь влияний извне на чистоту киноязыка, Шуб реализовала в документальном кинематографе конструкцию исторического романа — создала авторскую повествовательную стилистику на основе хроникального материала.

Однако два ключевых словосочетания в этой её статье («Первая работа», 1928 г.) — хроникальные куски и подлинный кинодокумент очевидно не поглощаются друг другом: это не синонимы. Скорее, одно из них в процессе обработки превращается в другое. Как? Посредством чего? В этом разгадка авторского монтажного метода. И сказанное Шуб слово, связующее обе ипостаси, начала и концы фильма, — «установка»³³⁶. Оно расшифровано в этой же статье. «Установка — не только показать факт, но дать факту оценку с точки зрения победившего в революционных боях класса. Это сделало фильму, смонтированную в основном из контрреволюционного материала, — революционной и агитационной»³³⁷. Непосредственные наблюдения над процессом не просто «смыслового», но прежде всего «установочного» монтажа своих фильмов Шуб приводит в нескольких статьях 1928–1929 годов, посвящённых работе над самым, пожалуй, масштабным своим проектом «Россия Николая П и Лев Толстой» (1928 г.). Проблемы его реализации возникли уже на уровне замысла.

Первоначально он охватывает несколько направлений работы: отобразить время, в котором жил писатель, органическую его связь со своей эпохой, дать характеристику его как мыслителя³³⁸. При этом всякая инсценировка исключается. Автору придётся работать с кинодокументами, письмами и рукописями, с материальной средой Толстого и его эпохи. Воскрешение подлинного мира сохранившихся фактов изначально важно для Шуб прежде всего как «возможность организовать сознание зрителя в сторону правильного восприятия Толстого и толстовства»³³⁹. Заметим, одно неотрывно от другого: воскрешение мира Толстого — руками современного режиссёра, озабоченного социалистическими установками, — призвано организовать сознание зрителя. При этом — в сторону правильного восприятия. (В какую именно, — цитируется

³³⁵ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 251.

³³⁶ Там же.

³³⁷ Там же.

³³⁸ Там же. С. 253.

³³⁹ Там же.

Ленин: «правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения революционного рабочего класса...»³⁴⁰)

В фильме Толстой как моралист и художник определённой эпохи представлен документальными материалами. Первая тема — Россия на перепутье двух общественных формаций — реализована в кадрах, содержание которых составляют бескрайние пространства и бездорожье. Эта группа изображений, безусловно, работает на авторское образное обобщение, сформулированное в замысле. Подобными кадрами охватывается повествовательный зачин фильма: «помещичьи усадьбы... угодья, поля и леса... и миллионы крестьян ... в разорении... в холоде... в голоде... в отчаянии взывающих к богу...»³⁴¹ и т.д.

Эта подборка документальных кадров сменяется изображением города, эксплуатации бежавшего из деревень народа на промышленных предприятиях. Монтажные фразы тоже складываются в цельный смысловой блок.

Затем из «нищеты, мучения рабочих масс» вырастают кадры «Коронации Николая II», виды имения графа Волконского, Ясная Поляна, портреты предков Толстого... И наконец — кающийся дворянин граф Лев Николаевич Толстой, один пытающийся жить по иным принципам... Хронику сменяет демонстрация текстов сохранившихся документов: действия С.А. Толстой как помещицы, протесты писателя против насилия, самодержавия и общественной лжи... Все эти темы представлены реальными документами, второй тематический блок решается на столкновении их и реальности.

Если первая часть сложилась как повествовательная, авторская мысль в ней последовательно перемещалась от одних тематических фрагментов (деревня) к другим (город), восходила к вершине власти в России (коронация государя) и жизни дворян (усадьба), которой тяготились лишь немногие прогрессивные умы (Толстой), оставаясь одинокими в своём протесте, то вслед за этой строго логической конструкцией должен был появиться титр («в те дни, когда...»), после которого авторская интонация явственно изменялась.

Документам расправ с народом, протестующим против насилия, противопоставлены «парадомания», ханжество царского двора. Попыткам утверждения свободы личности — церковь, чопорные чиновники от религии, отлучение Льва Толстого.

Ответ на всё это самого Толстого демонстрируется в перечне его деяний (нравственное усовершенствование, образование крестьян, проповедь непротивления злу). А параллельно всё то же — поповщина, пьянство и суеверие, бесправие простого народа, подготовка к войне. Хроника, запечатлевшая действительность, на этот раз спорит с текстами документов. Этот эмоционально

³⁴⁰ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Том 20. Предисловие. С. 23.

³⁴¹ Здесь и далее фрагменты титров...

воздействующий блок завершает Толстовский протест: «Не могу молчать».

Третий, стремительно развёртывающийся на монтаже хроникальных материалов блок открывают революционные листовки того времени. Затем смерть и похороны Толстого. Они сменяются кадрами революционной хроники: изображением народа, осознавшего, кто враг...

Февраль — Октябрь 1917 года...

Съёмки обновлённой, советской Ясной Поляны...

Молодёжи, устремлённой к строительству социализма...

Напомню: это пока ещё лишь разработка замысла. Именно здесь во всей полноте представлен принцип авторского, монологического начала повествования, организации хроникальных фрагментов и документов эпохи. Затем состоялся трудный процесс собирания, сопоставления, выстраивания материалов фильма — о заблуждениях великого художника, призывавшего в конце жизни к непротивлению злу...

Анализ собственной работы над фильмом — третьим по счёту — снова приводит автора к необходимости обобщения своего опыта, к рассмотрению его с точки зрения метода, школы, художественных принципов. В статье 1929 года «И опять — хроника» толкование проблемы авторского участия в построении фильма охватывает и приверженность режиссёра школе искусства, и ответственность перед правдой истории, и обязательный социальный пафос пропагандиста, выступающего перед массовой аудиторией. Манера Шуб чётко формулировать свои позиции, энергично расставляя все акценты и смысловые обозначения, позволяет сразу же отличить главное: «я работаю в области определённой школы, школы конструктивистов, — пишет она. Задача этой школы в кинематографии — работать на подлинном, не инсценированном материале»³⁴².

Однако одно дело — общие установки школы. А вот конкретный подход к теме оказался весьма нестандартным. «Впервые вообще делалась попытка на неигровом материале показать не коллектив, а личность, дать оценку общеполитическим настроениям Толстого»³⁴³. И предварительная «раскадровка» хроникального материала, намеченная в замысле (см. выше), подвергается испытанию на «авторскую трактовку»: её кажущаяся безупречность вступает в противоречие со скудостью хроники, связанной с личностью писателя.

«О Толстом было снято всего 80 метров. И вот на этих 80 метрах я поставила перед собой задачу сделать фильм. Кроме того, было 100 метров Ясной Поляны, 100 метров Астапова и около 300-400 метров хроники похорон. Вот и всё. Дать оценку религиозно-философской теории Толстого я на таком матери-

³⁴² Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 257.

³⁴³ Там же.

але, конечно, не могла... Тут не только дело в монтаже, а дело в установке»³⁴⁴. Для реализации авторской установки, оказывается, идеально подошёл совершенно другой по содержанию и времени хроникальный материал. Он как бы окружил собой фрагменты, раскрывающие личность мыслителя, придал им, так сказать, «внеличностный» характер, позволил обнаружить болевые точки эпохи, её основные социально-нравственные противоречия. Толстовские кадры были дополнены царской хроникой.

Царской хроники сохранилось великое множество, около 40 тысяч метров. Однако практически все они, на взгляд режиссёра, «невывразительны в смысловом значении»³⁴⁵. Информативные сюжеты, иллюстративный материал Шуб должна была, по её словам, «переключить, то есть сделать обличительным»³⁴⁶. А это значит — найти такие варианты монтажных сопоставлений с другими сюжетами старой хроники, которые придали бы им нужный автору смысл, — создать абсолютно точный контекст, выразительно раскрывающий предварительный режиссёрский замысел.

Нашлись хроники Саратовской пустыни, Москвы 1906 года, голодной деревни 1906–07 годов, Хитрова рынка 1907... И всё это работало в том самом смысловом значении, которое позволило смонтировать разрозненные сюжеты в страстный экранный монолог. Контекст помог решить главную проблему: «дать оценку только одной стороны деятельности Толстого — непротивление злу насилием. Так выразительны и замечательны хроники этого времени, что они сами по себе вскрывают обманчивость этой проповеди и полное одиночество Толстого»³⁴⁷.

Попутно поисковой творческой работе возникают более общие проблемы, по-своему решаемые каждым из мастеров кино и всё-таки представляющие серьёзное препятствие для реализации новаторских исканий в области киноязыка. Речь — о зрителе, об особенностях восприятия монтажного авторского фильма. Режиссёр напрямую обращается к молодёжной аудитории, часто выступает в рабкоровских клубах со своими фильмами.

«У вас есть уже какая-то культура, когда вы смотрите игровую картину, есть культура зрителя. К сожалению, ещё нет этой культуры для неигрового фильма. И в этом не виноват зритель. В этом виноваты мы. У нас очень мало фильмов неигровых, мы только начинаем работать... У нас нет ни традиций, ни тех возможностей, которые есть у игровой кинематографии. Смотреть наши работы нужно иначе. В них нет сюжета, нет фабулы, как в игровой картине; материал совершенно иначе работает — на документальности, на под-

³⁴⁴ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 247.

³⁴⁵ Там же. С. 258.

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Там же.

линности. Игровая кинематография главным образом обращается к эмоциям зрителя, а мы — к его интеллекту. При просмотре наших работ должна быть углублённость не эмоциональная, а интеллектуальная, только она даст возможность правильно оценить картину...»³⁴⁸.

Говоря о школе конструктивизма, режиссёр отводит принципиальную роль механизмам монтажного переключения смысла хроникального материала за счёт окружающих, подобранных автором сюжетов, — то есть значению контекста, возникающего при сопоставлении разрозненных хроник.

Из опыта реализации замысла трёх первых фильмов³⁴⁹ Эсфирь Шуб выносит убеждение: «кино должно быть организатором, агитатором, пропагандистом... И когда речь идёт о том, что нужно дать фильм антирелигиозный или за советскую деревню, мы всегда будем говорить, что это работа наша, а не художественной кинематографии»³⁵⁰.

Вместе с тем, «показать Толстого во всей его сложности — эту задачу я себе и не ставила, так как она невыполнима»³⁵¹. Параллельно Э. Шуб всерьёз озабочена необходимостью «создать новые методы работы, отличные от игрового, вытекающие из самой сущности неигрового кино»³⁵². Свой метод, ссылаясь исключительно на собственную практику, она определяет с помощью термина «монтаж документов»³⁵³.

Говоря о принципиальной документальности материала своих картин, Шуб не раз оговаривает и сложный вопрос — поведение реального человека перед снимающей камерой. «Я сознательно не срезала те моменты, когда человек (а речь идёт о кадрах, запечатлевших Родзянко, Керенского, графиню С.А. Толстую, Дыбенко...), видя киноаппарат, готовится к съёмке... Не “играют” люди, ... а готовясь к съёмке, всеми своими движениями тела, иногда едва уловимой улыбкой, иногда статуарной неподвижностью, дают исчерпывающую кинематографическую характеристику с а м и х с е б я»³⁵⁴. Личностные качества человека, даже в отсутствии вертовской «скрытой камеры», оказывается, чрезвычайно важны для автора, рассуждающего об «интеллектуализме», о других специфических признаках неигрового кино.

Отлична от режиссёра игровых лент и роль автора — организатора неигровой фильма, — продолжает Шуб. «Отсутствие сюжетного сценария и пока-

³⁴⁸ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 258.

³⁴⁹ «Падение династии Романовых», 1927 г., «Великий путь», 1927 г., «Россия Николая II и Лев Толстой», 1928 г.

³⁵⁰ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 260.

³⁵¹ Там же. С. 261.

³⁵² Там же. С. 262.

³⁵³ Там же. С. 265.

³⁵⁴ Там же.

дровых режиссёрских листов ... восполняется проработкой плана, в котором необходимо точно сформулировать целевую установку задуманной к осуществлению киновещи, с точным указанием съёмочных тем, на которых автор строит кинозадание, и места, где съёмки будут производиться»³⁵⁵. В неигровом кино, убеждена Шуб, не может существовать иных форм сценария, кроме точного указания оператору съёмочных тем, «так как нет и не может быть заранее учтённых положений, перед которыми может встать кинооператор»³⁵⁶.

Однако творческое своеволие оператора, направляемого режиссёрской темой, самым решительным образом корректируется последующей обработкой отснятого материала, на монтажном столе. Сюжеты или отвечают заданной теме, ложатся сообразно предварительному замыслу в контекст, открывающий смысл авторского высказывания, или вся предварительная работа может оказаться недостаточной, а то и напрасной. «Окончательная тематическая конструкция вещи определяется последним монтажным куском уже в процессе организации материала. Таким образом, автор неигровой фильма является и своеобразным сценаристом своей вещи»³⁵⁷.

Задумывая фильм о современности, связанный не с архивными материалами, а с живой съёмкой, Шуб старательно, как можно судить, присматривается к методам работы киноков, к опыту Вертова. Особое внимание привлекает «Человек с киноаппаратом»: из него берутся примеры и даже, что легко заметить, формулируются основные положения её статьи «Неигровая фильма», написанной в 1929 году.

Если общие рассуждения о неигровой восходят к известным киноковским формулам, то индивидуальность авторской концепции яснее всего проступает в представлении о монтаже, о «м о н т а ж н ы х з а д а ч а х н е и г р о в о й ф и л ь м ы»³⁵⁸. В качестве отправной точки опять берётся опыт игрового кино, на удивление объёмно характеризуются особенности построения монтажного образа, взаимосвязи кадра и монтажа, характерные для тех лет.

«Целевая установка и г р о в о й ф и л ь м ы — довести её до зрителя путём эмоционального воздействия — определяет и приёмы монтажа. Для этой цели используются и классические приёмы американского монтажа и новые приёмы, связанные с подражанием литературе и живописи, а зачастую и голос трюкачества. Канонизирован крупный план и в наиболее «патетические» моменты — клеточный монтаж. Композиция кадра, проблема света всё сильнее подчиняется чисто эстетической обработке. Этим отчасти и объясняется, — заключает Шуб, — однообразный в последнее время для всех почти

³⁵⁵ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 267.

³⁵⁶ Там же.

³⁵⁷ Там же.

³⁵⁸ Там же.

игровых картин приём работы неподвижными кадрами, так как движение, трансформируя кадр, нарушает отправную живописную композицию и отправной световой эффект»³⁵⁹.

В отличие от перечисленных выразительных приёмов, которыми как раз начала пользоваться новаторская часть режиссёров игровой кинематографии и которым Шуб придаёт статус чуть ли не канона, — «проблема монтажной формы неигровой фильма дело новое»³⁶⁰, — утверждает она. Здесь точка отсчёта: «установка на факт, установка не только показывать факт, но и дать его рассмотреть, рассмотрев — запомнить, запомнив — осмыслить, дать пространство, дать среду, дать человека в этом пространстве и среде с предельной ясностью, работая фактами, собирать этот материал в такие смысловые, ассоциативные и широко обобщающие ряды, которые бы отчётливо доводили до зрителя отношение автора к показываемым фактам, — вот монтажные задачи, которые стоят перед работниками неигрового или интеллектуального кино»³⁶¹.

В этот знаковый для формирования кино момент творческих поисков многое опробовала в неигровом кино и сама Шуб. По крайней мере из того, что не лежит на поверхности. Одно из главных отличий её документального кинематографа — создание образа реального человека средствами архивной хроники (Льва Толстого, например). Покушается она и на расширение жанровых границ — за счёт трактовки исторического материала. Заботясь о неизблемости документа, придаёт ему функциональный характер сопоставлением с другими хрониками внутри единого эпизода. Завершённый эпизод приобретает целостность, становясь фрагментом авторского экранного монолога.

Эти задачи выполняет мастерски освоенное ею искусство параллельного монтажа: Шуб не раз говорит не только о смысловых, но и об ассоциативных обобщающих рядах. Монтажные конструкции оказываются способом создания выразительного контекста, историко-хроникальный монтажный фильм становится произведением с ярко выраженной авторской индивидуальностью, отражённой в толковании документального материала.

Фильм о Толстом для Шуб оказался очень сложной проблемой. А все сложности, по её словам, возникли из-за того, что 80 метров реальных съёмок, имевшихся в её распоряжении, не позволили во всей полноте — режиссёрского замысла, конечно, — характеризовать личность писателя. На обсуждении фильма «Россия Николая II и Лев Толстой» в ОДСК (Общество друзей советского кино) режиссёр несколько раз упоминает это обстоятельство как самое

³⁵⁹ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 267–268.

³⁶⁰ Там же. С. 268.

³⁶¹ Там же.

серьёзное препятствие на пути к реализации замысла³⁶², убеждает зрителей внимательно вглядываться в немногие существующие кадры.

Противоречивость Толстого, если взглядеться, явственно запечатлена в них. Так, призывая к непротивлению злу, а под злом понимая существующую систему и власть, Толстой при этом остаётся помещиком, баринном, крепостником. «Смотрите, как элегантно он носит толстовку, или его жест, когда он пьёт воду. Это барский жест. А эти хождения... Толстой пилит, потом спокойно уходит, а рабочий остаётся пилить. Неужели не убеждает этот фильм? А возьмите его прогулки... Личность Толстого была действительно двойственна. Он мучился, но не уходил, потому что не противился злу. Я говорила со старыми крестьянами. Вовсе не так уж восторженно говорят они о Толстом...»³⁶³.

Её профессиональной наблюдательности нередко способствовала женская интуиция, особое чутьё на потаённый смысл в деталях, в подробностях действия. Вот, например, то, что Толстой попил и ушёл, а мужик ещё должен пилить... Жена писателя, без сомнения, ведёт себя как барыня... А сам Толстой, тоже оставаясь баринном, весь как бы соткан из противоречий... И этот момент для режиссёра принципиально значим, именно на его развёртывании может быть реализован замысел фильма. Однако скудость изначального материала резко ограничивает возможности комментария. И режиссёр монтажом соединяет уникальные кадры с фрагментами из других хроник, исподволь и настойчиво подводя зрителя к своей «установке», определившей первоначальный замысел.

Судя по тексту обсуждения фильма на встрече с активом ОДСК, по статье «И опять — хроника», написанной по следам выступления там режиссёра, пробел на том уровне воздействия фильма, который мог бы быть восполнен более масштабным анализом личности, так и не ликвидирован в картине. Это отмечают буквально все участники диспута.

Кроме того, последовательно отстаивая принципы неигрового кино, Шуб проявляет интерес к такому игровому жанру, как комедия³⁶⁴. А уж этот-то жанр, без сомнения, обращён к эмоциональному зрительскому восприятию. Да и сам способ повествовательности также не столько из области интеллектуального анализа, сколько из сюжетно организованного рассказа.

Часто в монтаже режиссёр прибегает к так называемому американскому приёму параллельного сопоставления фрагментов развивающихся событий. При этом целью является, конечно, аналитическая работа зрителя. Однако одновременно режиссёр активно пользуется и эмоционально впечатляющими

³⁶² См.: Материалы о творчестве Э. Шуб // Киноведческие записки. М., 2000, № 48. С. 27–53.

³⁶³ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 259–260.

³⁶⁴ Там же. С. 259.

приёмами: убастрывает темп сочетания фрагментов, нагнетает напряжение нарастанием скорости монтажных смен и т.п.

В теоретических размышлениях Шуб постоянно возвращается к разговору о «монтажных задачах, которые стоят перед работниками неигрового или интеллектуального кино»³⁶⁵. Заметим, что Эйзенштейн тоже выступает с идеей интеллектуального кино (в статье «Наш “Октябрь”. По ту сторону игровой и неигровой»³⁶⁶). Толкование нового термина — интеллектуальное кино — восходит к объяснению особых принципов монтажа отснятого материала. И если Шуб видит в этом отличительный признак неигрового кино, то в понимании Эйзенштейна такой способ монтирования игрового материала обращён к логике восприятия неигрового. . .

Радикальные устремления группы новаторов, на практике и в теории активно работающих над обновлением экранного языка, таким образом, во многом совпадают.

Сергей Эйзенштейн

С первых же шагов в искусстве Эйзенштейн выступил как преобразователь. В противоположность старому театру актёра, молодые пролеткультовцы³⁶⁷ и пришедший к ним Эйзенштейн придумали театр аттракционов. В их коллективе, в истории становления художественной идеи монтажа аттракционов прослеживается, по существу, определение Эйзенштейном первооснов нового зрелищного искусства, изначально агрессивного по отношению к зрителю. Однако существенно и другое. «Для того чтобы появился Эйзенштейн, должен работать Кулешов с сознательным отношением к кино-материалу. Должны были работать Дзига Вертов, конструктивисты, должна была родиться идея внесюжетного кино»³⁶⁸, — однажды вскользь заметил Шкловский.

Развёрнутое, выделенное курсивом определение аттракциона приведено Эйзенштейном в его первой теоретической статье 1923 года «Монтаж аттракционов»³⁶⁹ и много раз цитировалось в киноведческой литературе. Однако важно найти истоки терминологии, всего понятийного аппарата, задействованного в этом определении. Поскольку целый период, начавшийся театральными работами режиссера и завершившийся постановкой его первого

³⁶⁵ Шуб Эсфирь. Жизнь моя — кинематограф. Крупным планом. С. 268.

³⁶⁶ Кино. М., 1928. 13.Ш. № 12. (РГАЛИ. ф.1923 оп. 1 ед.хр.957).

³⁶⁷ Пролеткульт — пролетарская литературно-художественная и культурно-просветительская организация. См.: Краткая литературная энциклопедия. Т.6, М.: Советская энциклопедия. 1971. С. 36-38.

³⁶⁸ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 106.

³⁶⁹ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 270.

фильма («Стачка», 1925 г.), опирается именно на основные принципы аттракциона, порождённые театральной практикой в Пролеткульте.

Одно из первых упоминаний об аттракционе в архиве Эйзенштейна, хранящемся в РГАЛИ, датировано 16 мая 1922 года. Конспектируя лекцию В.Э. Мейерхольда, он записывает: «Соединение двух веществ, конкретных понятий (луна, кастрюля) в один неконкретный — образ имажинизма «кастрюля луны»... АТРАКЦИОНЪ»³⁷⁰.

«Кастрюля луны» — образ явно словесного, литературного происхождения. Такого рода метафорой Эйзенштейн увлечётся чуть позже, в первых своих фильмах. Упомянутый им в том же конспекте контрапункт³⁷¹ будет воспринят как строящая основа аттракциона. Это был основополагающий принцип образных построений театра Пролеткульта. В статье Б. Арватова и С. Третьякова «Опыт театральной работы»³⁷² аттракцион толкуется как способ «нападения на психику зрителя»³⁷³. «Актёры, вещи, звуки — суть не что иное, как элементы, на которых строится аттракцион, режиссёр изобретает аттракционы и согласует их между собою, исходя из заданий спектакля»³⁷⁴. При этом именно контрапункт — монтажное столкновение аттракционов составляет композицию вещи.

К особенностям этого типа монтажа мы ещё вернёмся, а сейчас — проблема зрителя, нужного для такого спектакля. Позднее — фильма.

Искусство Пролеткульта было рассчитано на ту часть пролетарской публики, сознание которой, по мнению идеологов движения, способно воспринимать новое искусство, резонировать, отвечать в унисон постановке сценических или экранных задач.

Театр «изображающий» пролеткультовцы объявляют буржуазным. Он, по Б. Арватову, развращает публику³⁷⁵. Пролетариату потребен «театр как фабрика квалифицированного человека»³⁷⁶, искусство «не отражающее, а *организующее*»³⁷⁷. Его путь — «отказ от литературщины, “пьесности”, “драматургии”, подмосток»³⁷⁸. Пролетариату необходим, убеждены в Пролеткульте, «театр-плакат, театр призывов и побуждений, театр художественной аги-

³⁷⁰ См.: От «театра аттракционов» к «монтажу аттракционов»/Составление, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии: В. Забродин. Музей кино. М., 1999. С. 29.

³⁷¹ Там же.

³⁷² Арватов Б., Третьяков С. Опыт театральной работы//Горн, М., 1923, № 8. С. 56–61.

³⁷³ Там же.

³⁷⁴ От «театра аттракционов» к «монтажу аттракционов»/Составление, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии: В. Забродин. С. 22.

³⁷⁵ Там же. С. 7.

³⁷⁶ Там же. С. 8.

³⁷⁷ Там же.

³⁷⁸ Там же. С. 9.

тации и пропаганды»³⁷⁹. Спектакль для такого театра — «процесс обработки аудитории средствами сценического воздействия»³⁸⁰.

В главке «Производимый эффект» содержатся, однако, симптоматичные наблюдения. Оказывается, «общая привычка к сопереживанию в театре, к психологическому единству сценического персонажа ... мешала зрителям»³⁸¹. Прямым текстом здесь говорится о необходимости уступки зрительской психике. Констатируя «наличие мещански-пошлого вкуса»³⁸², авторы настаивают на том, что «с ним надо считаться, поскольку эксцентрический фронт, преодолевающая зрительскую психологию, исходит из знания её привычного уклада»³⁸³.

Пролеткультовская теория искусства, опирающаяся на энтузиазм трудовых процессов, воспевание труда, коллективизма, мыслила себя инструментом воплощения «чистой», не знакомой прежним художникам классовой культуры. И отрицание наследия предшественников, в том числе в области формы, было поэтому одним из её исходных принципов.

При этом единый монтажный образ полагал эклектику форм. На сцене ставились пьесы одного из теоретиков Пролеткульта В. Плетнёва: «Лена», «Стачка»³⁸⁴. Из текста одной из них позже, видимо, вырос сценарий первого фильма С. Эйзенштейна. Пока же установкам Пролеткульта в полной мере ответил опыт сценических аттракционов его «Мудреца...».

В ноябре 1924 года Эйзенштейн закончил монтировать свою первую картину «Стачка», в очень большой степени учитывающую опыт Пролеткульта.

Однако эта лента стала не только данью теории «монтажа аттракционов». Сразу же после её выхода, в 1925 году, режиссер пишет ещё одну статью — «Монтаж киноаттракционов»³⁸⁵. Хотелось бы, оставив в стороне уже не раз проанализированные аттракционы картины и их воздействующий эффект, обратиться к проблеме, не затронутой пролеткультовцами: на этот раз Эйзенштейн пытается столкновением изображений создать аналог связной авторской речи. Монтируя аттракционы, он по существу имеет в виду словесную, речевую, разговорную конструкцию. То есть, обращается к энергетике лексического контекста.

Фильм до предела насыщен словесными метафорами. С помощью монтажа он (вспомним мейерхольдовское «кастриюла луны») сближает изображения: ли-

³⁷⁹ От «театра аттракционов» к «монтажу аттракционов»/Составление, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии: В. Забродин. С. 13.

³⁸⁰ Там же. С. 22.

³⁸¹ Там же. С. 25.

³⁸² Там же. С. 26.

³⁸³ Там же.

³⁸⁴ Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 36–37.

³⁸⁵ См.: От «театра аттракционов» к «моньажу аттракционов»/Составление, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии: В. Забродин С. 38–49.

сью физиономию шпика и кадр живой лисицы, лупоглазый совиный фас провокатора и сидящую на жердочке сову... Подобного типа локальных сравнений можно обнаружить множество... Хозяин выжимает сок из лимона, очищая ботинок бумагой с требованиями рабочих... Топографическую схему окраинных районов в полицейском участке заливает пятно из опрокинувшейся чернильницы, безусловно, вызывая у зрителя ощущение крови, которая вот-вот прольётся на этих улицах... Цепь таких, словесных по происхождению, сравнений, возникших из сопоставления монтажных фрагментов, часто не мотивированных сюжетно, как бы пронизывает экранное повествование, придавая ему интонацию рассказчика, пользующегося сравнительными речевыми оборотами.

Личность автора характеризуют и отдельные поэтические приёмы, организующие образный строй целых эпизодов. К таким относится, например, начало стачки, когда рабочие останавливают станки и выбегают из цеха, бросая на ходу инструменты. Неоднократный повтор именно этого момента как будто бы скрепляет весь эпизод, превращая информативные кадры в эмоционально организованный жест пролетарского гнева, перехода к борьбе. Один, два, три металлических предмета летят на пол... Груда брошенных инструментов с каждым повтором нарастает... Пробегают к выходу рабочие... Растёт гора ненужных железок... И так несколько монтажных смен.

Повторяющиеся кадры (в нарастании темпа всё более коротких кусков) обретают ритмический строй. Изображение груды брошенных инструментов оказывается своего рода стиховым рефреном, «припевом» поэтического сказа о начале стачки. Такое построение не просто организует эпизод — возникает энергия строфы, усиливающей эмоцию действия, сообщающей событию тональность песенности, пафоса... Таким образом Эйзенштейн обращается к достаточно строгой сюжетной организации материала, явно ориентированной на методы и способы, характерные для разговорной речи и поэтической образности в литературе.

Интерес к литературным, языковым структурам привлекает внимание и к так называемой «развёрнутой метафоре» (в отличие от локальной, как в случае с лисицей или совой). Приёмом такой метафоры часто пользовался Маяковский, близкий в своём поэтическом творчестве художественным исканиям киноноваторов... Таким образом, по многим признакам можно видеть, что, оставаясь в своей первой картине приверженцем теоретических позиций Пролеткульта и даже продолжая их декларировать в статье после фильма, Эйзенштейн при этом приобретает какие-то признаки будущего самостоятельного стиля. Как отмечает Шкловский, обращается к анализу «законов строения»³⁸⁶, существенно отличных от пролеткультовских.

³⁸⁶ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 113.

Используя язык «улицы», простейшие речевые обороты, режиссер не избегает и пафосных конструкций. Безусловно, пафос — одно из основных положений пролеткультовской поэтики. Однако теперь на экране его оформление идёт за счёт конструкций поэтической речи. Пусть в отдельных случаях, может быть, неудачной, невнятной. Но Эйзенштейн воспользовался и приёмом поэтического рефрена, и способом развёрнутой метафоры, и локальными сравнениями, которыми изобилует разговорный язык. Отчётливо заявленный интерес к литературной повествовательности очень скоро обратит его теоретическую мысль к законам воздействия литературы на киноязык, на кинематограф в целом.

Итак, в строгой логике монтажа аттракционов произошёл явный сбой — как раз в момент постановки «Стачки». Она связала отдельные эффектные воздействия хоть сколько-нибудь повествовательным сюжетом. В ней практически не оказалось цирковых, мюзик-холльных, других «ударов» по психике зрителя.

Ещё более решительно разрывает с Театром Аттракционов следующий фильм Эйзенштейна — заказная картина о революционных событиях 1905 года в России «Броненосец “Потёмкин”» (1925 г.). Период её постановки оказался для режиссёра решающей вехой в определении собственного стиля. Хотя романтизм и, главное, пафос прозвучали теперь ещё более отчётливо: они целиком определили колорит, возвышенную тональность авторского голоса, повествующего о реальных событиях истории. На экране и в теоретических выступлениях аттракцион из пролеткультовского структурного канона превращается в приём построения событийного эпизода, несущего заданную тему. То есть, приём начинает служить инструментом выразительной авторской композиции, становится средством сопоставления знаковых деталей. В результате возникает принципиально иная модель повествования: авторской трактовки сюжетно выстроенного материала.

«У Эйзенштейна в “1905 году” почерк режиссёра, монтаж, углы съёмки, кинематографические знаки препинания — наплывы, диафрагмы — бесконечно менее заметны, чем в “Стачке”»³⁸⁷, — пишет Шкловский. И вместе с тем, в «Броненосце “Потёмкин”», — продолжает критик, — «кинематографическая форма впервые приобрела поэтический характер, элементы конструктивные сделались элементами смысловыми»³⁸⁸.

Итак, перейдя от технологии к системе, используя метод построения аттракционов для формирования структуры эпизода, Эйзенштейн вносит в свой кинематограф новый принцип композиции — контекстный. Создаёт модель

³⁸⁷ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С.107.

³⁸⁸ Там же. С.115.

авторского, от первого лица, экранного повествования. При этом, по мнению А. Пиотровского, — «кажется сперва, будто это строгое чередование простых картин вовсе никем и не придумано, будто это катится широкая волна героической жизни, и что катиться иначе она не может»³⁸⁹.

К этому времени следует отнести несколько принципиальных статей Эйзенштейна, где содержится — на самой глубине декларативных утверждений — момент почти неуловимого перехода от пролеткультовских афористичных заявлений времени «Стачки» к аналитичным и существенным наблюдениям над возможностями киновыразительности, связанными с опытом «Броненосца “Потёмкин”».

В статьях 1925 года он ещё продолжает выступать с позиций своей театральной практики и страстно отбивается от упреков Вертова в заимствовании [«Стачкой»] монтажных принципов «Киноглаза». Принципиальной победой «Стачки» он считает не только «безинтрижность, отсутствие героя и прочее»³⁹⁰, что создало объективные условия для поисков новой структуры, способствующей, по мысли автора, «вскрытию обилия историко-революционного материала вообще» в его «бытовой насыщенности»³⁹¹. В полной мере это проявлено в «Броненосце “Потёмкин”».

«Кадры этого фильма замкнуты в куски, в части, приподнятые огромным и чистым пафосом»³⁹². На экране «шесть эмоциональных глыб, создающих эту поэму, каждая дробится на сотни кристаллов — кадров, пересекающихся деталей, людских лиц, машинных кусков, насквозь пропитанных единым, свойственным данной части в целом волевым порывом, движимых темпом, всё более и более ускоряющимся. Монтаж чистого пафоса — вот основной приём Эйзенштейна»³⁹³.

В новой картине ещё более отчётливо проступает логика словосочетаний, речевого построения материала, образующего ассоциативные ряды смыслового порядка. То есть, аттракцион не отмирает, Эйзенштейн от него не отказывается. Аттракцион — как технология, конструкция — плавно перерастает в структуру разговорной речи. И автор погружается в исследование её возможностей, превращая искусство контекста во всё более органичное свойство киноязыка. Это теперь не раздражитель, а речевая единица экранного письма. «Стык» элементов (любимое Эйзенштейном словечко...) как бы взрывает бытоподобную оболочку предметного мира кадра. Из очищения, обнажения

³⁸⁹ См.: *Пиотровский Адриан*. Театр. Кино. Жизнь. С. 217.

³⁹⁰ *Эйзенштейн Сергей*. «Стачка» 1924.[К вопросу о материалистическом подходе к форме]// *Эйзенштейн С. Избранные произведения*. В 6 т. Т. 1 С. 109.

³⁹¹ Там же. — С. 109–110.

³⁹² *Пиотровский Адриан*. Театр. Кино. Жизнь. С. 217.

³⁹³ Там же.

сути видимых предметов извлекается нужный режиссёру смысл. Очень скоро, в наиболее значительных выступлениях следующего же года, он проанализирует возможности трансформации принципа «монтажа аттракционов», приведшие к построению материала фильма как аналога речевых выразительных структур.

Концепция кино в свете монтажной теории Эйзенштейна складывается в полемике с другими воззрениями на экранное искусство. В частности, с позицией Бела Балаша, отдающего приоритет выразительности изобразительному решению³⁹⁴. Среди множества упреков Балашу и то, что «об условиях “генетического” объединения кадров (конструктивного) он не говорит»³⁹⁵. В разгаре полемики режиссёр отрицает и «индивидуализированный кадр»³⁹⁶, выделенный из массы событий. «Сущность кино, — заключает С. Эйзенштейн, — надо искать не в кадрах, а во взаимоотношениях кадров»³⁹⁷, поскольку «выразительный эффект в кино — результат сопоставлений»³⁹⁸. Кадр, с помощью «обреза»³⁹⁹, трактует предмет — «в установке на использование его с другими кусками»⁴⁰⁰. Это условие рождения образа на экране. Выразительность фильма надо искать не в заснятой «символике»⁴⁰¹ жестов человека (как в театре) и даже не в «картинной символятике»⁴⁰² кадра (подобно живописи). Собственную символику экран открывает, — продолжает режиссёр, — не в живописи и театре. В сферу поисков им собственной выразительности экрана попадает процесс взаимоотношений кино и литературы.

Эйзенштейн приводит характерные примеры таких словесных конструкций, в которых слово как бы лишается конкретной обозначающей функции в одном предложении и участвует, оказавшись в ином контексте, в рождении другого смысла, поскольку образное переосмысление возникает только в контексте: в зависимости от него происходит мутация слова. «Когда говорят: “я раздавлен”, ещё неизвестно — “горем” или “траваем”. Это видно из контекста»⁴⁰³.

Режиссер, как легко убедиться, уподобляет метафорические возможности монтажа приёмам речевого текста, отграничивает эти его свойства от

³⁹⁴ См. *Эйзенштейн Сергей*. Бела забывает ножницы. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 274–279.

³⁹⁵ Там же. С. 277.

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Там же.

³⁹⁸ Там же.

³⁹⁹ Там же.

⁴⁰⁰ Там же.

⁴⁰¹ Там же.

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ Там же. С. 277–278.

литературности как повествовательности. С последней он связывает опыт кино в освоении сюжетного, событийного построения действия⁴⁰⁴. Здесь же, говоря о литературном (рассказывающем) кадре и живописном (ряде станковых картин), он рассматривает особенные свойства режиссёрского кадра — «не самостоятельно существующего, а кадрослагающего, кадра через слагание создающего единственно киномыслимое специфическое воздействие»⁴⁰⁵. Это и есть искусство контекста, «монтажная образность»⁴⁰⁶, по Эйзенштейну.

О скрытой полемике со сторонниками американского монтажа — быстрой смене коротких крупных планов — свидетельствует подробное перечисление отличий собственной монтажной идеи:

«Америка честно повествовательна, и она не “выстраивает” свою *монтажную “образность”*, а *честно показывает, что происходит*. Ошеломляющий нас монтаж погонь — не конструкция, а *вынужденный показ, по возможности чаще, удирающего и преследователя*. Разбивка диалога на крупные планы — необходимость показать по очереди выражения лиц “любимцев” публики. Без учёта перспектив монтажных возможностей»⁴⁰⁷. И заключает, что «кроме *рассказывающих* возможностей»⁴⁰⁸ монтаж «может иметь в перспективе ещё и *воздействующие*»⁴⁰⁹. В том числе — «воздействие на массы»⁴¹⁰. А ещё существенней — «нюансировка состояний массы»⁴¹¹.

Процесс последовательной литературизации авторской манеры можно проследить, анализируя эпизод расстрела на Одесской лестнице из фильма «Броненосец “Потёмкин”».

Прежде всего, в нём рассказывается о событии, то есть монтаж выполняет повествовательную функцию. Сопоставление подробностей расстрела придаёт сцене напряжение аттракциона, буквально выбивая зрителя из эмоционального равновесия. Однако воздействующие компоненты «аттракциона» тщательно организованы как составляющие контекста — масштабной развёрнутой метафоры о зверствах государственной машины подавления. То есть, технология эйзенштейновского аттракциона формирует своего рода литературную метафору, сродни поэтическому образу. Эпизод так и обозначается метафорически во всех киноведческих работах — Одесская лестница. Про-

⁴⁰⁴ См. *Эйзенштейн Сергей*. Предисловие к книге Гвидо Зебера «Техника кинотрюка»// *Эйзенштейн С. Избранные произведения* в 6 т. Т. 5. С. 36–38.

⁴⁰⁵ *Эйзенштейн Сергей*. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 2. С. 278.

⁴⁰⁶ Там же.

⁴⁰⁷ Там же. С. 278–279.

⁴⁰⁸ Там же.

⁴⁰⁹ Там же

⁴¹⁰ Там же

⁴¹¹ Там же

цесс литературизации экрана совершается посредством возможностей собственно кинематографа.

Очень важно при этом акцентировать внимание на одной из особенностей приведённого чуть выше высказывания режиссёра: «нюансировка состояний массы». Речь ведь идёт о динамике настроения, эмоциональной реакции зрителя. И тот же эпизод на Одесской лестнице оказывается ярчайшим примером: он смонтирован по нарастанию эмоционального возбуждения толпы. Кадросцепление, как сказал бы режиссёр, определяет именно эта доминанта. Не только «по свету», изобразительной композиции или направлению движения, что диктуется классическими правилами грамотного монтажа. А исключительно по эмоции, частичкой которой, неуклонно поднимая градус напряжения, оказывается каждый следующий кадр, определяя непрерывность развития эпизода. Из разрозненных монтажных планов совершенно разных людей рождается единый образ жертвы насилия, бессильной перед государственной машиной, уничтожающей последовательно и методично...

В монтажном образе Одесской лестницы, пусть на материале «массового героя», Эйзенштейн показал именно его состояние. Его динамику и силу сделал содержанием сцены расстрела...

И теперь, если вдуматься, то окажется, что вовсе не неожиданно, далеко не только по указке сверху, сразу же после «Броненосца “Потёмкина”» режиссер погружается в работу над замыслом фильма о крестьянской деревне — «Генеральная линия».

Тема современной деревни, её корней и новой реальности была пространством, ещё не освоенным кинематографом. Разве что Вертов пытался как-то отразить интерес крестьянина то к трактору, то к радио или кино... Эйзенштейн, осмыслив пожелание руководства страны осветить деревенскую тему, оказался как бы внутри векового крестьянского уклада, ещё не затронутого ни монтажным, ни каким другим анализом сложнейших процессов.

Неожиданная для него попытка раскрыть социально значимую тему на примере типичной судьбы отдельного человека говорит, в частности, что-то очень важное, существенное и о наметившихся переменах в творческих исканиях самого художника. Ведь интерес к крестьянской доле главной героини «Генеральной линии» Марфы Лапкиной — это, безусловно, важнейший момент эволюции во взглядах ведущего из новаторов: Марфа Лапкина персонаж именно сюжетобразующий.

Об интенсивности работы над замыслом, об увлечённости новым материалом, о поисках способов обобщения в непривычной фактуре крестьянской жизни, попытках соединить повествовательность и пафос, — об этом и многом другом говорит необычайно большое, даже для постоянно пишущего

Эйзенштейна, количество его выступлений в печати по поводу «Генеральной линии». Кажется, на отрезок времени, отданный этой картине, приходится самое большое число статей, интервью, размышлений, бесед... [См.: уже в 1926 году, сразу после «Броненосца “Потёмкин”», не менее пяти выступлений в печати — к постановке «Генеральной линии». 1927 год открывается практически подряд опубликованными шестью материалами о будущем фильме. Получив заказ на постановку юбилейной ленты «Октябрь», он ещё продолжает не только выступать в печати, но и работать над «Генеральной линией». Даже в период съёмки Октябрьских событий в Ленинграде часть съёмочной группы оставалась на прежних объектах, продолжая снимать деревню. Уже переключившись на «Октябрь», которому посвящается основная часть выступлений режиссёра в печати 1927–1928 годов, Эйзенштейн продолжает писать и о «Генеральной линии». Ср., например: декабрь 1927 г. «Почему опоздал «Октябрь», а в конце 1928-го «Как мы делаем «Генеральную линию». Затем ещё несколько текущих статей и снова — о работе над деревенской темой. Даже в 1929-м, когда удалось вернуться к замыслу, — ещё не меньше шести выступлений об этой картине.]

В коротенькой статье 1927 года «Даёшь Госплан»⁴¹² сказано, в частности, что «Октябрь» «явился сверхурочным заданием: нашей основной задачей являлась и является “Генеральная линия” — фильм, который мы считаем очередным новым этапом своей кинематографической работы. На этой линии временно пришлось поставить точку и делать “Октябрь”»⁴¹³.

Итак, «поставив точку», Эйзенштейн переключается и на поиски другой стилистики. Здесь впервые явно проступают признаки очередного обновления киноречи. Композиция кадра и монтаж становятся средством обнаружения контекстных значений, лидирующих, главных в трактовке темы.

Первый этап работы по Эйзенштейну, — накопление огромного однородного материала, который должен полностью покрыть каждый исследуемый сектор⁴¹⁴. Затем «хронологический и социальный объём материала фактурно группируются в самостоятельные художественные единицы»⁴¹⁵. Именно такой подход ставит каждый отдельный факт в связь с аналогичными явлениями. По отношению друг к другу разрозненные факты, накапливаясь, обнаруживают тематическое единство. (Интересно сравнить с методом работы Шуб.)

Заметив, что тема юбилейного фильма «Октябрь» иллюстративная⁴¹⁶, Шкловский проявил большой интерес к открытию Эйзенштейна, позже

⁴¹² *Эйзенштейн Сергей*. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 83–88.

⁴¹³ Там же. С. 88.

⁴¹⁴ Там же. С. 83.

⁴¹⁵ Там же.

⁴¹⁶ См.: *Шкловский Виктор*. За 60 лет. Работы о кино. С. 115.

получившего название «интеллектуальный монтаж»⁴¹⁷. Основной приём выразительности при этом — «метод превращения предметов. Метод создания однородного кадра, подсказывающего зрителю весь ход дальнейших ассоциаций... предмет распадался, метафоризировался»⁴¹⁸. И в тех случаях, когда извлечение нужного режиссёру смысла затруднялось из-за активности событийного материала, сильный по воздействию предмет мог и не отвечать художественному замыслу вещи. «В итоге взятое в фильм оказывалось лишь “представителями идей” общей массы материала секторов»⁴¹⁹.

Свойства контекста — родом из литературы. Изучение пределов выразительности и разновидностей этого явления обращает Эйзенштейна к теоретическому анализу взаимоотношений литературы и кино. Разные аспекты этой проблемы были актуальными для режиссёра буквально в каждом из периодов творчества. Однако сейчас, в статье 1928 года «Литература и кино»⁴²⁰ предметом размышлений оказываются структуры, обнаруживающие нужный автору контекстный потенциал. «В сегодняшних тенденциях по отысканию форм, действительно ей присущих, кинематография лучшую *опору* находит в том, что происходит в области обновления форм литературных»⁴²¹. Что же там происходит?

Рассматривая феномен Золя как «методологически величайшую школу для кинематографиста»⁴²², Эйзенштейн упоминает также Бабеля («...подсобная “хрестоматия” для новой *кинообразности*»)⁴²³. В современной литературе его особенно привлекают произведения очеркового стиля, безупречно выполненные в структурном отношении, поскольку «новые киновещи “пишутся” в близкой ей манере... на логически не мотивированном, ассоциативном переходе от темы к теме»⁴²⁴. Приводя примеры из своего фильма, он описывает ещё одно из свойств контекстного — по внутреннему совпадению смысла — сопоставления фрагментов: ассоциативный принцип образной выразительности. Это, уточняет автор, — корниловское “Во имя бога и родины”, бомба в Зимнем и сдача казачьей артиллерии, или построение “мать вашу” в “Октябре»»⁴²⁵ (там же).

⁴¹⁷ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. С. 526.

⁴¹⁸ *Шкловский В.* С. 115.

⁴¹⁹ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные статьи. С. 85.

⁴²⁰ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. С. 525–529.

⁴²¹ Там же. С. 527.

⁴²² Там же. С. 525.

⁴²³ Там же. С. 526.

⁴²⁴ Там же. С. 526.

⁴²⁵ Там же.

Кратко обозначив путь «очищения кинематографа от других искусств»⁴²⁶ (литературного сюжета, театральных игровых жанров, немецкой «школы» живописи, фиксации фактов киноками...), он видит в теперешнем сближении с литературой истинное обновление экранного языка. «Начиная находить свои собственные пути, кинематография обнаруживает сейчас любопытный стык с литературой же, но, в отличие от первого периода, с формальной её стороной»⁴²⁷. Новые принципы кинообразности, считает Эйзенштейн, со всей полнотой проэкспериментированы в «Октябре».

Из приведённых примеров⁴²⁸ видно, что речь идёт опять-таки об искусстве контекста: «одно движение склеивается из нескольких кусков. А каждый кусок — это самостоятельная сцена»⁴²⁹. Смысл подобных сближений материала ещё более подробно комментируется в развёрнутой статье 1928 года «Наш “Октябрь”». По ту сторону игровой и неигровой»⁴³⁰. «Если над предыдущим периодом довлел материал, вещь, сменившая “душу и настроение”, то последующий этап сменит показ явления (материала, вещи) на *вывод* из явления и *суждение* по материалу, конкретизируемые в законченные *понятия*.

Кинематографии пора начать оперировать абстрактным словом, сводимым в конкретное *понятие*»⁴³¹. «Октябрь», — настаивает режиссёр, — «пробует подыскать *речь*, строим своим уже целиком отвечающую словесности»⁴³².

Итак, кинематограф приравнивается к словесным искусствам. Буквально все составные компоненты подвергаются пересмотру. «Нашував, что такое слово, образ, речевой фрагмент киноязыка, мы можем теперь начинать ставить вопрос о том, что и как кинематографически выразимо»⁴³³.

Однако конкретика образных структур озадачивает мастера свойствами, не сводимыми только лишь к заданной цели. Этим наблюдениям и новым открытиям посвящается статья 1928 года о японском театре Кабуки «Нежданный стык»⁴³⁴, где режиссер оправдывает не только своё неуёмное любопытство, но и естественную для художника зависть к тонкостям чужого письма. «Замимствование ... технических элементов чужого и даже чуждого нам опыта имеет такое же оправдание в вопросах культуры, как и в практике обороны

⁴²⁶ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. С. 527.

⁴²⁷ Там же. С. 526.

⁴²⁸ См.: Эйзенштейн Сергей. В боях за «Октябрь»// Избранные произведения. В 6 т. Т. 1. 1964. С. 136-140.

⁴²⁹ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6-ти т. Т. 1. 1964. С. 137.

⁴³⁰ Там же. С. 32.

⁴³¹ Там же. С. 33.

⁴³² Там же.

⁴³³ Там же. С. 35.

⁴³⁴ Там же. С. 303

страны»⁴³⁵. Что же привлекает мастера в чужой культуре? Оказывается, всё то же самое: своеобразие выразительных построений.

«Звук, движение, пространство, голос у японцев *не аккомпанируют* (и даже не параллелизируют) друг другу, а трактуются *как равнозначные элементы*»⁴³⁶. Монтажная мысль, увиденная в таком построении, является для него «верхом дифференцированно ощущённого и разложенного “органического” мира и затем сведённого заново в математически безошибочно действующее орудие...»⁴³⁷.

Если обратиться к фрагменту «Монтажной записи первого варианта фильма Эйзенштейна «Октябрь»», опубликованному Ю. Цивьяном⁴³⁸ и сравнить его с экранным эпизодом, обнаружится одна характерная особенность. В приведённом фрагменте текста основное событие (моменты штурма Зимнего) лишь эмоционально оттеняется вмонтированием отдельных деталей, подробностей. Они придают настрой стремительному развороту самого действия (наворованное юнкерами серебро, царское постельное бельё на матросских штыках в опочивальне, потоки вина из разбитых ёмкостей в подвалах... Среди подобных деталей и кадр 455: «Весна» и «Дети». За ним следует 456: напирают громилы...). Однако на экране оказывается целый эпизод, где знаменитая скульптура Родена «Весна» смонтирована с кадрами нелепо одетых в ватники ударниц женского батальона, а «Дети» — скульптурная группа матери и ребёнка «Первые шаги» — составляет ассоциативно-смысловой фон их тренировки с винтовками к рукопашному бою... Такое внутрикадровое сопоставление представляется знаковым: здесь монтаж изобразительных компонентов внутри одного кадра носит комментирующий характер. Авторские оценки и суждения (о судьбах женщин, оставленных защищать власть) приобретают ведущую роль. Монолог автора получает личностную интонацию общения с аудиторией (ирония, сострадание, горечь). Зрителю предлагается испытать именно эти эмоции, глядя, как нелепо размахивают штыками бабы, забывшие о природной женственности и чуде материнства...

Итак, сопоставления теперь являются для Эйзенштейна не просто чередованием фрагментов события или явления. Их цель — воздействие. На этом строится мировая культура. Экран также способен воспользоваться законами выразительного контекста. И даже при переходе к звуковому кино⁴³⁹ режиссер мыслит монтаж как средство смысловых сопоставлений, отводит ему роль

⁴³⁵ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. С. 304.

⁴³⁶ Там же. С. 305.

⁴³⁷ Там же. С. 310.

⁴³⁸ См.: *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига. Зинатне. 1991. С. 430–433.

⁴³⁹ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 315.

проводника авторского замысла в материале фильма: «... монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков»⁴⁴⁰. Далеко не случайно поэтому «Заявка» о звуке в кино («Будущее звуковой фильма») обращена «к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов»⁴⁴¹.

Едва ли не самым продуктивным в разработке выразительных возможностей искусства контекста — ему посвящены основные теоретические работы Эйзенштейна о монтаже — становится период 1929–30 годов. Это проблемы знакового письма («За кадром») ⁴⁴², выразительности словосочетаний в литературе («О форме сценария») ⁴⁴³, сопоставление принципов построения образного и логического рядов («Перспективы») ⁴⁴⁴, эффект обертонового звучания («Четвертое измерение в кино») ⁴⁴⁵, воздействие форм литературной выразительности на киноречь (уже приводившиеся выше примеры), другие выступления и статьи. В свете этих идей мастер ещё и ещё возвращается к проблеме кадра и монтажа, делает акцент на их стадийной связи, отойдя от прежней методики исследования изолированных друг от друга законов построения кадров и уже сложившихся способов их монтирования.

Пытаясь свести теоретические идеи Эйзенштейна воедино, можно заметить определённый радикализм в его логических построениях. С одной стороны, бесконечные ссылки на «диалектику» (диалектический метод, подход, диалектичность явлений, процессов и т.п.). Эта позиция, общая для конца 20-х — начала 30-х годов, когда пролетарское искусство мыслилось как диалектический метод в творчестве. Именно отсюда такая особенность разработки теоретических основ различных видов соотношений, как абсолютизация контрастных сопоставлений, борьбы противоположностей, столкновения, конфликта. Принципов, взятых ещё от Пролеткульта.

С другой стороны, все свои конкретные наблюдения над языком, речью, выразительностью экрана Эйзенштейн подводит к захватившей его идее интеллектуального кино. То есть, в конечной перспективе режиссеру видится кинематография понятий, овладение языком логики, доступным классово сознательному зрителю, способному эмоционально переживать захватывающую драматургию политических дебатов...

Однако истинная ценность его концепции проступает лишь в тот момент, когда исследовательская мысль вдруг освобождается от социологизированно-

⁴⁴⁰ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 316.

⁴⁴¹ Там же.

⁴⁴² Там же. С. 283.

⁴⁴³ Там же. С. 297.

⁴⁴⁴ Там же. С. 35.

⁴⁴⁵ Там же. С. 45.

го контекста и начинает звучать самостоятельно. «И как пересмотр под новым углом зрения основного спутника колыбельного периода кинематографии — литературы — дал необъятно много в укреплении самой формальной идеологии новой кинематографии, так пересмотр тоже под новым углом зрения технических аздов её возможностей ... должен дать большое накопление данных для новой формальной её методики»⁴⁴⁶.

Эйзенштейн как бы подводит черту под тем периодом эволюции киновыразительности, когда экран использовал опыт других искусств (литературных сюжетов, техники трюка, театральной игры, живописной композиции и даже поэтического «видовизма»⁴⁴⁷). Наступающий этап — перехода от азбучных законов киноязыка к структурам авторской речи — он целиком связывает с освоением опыта художественной литературы. «Но если в первом литературном периоде кинематограф опирался на сюжетно-фабульный драматический или эпический опыт литературы, то есть заимствовал у литературы элементы конструкции вещей в целом, то, в отличие от него, второй литературный период использует по другой линии — по линии опыта её в технологии материалов, которыми орудует литература.

Здесь кинематография на первых порах пользуется опытом литературы для выработки своего языка, своей речи, своей словесности, своей образности»⁴⁴⁸. Важно понять рубежный смысл этого момента: период освоения техники (создание азбуки) сменяется временем выработки «технологии» (по Эйзенштейну — близкой словесности).

В статье «За кадром»⁴⁴⁹ объектом исследования становится логика сближения киноязыка и литературы, а наиболее близким аналогом — иероглиф. Изобразительность отдельного иероглифа в японской письменности абстрагируется при их сочетании друг с другом: от начертания в обозначение, в знак⁴⁵⁰. Этот принцип автор обнаруживает и в монтаже экранных изображений. Справедливости ради следует напомнить, что подобное наблюдение содержится уже в ранних экспериментах Кулешова.

Внутрикадровую конфликтность кадра Эйзенштейн рассматривает как «эмбрион» монтажа. Для него кадр — ячейка в «едином ряде кадр — монтаж»⁴⁵¹. Любая из подробностей способна оказаться компонентом в последующем монтажном столкновении. При этом они становятся как бы смысловыми звеньями составленной из изобразительных фрагментов авторской мысли. И в этом

⁴⁴⁶ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. С. 38.

⁴⁴⁷ Там же. С. 36.

⁴⁴⁸ Там же.

⁴⁴⁹ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 285.

⁴⁵⁰ Там же.

⁴⁵¹ Там же. С. 290.

значении подход к «единому ряду кадр — монтаж»⁴⁵² на самом деле является собой новую методику выразительного экранного языка. Режиссёр опирается и на опыт театра Кабуки (принцип разложенной актёрской игры), и японской живописи («вырубание куска действительности, «взятости» выразительного укрупнения детали»⁴⁵³) и т.п. Приемлет в данной методике сцепление кадров по доминанте (как частный случай) и сюжетный кадр — как одну из разновидностей конфликтного построения. Однако главное для наступающего периода по Эйзенштейну — поиск «единой системы приёмов кинематографической выразительности... Приведение их к ряду общих признаков»⁴⁵⁴. Таким «общим признаком» в статье «За кадром» назван конфликт.

Идея адаптации словесно-метафорической, поэтической образности к экранной речи буквально пропитывает изнутри всю, уже по-своему сложившуюся, систему эйзенштейновского киноязыка. В статьях этого периода осмыслен особый выразительный язык фильма — авторский, поэтический, рождающийся уже в его первых картинах.

Прежде всего — это особый тип драматургии, необходимость «сценарием выразить цель того, что придётся зримо пережить»⁴⁵⁵. «А в поисках методики подобного изложения, — продолжает режиссер, — мы пришли к той форме киноновеллы, в какой форме мы и стараемся излагать на экране сотнями людей, стадами коров, закатами солнц, водопадами и безграничностью полей»⁴⁵⁶.

В эйзенштейновской концепции выразительного авторского письма смысловой трансформации легче всего подвергаются именно нейтральные кадры (что опять же отвечает определённым характеристикам японской изобразительной культуры). Такой кадр необходимо изначально подготовить, убрав лишнее, как бы заземляющее изображение до бытового уровня. Нужный автору контекст создаётся монтажом после предварительной «нейтрализации» изображения.

Монтажному письму Эйзенштейна на самом деле необходим нейтральный («знаковый») кадр. При этом приглушается (детализация, увеличение до крупного, краткость фрагмента и т.п. способы) его бытовая характерность, внутри него присутствующий, лишний для режиссёра, повествовательный момент. Именно такое по-новому организованное единство становится «эмбрионом»⁴⁵⁷, монтажной частицей, одной из составляющих авторского высказывания.

⁴⁵² *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 290.

⁴⁵³ Там же. С. 293–295.

⁴⁵⁴ Там же. С. 291.

⁴⁵⁵ Там же. С. 298.

⁴⁵⁶ Там же.

⁴⁵⁷ Там же. С. 290.

Его фактура при этом, конечно же, сопротивляется подобному спрямлению смысла. Отсюда — масса трансформирующих приёмов. В качестве связки используется буквально всё — от графических «направлений» до световой интенсивности и т.п.⁴⁵⁸. Одним из таких совпадающих компонентов автор вправе воспользоваться при сочетании разнородных изображений друг с другом⁴⁵⁹.

Столь глубокого анализа принципов построения кадра как ячейки «знаковой» системы в других теоретических работах не встретить. Мало того, в процессе постановки и монтажа картины «Октябрь» режиссер последовательно переводит событийно-повествовательные фрагменты в иную структуру, превращая экранный вариант заказного историко-революционного (юбилейного!) фильма в яркий, пусть местами и усложнённый, но совершенно иной по стилистике авторский текст.

Однако «распря между языком образов и языком логики продолжается»⁴⁶⁰. Эйзенштейн отказывается усмотреть в этом объективный процесс сосуществования, параллелизма, востребованности аудиторией двух языков: повествовательного фильма и «знаковой» системы авторского экранного высказывания. «Принцип организации мышления и является фактическим “содержанием” произведения, — настаивает он, — средством к обнаружению чего и является форма»⁴⁶¹. Режиссёр мечтает «примирить» язык чувств и рассудка, отстаивая при этом понятийный принцип. Разрешение проблемы даст, считает он, интеллектуальная кинематография. Однако реальной помехой здесь в таком случае оказывается «живой человек»⁴⁶². Уступая ему место в театре, Эйзенштейн решительно изгоняет человека из кинематографии как «низшую стадию индустриального развития в области искусства»⁴⁶³. Кинематограф будет излагать «сущность идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета или живого человека»⁴⁶⁴.

Подобная позиция, отражая бескомпромиссность дебатов, в высшей степени показательна для высказываний Эйзенштейна, претендующего на лидерство в области обновления киноязыка. И действительно создающего, по существу, новый способ общения с киноаудиторией. Однако, наряду с уже сложившимся повествовательным кинематографом, мастер видит свою «методику и систему, — несомненно, конечно, используя конкретный материал,

⁴⁵⁸ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 291.

⁴⁵⁹ Там же. С. 291–295.

⁴⁶⁰ Там же. С. 36.

⁴⁶¹ Там же. С. 38.

⁴⁶² Там же. С. 43.

⁴⁶³ Там же. С. 43.

⁴⁶⁴ Там же. С. 44.

но в совершенно иной установке и под иным углом зрения»⁴⁶⁵. Каким? На характерных «эпизодиках и эпизодах изложение *целых систем понятий*»⁴⁶⁶: «тактика большевизма», а не «Октябрьский переворот» или «пятый год» как частный пример...»⁴⁶⁷. И лишь театру и кино старого игрового типа, кустарным по методике изложения, он оставляет небольшую нишу: психологически-отобразительный способ, через посредников-протагонистов.

Итак. Обозначив стратегию — на создание знаковой системы кинотекста — в статьях начала 1929 года (здесь цитируется «Перспективы»), Эйзенштейн определяет особый тип сценария («О форме сценария») и анализирует не только специфику, но и методику превращения кадра в знак («За кадром»). А уже в августе-сентябре того же года публикует пространную статью «Четвёртое измерение в кино», где глубоко и основательно рассматривает ещё одно важнейшее слагаемое языковой системы искусства контекста — монтаж. Его разнообразные виды, формы и выразительные особенности.

В параллель «ортодоксальному»⁴⁶⁸ монтажу — по *доминантам* он вводит для своей системы обозначение «обертонного»⁴⁶⁹ комплекса монтажных признаков, — включая в их число и психологические раздражители (там же). Монтаж по доминанте (тональный) дополняется монтажом по обертонам, которые «возникают как реальная величина только в динамике музыкального или кинематографического процесса»⁴⁷⁰. Это и есть — четвёртое измерение. Неучтённое в предварительной партитуре, оно позволяет автору использовать привходящие моменты кадра для вольных (произвольных — по сравнению с доминантным принципом) сочетаний: в зависимости от динамики воссоздания монологического режиссёрского замысла. Опыт «Октября», а вслед за ним и «Генеральной линии» (фильм «Старое и новое») даёт режиссёру обширный материал для теоретических обобщений.

«Зрительный обертон оказывается настоящим... элементом... четвёртого измерения.

В трёхмерном пространстве пространственно неизобразимого и только в четырёхмерном (три плюс время) возникающего и существующего»⁴⁷¹.

Для Эйзенштейна обертонный монтаж — ещё одна стадия монтажного письма, обладающая своими приёмами. Вырастая на основе предшествующих, традиционных монтажных форм (метрической, ритмической, тональ-

⁴⁶⁵ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 44.

⁴⁶⁶ Там же.

⁴⁶⁷ Там же.

⁴⁶⁸ Там же. С. 45.

⁴⁶⁹ Там же. С. 47.

⁴⁷⁰ Там же. С. 49.

⁴⁷¹ Там же.

ной), обертонный монтаж сохраняет свою «стадиальную» родословную. Но в то же время принципиально отличается от прежних способов монтирования. Так, обертонном могут стать моменты «интеллектуального порядка»⁴⁷².

Однако и это открытие таило в себе конфликт. Дело в том, что изображение в кадре конкретно. «Обертоны», по которым оно способно сочетаться с другими кадрами, множественны... А следовательно, не до конца освобождается от возможности многозначных толкований зрителем. Как выбрать единственное и, главное, — внушить аудитории то, что имеет в виду режиссёр? Как свести конкретное изображение к максимальной абстракции, уподобить его знаку, избегая последовательного «доминантного» монтирования? Именно это противоречие, думается, и встало на пути интеллектуального кинематографа при продвижении к зрительской аудитории.

Его разрешение мастер ищет в особенностях литературного письма, в своеобразии разговорной речи. Ещё точнее — в области методики обработки словесного материала. Отрицая в общепринятых выразительных системах прежде всего образ человека, оказавшийся своего рода тормозом для развития понятийного языка, на опыте постановки «Генеральной линии» он анализирует драматургическую конструкцию, принципиально не совпадающую с приёмами только что декларированной им «знаковой» системы интеллектуального кино.

«До сих пор мы картины делали без героев. С героями физическими, но без героев драматургических.

В “Генеральной линии” впервые фигурирует герой, центральное действующее лицо, не только драматическое, но во многом для нас трагическое.

Наш герой, наш “стар” — наша звезда — солнце...

Сияющий премьер, солнце, окружено привычным для нас ансамблем. Машины, сонм машин»⁴⁷³.

«Именно индустриализация, — продолжает мечтать режиссер, — индустриализация и культурная пропаганда “скрестив мужика с наукой”, родят новый вид человека.

Человека — коллективиста. Человека — коллективизатора»⁴⁷⁴.

По Эйзенштейну, такой человек — коллективист появляется в «Генеральной линии». Собирался ли сам мастер актуализировать индивидуальные черты столь неординарной натуры, какой оказалась реальная Марфа Лапкина, или авторы, проводя её сквозь конфликтные ситуации событийного сюжета, сознательно акцентировали личностные качества своего человека-коллективиста? Какое там солнце! На экране эта крестьянка — главная героиня филь-

⁴⁷² *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 44. С. 58.

⁴⁷³ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 1. С. 44.

⁴⁷⁴ Там же. С. 146.

ма. Объективно можно судить лишь по результату: состоялся характер. При этом ведь выбор на роль героини был целиком в руках режиссёра. Работа с непрофессиональной исполнительницей на съёмочной площадке чётко целенаправленна. В итоге драматургия событий, последовательность фабульных моментов, множество эпизодов эмоционально-психологического плана ставят в центр «Генеральной линии» именно Марфу Лапкину — коллективиста по натуре и коллективизатора по смыслу своего поведения. Реального, вместе с тем, человека, обнаруживающего индивидуальный характер и позволяющего прочертить судьбу...

Значит, новая кинематография Эйзенштейна, знаковая по технологии и авторская, монологическая (поэтическая) по стилевой принадлежности, всё-таки вбирает в себя весь опыт старших искусств (изобразительности, поэзии, музыки). И не способна обойтись без человека, погружаясь на более глубокие уровни творчества в этих искусствах — обертонной композиции, словесных и начертательных конструкций, — почти напрямую соприкасающихся с механизмами логического мышления.

Вначале автор относит к такой кинематографии область исключительно понятийного экранного письма. Однако почти сразу ощущает разрыв эмоционального и рационального начал в своей новой письменности, что крайне затрудняет её восприятие массовой зрительской аудиторией. И тогда в знаковую систему его картин последовательно вводятся механизмы образных литературно-словесных построений. Это не «понятийные» абстракции. Это — метафоры, тропы, поэтическая строфика и т.п. приёмы, акцентирующие важнейшие моменты событийного действия. А уже затем, после грандиозного эксперимента в области интеллектуального кино (в площадку экспериментов он превратил юбилейный заказной фильм «Октябрь») и наряду с попытками продолжить их на уровне открытий обертонного монтажа («Генеральная линия») обращается к драматургической структуре, полагающей центральной фигурой образ главного героя. Пусть — солнца... И Марфы Лапкиной. Событийный контекст принял на себя повествовательные функции.

Какие же уровни языка активизирует теперь поэтика Эйзенштейна, стремясь сохранить, развить принципы речевого кинематографа?

Прежде всего, режиссёр более решительно вторгается в предкадровое пространство. По сравнению с кадром, например, Кулешова, его изобразительные композиции более податливы, содержат возможность выбора в момент монтажа. Насытить конфликтностью развёрнутые построения или максимально изолировать отдельную деталь, придав ей статус «знака», — всё это зависит теперь от будущего контекста, конструкция которого станет проводником авторского замысла. Соотношение событийных кадров и сопоставленных в

каждом из них элементов (нелепые ударницы из «Октября» и роденовская «Весна») видоизменяет течение диалога со зрителем, подчиняясь воле режиссёра.

Лишний для смысловых построений материал кадра чаще всего отторгается. Так, в царской библиотеке Керенский бессмысленно вертит в руках графин («Октябрь»), снимая и надевая на него пробку... Это уже знак бездействия премьера. Однако в следующем кадре графин отсутствует, остаётся крупный план его пробки — формы царской короны. Теперь она видится символом самодержавной власти: монтаж короны и войска, движущегося на Петроград, образует метафору — попытку возвращения монархии... При этом бытовая деталь на столе царской библиотеки, послужившая поводом для метафоры, — графин — насовсем исчезает, не мыслится даже во внекадровом пространстве, поскольку сцену в библиотеке сменил другой сюжетный мотив. Для авторской речи важен оставленный им знак: банальная пробка от графина выглядит символом царской власти. Сопоставленная теперь с другими знаками по принципу словосочетания, она содержит в себе новый смысл.

Детали предкадрового пространства сами по себе практически перестают играть роль подробности некоего события, за исключением редких отдельных случаев. Освобождённое от повествовательности изображение участвует в иных монтажных столкновениях. Здесь оно и обнаруживает свой до поры как бы потаённый смысл, потерянный нашим бытовым сознанием (форму короны имеет ведь всего лишь пробка от графина). Но Эйзенштейн именно это актуализирует на монтажном столе. И повествовательная функция монтажного ряда уступает место авторскому высказыванию. Чередование конкретных изображений становится речью.

Режиссёр не однажды разъясняет свой способ абстрагирования в теоретических статьях: «стараемся излагать на экране сотнями людей, стадами коров...»⁴⁷⁵. Это — о «Генеральной линии», где, к тому же, явственно переменяется отношение к герою. Изменился подход и к компоновке кадра: его содержание заметно сдвинулось в сторону повествовательных подробностей. Однако сопоставление компонентов и деталей непременно должно носить, по Эйзенштейну, конфликтный характер.

Снятый на плёнку кадр — самостоятельная величина в поэтике эйзенштейновского кинематографа. Это аналог авторского слова, точнее — иероглиф, в котором зашифрован смысл. Из слов, посредством их монтажа, составляются фразы. Они интонируются — ритмами, последовательностью соотношений. И в результате приобретают свойства индивидуальной характерности. Собственно текст, в его отвлечённо-результативном, смысловом содержании, об-

⁴⁷⁵ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 1. С. 146.

разуется в зрительском восприятии. По мнению режиссёра, из последовательно расположенных предметно-образных комбинаций возникает речь, содержащая все признаки личностного авторского взгляда, темперамента, видения, мировосприятия...

Подобный тип кинематографа продуман и описан в статьях Эйзенштейна — крупнейшего теоретика и исследователя авторской экранной речи. Сам по себе «Октябрь», по целому ряду обстоятельств, может, и не давал такой свободы эксперимента, какой хотелось бы режиссёру: заказная тематика, строго очерченный перечень событийных моментов, политические целевые установки и т.п. Драматизм такого сосуществования — интересов историка и художника — также легко проследить на судьбе, например, «Генеральной линии», превратившейся в результате в картину «Старое и новое». Однако в тех условиях эксперимент и не мыслился вне производства массовой прокатной продукции.

Говоря же о новом языке, важно ещё раз подчеркнуть: на уровне компоновки предкадрового пространства, изобразительной завершенности кадра, способов его монтажного столкновения с другими и т.п., — главные, так сказать, открытия к тому времени уже состоялись. Кинематограф же С. Эйзенштейн обратился к возможностям литературного контекста, дотоле практически не привлекавшегося в экспериментальные творческие кинолаборатории.

От «азбуки», структурирующей элементы речи, которую экран осваивает под флагом открытий Кулешова, Эйзенштейн углубился в область стилистики, стиля. Путь в эту сферу выразительности, конечно же, тоже открывал «эффект Кулешова». Однако во всей глубине и многогранности её разработал Эйзенштейн. Им был создан практически новый, в параллель повествовательному языку сюжетно-психологического фильма, знаково-речевой строй экранных образов, спрямивший отношения «автор — фильм — зритель» до обращения режиссёра к сознанию аудитории.

Преобразование одной языковой системы в другую, а точнее, открытие на её основе параллельно существующего речевого типа повествования не могло, конечно же, отменить уже сложившиеся формы контакта экрана со зрителем. Однако именно в этом направлении велись жаркие творческие дискуссии. И отголоски бескомпромиссных баталий явственно различимы в кинолитературе тех лет.

ЧЕЛОВЕК В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

Крыло радикальных реформаторов активно поддерживает другая часть режиссёров. Не столь максималистски настроенных, однако, не менее ревностно работающих в области становления выразительности нового кинематогра-

фа. «В те бурные годы каждая почти сколько-нибудь талантливая картина, выпускаемая советскими фабриками, должна была и стремилась сказать новое слово в каком-либо из направлений. Типов и стандартов не было, были картины-одиночки, картины-течения, картины-жанры. Так появились фильмы “левой кинематографии”: “Похождения мистера Веста”, “Луч смерти” — на путях к детективу, “Чёртовое колесо”, как единичный представитель будущей “советской мелодрамы”⁴⁷⁶, — пишет А. Пиотровский. «Стало возможным говорить о советском киноэкспрессионизме — “Шинель”. В ряду второго уже поколения новаторов появились художники, счастливо сочетающие формальную остроту своих учителей с общественным захватом — Пудовкин»⁴⁷⁷.

Лев Кулешов

Весьма представительную часть режиссуры, при всей разнохарактерности индивидуального стиля каждого, условно можно было бы сгруппировать вокруг лидера обновления экранного письма — Льва Владимировича Кулешова, его теоретических позиций.

В чём же, собственно, заключалось его новаторство? Кинематограф Кулешова (а рядом со своими он видел фильмы Пудовкина, Довженко, ФЭКСов, Эрмлера, — о чём упоминал неоднократно) разрабатывал систему, в центре которой оставался образ человека, конкретный персонаж. У него есть имя (Ниловна, Павел, Иван, Баир; Тимош, Василь, Павло, Хома; Ваня Шорин, Медокс, Башмачкин, Жан и Луиза...).

Выразительный язык таких картин, приёмы работы с кадром, организация времени и пространства, монтажное построение позволили воплотить замысел в судьбах героев, в подробностях происходящего на экране.

Если кинематограф Эйзенштейна максимально спрямляет структуру режиссёрской речи, обращённой к сознанию нового зрителя, то ленты Кулешова доступны аудитории. При этом и здесь обновлению подвергаются практически все компоненты киноязыка. (Какие-то из них даже привлекли внимание Эйзенштейна.) Однако построение фильма остаётся именно сюжетно-повествовательным.

Шкловского уже на уровне 1928 года тревожит «замедление роста кинематографической культуры»⁴⁷⁸. «Монтаж, в котором так много уже было сделано, ушёл на служебную роль»⁴⁷⁹. И выявился наиболее принципиальный в этом году — «спор об актёре»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ *Пиотровский Адриан*. Театр. Кино. Жизнь. С. 221.

⁴⁷⁷ Там же. С. 222.

⁴⁷⁸ *Шкловский Виктор*. За 60 лет. Работы о кино. С. 71.

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Там же.

Теоретические работы Кулешова наиболее подробно излагают принципы обновления традиционной выразительной системы, позволяют детально рассмотреть существо изменений. В отличие, повторим, от настойчиво утверждавшейся знаково-понятийной речи.

Последнее обстоятельство позволяет сравнить эти два параллельно формирующихся языка.

В 1929 году (как раз в тот момент, на который приходится основные теоретические статьи Эйзенштейна) Кулешов выпускает книгу «Искусство кино. [Мой опыт]»⁴⁸¹. Эта итоговая работа, первоначально задуманная автором как «Азбука кинематографии»⁴⁸², обобщила практически все ранние выступления Кулешова-теоретика.

Главное для него — обращённость фильма к массовому зрителю⁴⁸³. Однако, если в этом Эйзенштейн и Кулешов едины, то отношение к составу аудитории отличается кардинально. «Новый зритель различен по своему восприятию, — пишет Кулешов. — Для каждой категории нового зрителя и для каждой целевой установки нужна своя форма кинопроизведения»⁴⁸⁴. «Быстрый интеллектуальный монтаж»⁴⁸⁵ не подходит для просвещения неграмотной аудитории. Цель картины, её установка на конкретный кинозал должны определять тему, содержание и форму вещи. Эйзенштейновское: кроить кинокулаком по черепам — явно вступает в противоречие с позицией Кулешова.

Представления Эйзенштейна о средствах воздействия и преобразовании массового пролетарского сознания с помощью активных форм экранного зрелища изложены практически во всех его выступлениях этого периода. Привлечём для сопоставления с точкой зрения Кулешова лишь наиболее яркие из них.

Итак. Зритель Эйзенштейна — молодёжная рабочая аудитория, обладающая достаточно высоким классовым сознанием и, что немаловажно, — готовая подставить собственную голову под кинокулак. Таких, судя по данным проката 20-х годов, было не так уж много.

Кулешов же видит перед собой реального человека. «Найдя новый метод киностроения, — замечает Шкловский, — он связал его с кинодетективом»⁴⁸⁶. Многослойность, многоликость публики, по Кулешову, требует от кинематографистов готовности работать с любой аудиторией. Поэтому необходим более тщательный учёт возможностей и потребностей конкретной зрительской массы, на которую может рассчитывать автор фильма. Кулешов определённо

⁴⁸¹ Кулешов Л.В. Искусство кино. [Мой опыт] // Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 165–225.

⁴⁸² См.: Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. 448 с.

⁴⁸³ См.: там же. С. 163.

⁴⁸⁴ Там же. С. 421.

⁴⁸⁵ Там же. С. 422.

⁴⁸⁶ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 130.

чувствует себя родоначальником, зачинателем пролетарской кинематографии, рассматривая эволюцию экранного языка как открытие новых выразительных средств.

Другим ключевым вопросом в кинематографической концепции Кулешова и Эйзенштейна оказывается понимание ими структуры и значения кадра. Не случайно именно по этому вопросу между ними развернулось настоящее сражение.

Что же представляет собой кадр по Кулешову? Как соотносятся в его представлении организация предкадрового пространства, возможности съёмки, выразительность изображения и его монтажный потенциал?

В самое начало книги 1929 года поставлена глава о монтаже — «альфа и омега искусства кино»⁴⁸⁷, по давнему определению Кулешова. А кадр, его организация, выразительность и т.п. отнесены к материалу кинематографии, сущностью которой и является монтаж. Расхождение взглядов двух ведущих теоретиков относительно роли изображения в кадре и их сочетаний представляется едва ли не исходной точкой всех разногласий.

Дело в том, что поиски специфики кино обернулись для Кулешова погружением в уже готовые, существующие до него картины. Их зрительская популярность, несомненно, повлияла на своеобразие представлений мастера об основах выразительности экрана. Размонтирование старых лент на отдельные фрагменты, вплоть до мельчайших (такими были первые кулешовские эксперименты), оставляло нетронутой изначальную её основу — содержание картинки. Она и была единицей перемонтажа. «Разбирать картины и рассматривать, как они составлены»⁴⁸⁸, «где и в чём лежит та самая кинематографичность, которая определяет основное в кинематографическом построении»⁴⁸⁹, пришлось на самых разных, однако — уже существующих фильмах: снимать новые было не на чем и нечем. Конечно, в этих условиях можно было добиться только переосмысления соседних кадров их сопоставлением, что само по себе не так уж однозначно (так был открыт «эффект Кулешова»). Это были пределы эксперимента, только в таких рамках Кулешов мог распоряжаться материалом.

Однако всё-таки «мы отправились по кинематографическим театрам и стали наблюдать, какие и как сделанные картины производят максимальное воздействие на зрителя, т.е. ... каким методом сделанных картин мы можем овладеть зрителем...»⁴⁹⁰.

Наблюдения Кулешова показали, что американская картина оказалась техничнее русской ленты той поры, и зритель реагировал на динамичное

⁴⁸⁷ Кулешов Лев. Искусство кино. [Мой опыт] // Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 164–165.

⁴⁸⁸ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 164.

⁴⁸⁹ Кулешов Лев. Там же. С. 164–165.

⁴⁹⁰ Там же. С. 165.

действие в ней более остро и активно. Охотно шёл в кинотеатры, получая максимум впечатлений. Кулешова не в последнюю очередь привлекает и коммерческий склад американских фильмов⁴⁹¹. Секрет оказался в быстром чередовании коротких кусков, в их определённой последовательности. Эти короткие «куски» он и определил как материал кинематографа. А самую его суть увидел в чередовании их между собой⁴⁹². Неизбежное при этом заблуждение («не важно к а к с д е л а н ы куски, а важно только то, к а к эти куски с о б р а н ы»⁴⁹³) буквально тут же не раз опровергается самим автором: «способ снимать только тот момент движения, который нужен в данном куске, и не снимать остальное ... был положен в основу той новой кинематографии, которую мы собирались делать»⁴⁹⁴.

Легко заметить, что и Эйзенштейн фиксировал только то, что ему было нужно. Однако принципиально различными оказались цели выбора объекта съёмки. Кадр Кулешова — динамичный, повествовательный. Деталь краткостью и доходчивостью создает ритм стремительного разворота сцены. У Эйзенштейна изобразительный фрагмент — слагаемое авторской мысли, иной раз и не имеющей событийно-повествовательной связи с происходящим на экране.

Продолжая экспериментировать, Кулешов создаёт образ несуществующего пространства, монтажного человека, опираясь на ассоциативные механизмы зрительского восприятия. Однако, управляя вниманием, он монтирует всё-таки образный ряд, комментирующий событие. Ассоциативные сопоставления и у него при этом могут быть самыми что ни на есть произвольными [взволнованный человек — вскипевший чайник (фильм «По закону»)]. Но компоненты метафоры даст повествовательная канва событий, автор выскажет, привлекая детали сюжета, конкретного действия.

В этой связи «пространственная категория»⁴⁹⁵ картины представляет для Кулешова отдельный объект исследования⁴⁹⁶. Целый ряд экспериментов с монтажом плёнки убеждает его в том, что материалом съёмки должны быть только «реальные вещи, находящиеся в реальном окружении»⁴⁹⁷, а также — реальный человек. При этом услуги различных театральных школ можно оценивать по-разному, однако наиболее органично будут смотреться всё-таки профессионально организованные действия обычного человека.

⁴⁹¹ См.: *Кулешов Лев*. Собрание сочинений В 3 т. Т. 1. С. 166.

⁴⁹² См.: там же. С. 167.

⁴⁹³ Там же. С. 168.

⁴⁹⁴ Там же. С. 169.

⁴⁹⁵ Там же. С. 173.

⁴⁹⁶ Там же. Главы 2, 3, 4.

⁴⁹⁷ Там же. С. 174.

Так режиссер приходит к необходимости воспитания собственного исполнителя — натурщика, в совершенстве владеющего двигательным и эмоциональным аппаратом, способного чётко и лаконично выразить режиссёрский замысел. По отношению к человеку перед камерой Кулешов снова расходится с Эйзенштейном, который предпочитает социально выразительную внешность исполнителя, утверждает обозначающий, типажный принцип его присутствия в кадре.

Предметная среда по Кулешову тоже должна быть тщательно организованной. О хаосе не может быть и речи. Кадр структурирован так, чтобы зритель, видя короткий монтажный кусок, легко ориентировался в изобразительной композиции... Эйзенштейн, напомним, предпочитает фрагментарный знаковый кадр с использованием реальных его компонентов в их ассоциативной податливости... Лаконичность построения и организованность пространства у Кулешова позволяет всё увидеть за короткий отрезок времени и ориентироваться в развитии действия пока изображение находится на экране.

Очень важным моментом для пространственной характеристики события оказывается точка его съёмки кинокамерой: «зритель в кинематографе всё время швыряется режиссёром с одного места на другое»⁴⁹⁸. Положение киноаппарата позволяет понять логику режиссёрского поведения, перемещающего зрителя «за шиворот»⁴⁹⁹.

«Кадр должен действовать как знак, как буква, чтобы вы его сразу прочли и чтобы зрителю было сразу исчерпывающим образом ясно то, что в данном кадре сказано. Если зритель начинает путать, то кадр свою роль — роль знака, буквы — не выполняет. Повторяю, отдельный кадр должен работать так же, как отдельная буква, причём буква сложная, например, китайская. Кадр — это целое понятие, и оно должно быть немедленно прочтено от начала до конца»⁵⁰⁰. Это сказано Кулешовым, хотя очень близко манере Эйзенштейна.

Задача Кулешова — снять так, чтобы зритель увидел и понял, как развивается эпизод. Экран Эйзенштейна требует расшифровки авторской мысли, закодированной в череде изображений.

Кадр Эйзенштейна вовсе не рассчитан на то, чтобы каждый прочёл его сразу. Это ячейка, молекула монтажной общности, восходящей к логическому понятию, которое должен осмыслить зритель. Сам по себе кадр — только звено смысла, и понимать его отдельно совсем не обязательно. Режиссёр у Кулешова должен «исчерпывающе ясно» высказаться в кадре. Кадр Эйзенштейна намеренно многозначен. Спектр потенциальных смыслов взрывается только соседним кадром: именно монтажный контекст подводит его к «исчерпывающей ясности».

⁴⁹⁸ *Кулешов Лев*. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 176.

⁴⁹⁹ Там же.

⁵⁰⁰ Там же. С. 179.

Довольно пространный раздел главы «Материал кинематографии» отводится работе натурщика, личностным свойствам тренированного «живого человека», которого Эйзенштейн демонстративно изгоняет из своего «высокоиндустриального» искусства. Кулешов мыслит его, пожалуй, основным компонентом киноматериала. В понятийно-знаковой системе, как её задумал Эйзенштейн, такому исполнителю нет места. Он может быть лишь каким-то из аспектов авторской мысли.

Особая роль у Кулешова принадлежит подготовке предкадрового пространства, размещению декорации как основы изобразительной композиции и будущих мизансцен. Опираясь на требование жизненности окружающей натурщика среды, он считает необходимым «размерить планы арены кинодействия»⁵⁰¹, увеличить перспективу за счёт декоративной детали первого плана, тщательно подобрать материал, из которого будет построена декорация⁵⁰². Углы и изломы позволят создать световой рисунок будущего кадра, «чтобы действие, то есть главное в кинематографической ленте, было наиболее ясно, рельефно...»⁵⁰³.

Столь явная забота об организации выразительного пространства говорит о том, какое значение Кулешов придаёт содержанию будущего кадра: насыщенного действием, выявляющего и основные (поведение натурщика), и вспомогательные (организация фона) компоненты. Здесь открываются режиссёрские приоритеты. Для Кулешова это действие. Для Эйзенштейна — изложение системы понятий.

Декорация сама может работать «как монтажный знак, как кусок сюжета, как сценарная деталь»⁵⁰⁴, — читаем у Кулешова. Тогда её следует снимать полностью. Если же это лишь характеристика места действия, то показывать её надо экономно. Вещь должна быть выразительной, пространство не следует перегружать подробностями. «Чем проще расположение вещей в кадре,... тем выразительнее, понятнее получается результат»⁵⁰⁵.

Слова «выразительнее» и «понятнее» раскрывают соотношение их смыслов для поэтики Кулешова. Именно в понятности изобразительной композиции гарантия выразительности, доходчивости режиссёрского замысла. Конфликтные сопоставления в изобразительных построениях Эйзенштейна содержат зашифрованные смыслы, в которых предлагается разобраться зрителю, чтобы проникнуть в режиссёрский замысел...

⁵⁰¹ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 184.

⁵⁰² См.: там же. С. 184–185.

⁵⁰³ Там же. С. 186.

⁵⁰⁴ Там же. С. 188.

⁵⁰⁵ Там же. С. 189.

Вместе с художником в организации предкадрового пространства непременно присутствует оператор, ему предстоит создать кадр — основной, по Кулешову, материал фильма.

Новые точки съёмки, новые «установки на фотографирование»⁵⁰⁶ интересуют Кулешова прежде всего как возможность более ясного прочтения композиции зрителем, как способ усилить динамику, выразительность действия. У С. Эйзенштейна — по крайней мере в его теоретических работах второй половины 20-х — такого рода приёмы в первую очередь должны «абстрагировать» реальный сфотографированный объект, использовать необычные точки зрения для выявления обертоновых составляющих, которые затем позволят сочетать его с другими, — образуя словесный ряд авторской речи.

Различие двух языковых систем — Кулешова и Эйзенштейна — определяется и установкой на характер восприятия. Говоря о действиях героя и его крупных планах, о зрителе, наблюдающем события с помощью кинокамеры, о монтаже содержательных кадров, Кулешов подробно разъясняет, что именно «даёт возможность показывать действие не только извне, а и с точки зрения самих действующих лиц»⁵⁰⁷. Анализируя отдельные приёмы, перечисляя возможные эмоциональные эффекты (при использовании, например, диафрагмы), он явственно обнаруживает собственную точку отсчёта: каждый технический приём применяется в его системе с позиции человека. Будь то натурщик, работающий в кадре, или зритель. Человек в кадре Эйзенштейна остаётся только средством наряду с другими объектами, заснятыми в разной крупности и смонтированными в свете авторского изложения понятий.

Итак. Кадр Кулешова самодостаточен. Редкие пассажи о нейтральности его содержания то и дело опровергаются подробным описанием формирования изображения: предкадрового пространства, компоновки экранной композиции с помощью декорации, света, кинокамеры. Именно содержание оказывается определяющим для изобразительных построений в его кинематографе.

С этой точки зрения легко понять и значение сценария. Кулешов отводит ему гораздо более основательную роль, нежели Эйзенштейн.

Для Эйзенштейна⁵⁰⁸ драматург «ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение даёт режиссёр»⁵⁰⁹. Для Кулешова это вовсе не черед эмоций: «основой кинематографического сценария является чистое действие»⁵¹⁰. «Мысль-фраза, частица сюжета, звено всей драматургической

⁵⁰⁶ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 191.

⁵⁰⁷ Там же. С. 192.

⁵⁰⁸ См.: Эйзенштейн Сергей. О форме сценария.//Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 297.

⁵⁰⁹ Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 298.

⁵¹⁰ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 201.

цепи... выкладывается кадрами-знаками»⁵¹¹. Мысль не может опережать визуального решения эпизода: «рассуждения о нём должны возникать из зрительных образов, из того материала, который будет засниматься. Причём различные сцены, различная конструкция — монтаж кадров — дадут различный смысл целому эпизоду»⁵¹².

Эмоции, по Кулешову, можно выразить не только мимикой, действиями натурщика. Русская психологическая лента увлекалась показом переживальщиков. Подмена их состояний стремительным развитием событий (как это делал, например, Гриффит) заполняет «чистой кинодинамикой»⁵¹³ промежутки между сценами сильных переживаний. В этом — один из важнейших признаков профессионализма киносценариста. Чаплин в «Парижанке» демонстрирует состояние человека «через общение с вещами»⁵¹⁴. Шкловский, между прочим, отмечает удивительный дар кулешовской натурщицы: «у Хохловой есть умение не только работать с вещью, а овеществлять всякое душевное переживание»⁵¹⁵.

Из представления режиссера о сценарии естественно вытекают и особенности подготовки основного участника экранного действия — кинонатурщика. Это главная, по Кулешову, составляющая материала кинематографа.

Технически подготовленный натурщик непременно разобьёт режиссёрскую задачу на ряд конкретных заданий, выявит их в системе действий. То есть, содержание режиссёрского замысла получит определённое воплощение: «характер движений будет определять намеченный характер данной роли»⁵¹⁶. Ритмы и темп поведения натурщика зависят от построения, длины кадра. Особую роль приобретает «работа лицом»⁵¹⁷. Закрепляя зрительные параметры существования натурщика в кадре, режиссёр создаёт «линейный строгий узор»⁵¹⁸ его телодвижений. При этом учитывается смена напряжений, энергичность или слабость их проявления. В основе всего должен лежать ритм — всевозможных чередований всех компонентов кадра и монтажного ряда. Разнообразие движений и их последовательность складываются в определённую партитуру⁵¹⁹.

Только проведя таким образом колоссальную предварительную работу, зная, что делается в каждом кадре, режиссёр готов конструировать сценарий монтаж-

⁵¹¹ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 201.

⁵¹² Там же. С. 202.

⁵¹³ Там же. С. 203.

⁵¹⁴ Там же. С. 204.

⁵¹⁵ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 131.

⁵¹⁶ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 209.

⁵¹⁷ Там же. С. 213.

⁵¹⁸ Там же. С. 216.

⁵¹⁹ Там же. С. 219.

но. «На одни крупные планы, — замечает он попутно, — надеяться нельзя: вы никогда не будете гарантированы от провалов в действии или во времени»⁵²⁰.

Подобная рекомендация Кулешова режиссёру-производителю по существу открывает всю глубину пропасти, отделяющей его кинематографическую систему от эйзенштейновской. Для эйзенштейновского интеллектуального кино как раз предпочтителен крупный план, освобождающий изображение от бытовых подробностей, от всякого вообще конкретного толкования в реалистическом контексте. Именно он-то и превращает кадр в «знак», способный воссоединиться с любым другим (да ещё по принципу столкновения, несовпадения объектов). Тогда режиссёр сам выбирает «обертонные» признаки нужных ему изображений и произвольно (с точки зрения событийной логики) монтирует материал. Кулешову «неограниченные монтажные возможности»⁵²¹ в первую очередь даёт «точная постановка каждого мельчайшего движения ... А в абсолютном совпадении движений, ... — заключает он, — главный эффект монтажа»⁵²².

Венцом творческого процесса в концепции Кулешова, так же как у Эйзенштейна, оказывается монтаж. Это, по самому раннему его определению, альфа и омега киноискусства. Поэтому и свою итоговую книгу о кино 20-х годов «Искусство кино. [Мой опыт]» Лев Кулешов открывает главой о монтаже. И это логично: ни один из новаторов не оспаривал положения о том, что фильм рождается на монтажном столе.

Первую главу Кулешов называет «Монтаж как основа кинематографии». Разнообразные элементы отснятого материала организуются автором в определённой зависимости друг от друга. Способ их обработки — важнейшая из составляющих ремесла в любой творческой профессии. Последующая реакция публики — едва ли не самое яркое доказательство цельности законченного произведения. Опираясь на изучение этой реакции, можно анализировать конструкцию вещи, выявляя её ударные механизмы. Они, исходя из опыта и наблюдений, обнаруживаются не просто в содержании фрагментов (кусков) фильма. Аудиторию впечатляет «организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, то есть соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим»⁵²³.

Итак, Кулешов опытным путём определяет, что монтаж является основным средством воздействия на зрителя. Он, прежде всего, есть «организация кинематографического материала»⁵²⁴. То есть, отдельные куски, составные

⁵²⁰ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 220–221.

⁵²¹ Там же. С. 222.

⁵²² Там же.

⁵²³ Там же. С. 166.

⁵²⁴ Там же. С. 167.

части картины — «только материал для кинематографа»⁵²⁵. Различный характер отснятых кадров по-своему сказывается на динамике киноэпизода. Американцы, которые изобрели крупный план, вмонтировали его в событийный эпизод «таким образом, чтобы в нём видно было только то, ... что категорически необходимо»⁵²⁶. Стало быть, и весь эпизод, рассуждает Кулешов, можно выстроить из таких крупных планов, деталей, обозначающих самое главное в данный момент происходящего сюжетного действия.

Такого типа замена — крупными планами вместо целого — безусловно отличается от знаковой системы в понимании С. Эйзенштейна. Для него, напомним, пробка графина на крупном плане («Октябрь») означает, с переменной монтажного контекста, царскую корону — символ монархии. А поднявший хвост золотой павлин, по мнению одного из сегодняшних киноведов Цивьяна, — озорной жест самого режиссёра, посылающего подальше премьера Керенского...

Кулешов свою новую кинематографию мыслит как максимально динамичный, повествовательный по природе, выразительный монтажный образ, которым киноматериал оказывается по воле режиссёра. При этом максимум впечатления достигается монтажом коротких (американских) планов. Заметим: не изменяющих значение предметов, а всего лишь придающих ритм, акцентирующих основные моменты события. Целые эпизоды могут состоять из одних только крупных планов, «то есть таких сцен, в которых каждый данный кусок показывает то, что необходимо видеть зрителю, и показывает самым крупным, самым ясным способом»⁵²⁷.

Наблюдая эффект от различных монтажных сочетаний, Кулешов подтверждает свой тезис, уже высказанный им в более ранних статьях: «главная сила кинематографа — в монтаже, потому что монтажом можно и разрушить, и наладить, и окончательно переделать материал»⁵²⁸. То есть, с помощью монтажа оказалось возможным управлять не только вниманием, но и эмоциональным состоянием зрителя. В сущности, разрешить проблему дуализма рассудка и чувств...

Излагая эти выводы, автор особый акцент делает на правилах сочетания подобных разнородных кадров. На необходимости наличия в каждом из них чем-то совпадающих компонентов, которые оказываются для режиссёра монтажной доминантой, позволяющей связать изображения между собой⁵²⁹.

В то же время Эйзенштейн, разрабатывая свою концепцию интеллектуального кино, большое место отводит ниспровержению правил монтажа по

⁵²⁵ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 167

⁵²⁶ Там же. С. 169.

⁵²⁷ Там же. С. 169.

⁵²⁸ Там же. С. 171.

⁵²⁹ Там же. С. 173..

доминантам, считая этот способ лишь одним из частных случаев монтирования материала. Возможностям же оберточного монтажа, напротив, уделяет самое пристальное внимание, поскольку они позволяют извлекать невидимые зрительскому глазу, неочевидные и для многих профессионалов соотношения соседних кадров. Этот способ монтажа даёт режиссёру право распорядиться нужными кадрами, далеко не всегда учитывая их содержание.

В свете всего этого надо признать, что итоговая книга Кулешова «Искусство кино. [Мой опыт]» стала, пожалуй, наиболее весомым аргументом в дискуссиях о разных путях развития советского кинематографа, о богатстве его выразительного языка. Не готовые примириться с фактом параллельного существования явно отличающихся выразительных систем, оппоненты не упускают случая опровергнуть друг друга, принизить достигнутое одной из сторон, рекламировать свои собственные успехи как истину в конечной инстанции. Однако, занимаясь исследованием реального кинопроцесса и отказавшись от крайностей в практической работе, каждое из направлений добивается значительных результатов: и Кулешов, снимающий «По закону» (1926 г.) или «Журналистку» («Ваша знакомая», 1927 г.), и Эйзенштейн — в довольно сложных построениях «Октября» и «Генеральной линии».

Параллельными путями каждый из них пришёл к теоретическому осмыслению возможностей кино.

Практика этого времени отмечена активным участием Эйзенштейна в создании фильмов для обновляющегося экрана. Все его состоявшиеся произведения — фактически заказные картины, откликающиеся на юбилейные даты крупнейших революционных событий, благодаря чему его творческие эксперименты могли получить самую непосредственную реализацию.

Не то — у Кулешова. Пресса вынесла его творческие проблемы на всеобщее обсуждение. По ним принимались далеко не доброжелательные волевые решения. Больших усилий стоило новатору отстаивать своё право на постановку. Вынужденные компромиссы оказывались у всех на виду. Тем более значимы те из выступлений Кулешова, где режиссёр как бы упорствует в своих взглядах на необходимость обновления традиционного киноязыка. «В последнее время стало модным восставать против разработки формальных вопросов кинематографического ремесла. Всё главное внимание обращается на ... идеологическую часть фильма»⁵³⁰.

С момента выхода первых своих лент Кулешов постоянно настаивает на том, что «реальный человек, реальная жизнь, в каких угодно фантастических формах, но непременно реальное является нашим материалом»⁵³¹. Основной

⁵³⁰ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 94.

⁵³¹ Там же. С. 95–96.

задачей на этом этапе режиссёр, безусловно, считает совершенствование подлинной техники и мастерства. Однако практически только после фильма «Луч смерти» (1925 г.) приходит к мысли о необходимости «демонстрировать работу над психологическими, глубоко драматическими киновещами»⁵³².

Чуткий к техническому и пластическому обновлению фильма Кулешов замечает всё нетривиальное, поисковое, свежее в работах других мастеров. Для него это как бы рождение подлинной экранной культуры, которая должна быть создана в стране, где многие ещё работают по старинке. Поэтому тем более обострённое внимание необходимо уделять экспериментам.

На этом направлении бесспорным лидером для Кулешова остаётся Эйзенштейн и поэтому его работы столь остро нуждаются в анализе «р е м е с л е н н о и п о с у щ е с т в у»⁵³³. Так, заслугой «Стачки», кроме правдивого показа быта, Кулешов считает то, что Эйзенштейн «вывел людей из бутафорских павильонов и показал вещи... настоящие — заводы, паровозы, краны, посёлок и т.д.»⁵³⁴. В этом — главная, по Кулешову, победа мастера. На уровне организации материала проанализировано существо новаторских подходов Эйзенштейна к реализации важной социальной темы. «Он режиссёр к а д р а... Эйзенштейновские кадры всегда сильнее остального, они главным образом создают успех его вещей»⁵³⁵. Говоря об особой любви Эйзенштейна к его пластическому оформлению, Кулешов приводит в пример бесконечное смакование «фотогеничных кусков»⁵³⁶ поливания водой в «Стачке».

Ясно, что он судит монтажную форму Эйзенштейна с позиций своего собственного представления о сюжетном развитии действия, о доминантном принципе в соединении изображений. Иная стилистика в «Стачке», ещё не до конца, к тому же, оформившаяся, вызывает откровенное неприятие. «Ассоциативный монтаж — бойня и параллельная резня рабочих — вряд ли имеет право на применение в той форме, в которой он был применён.

Этот кадр бойни, не подготовленный второй параллельной линией действия, незакончен»⁵³⁷.

То есть, вполне понимая ассоциативную связь сопоставления бойни и резни рабочих, Кулешов такую метафору вообще-то допускает. Однако метафора может родиться, считает он, из развёртывания параллельного сюжетного мотива.

⁵³² Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 108.

⁵³³ Там же. С. 111.

⁵³⁴ Там же. С. 112.

⁵³⁵ Там же.

⁵³⁶ Там же.

⁵³⁷ Там же.

Интерес к метафоре, к ассоциативному сопоставлению линий сюжета свидетельствует о том, что творец киноазбуки Кулешов довольно основательно переключается в этот момент на осмысление выразительных возможностей экранной речи, оставаясь по-прежнему требовательным и к технологии языка. Поэтому «Броненосец “Потёмкин”» привлекает его прежде всего успехами в этой области. Особенно — в сфере монтажа. Здесь «есть такие убедительные монтажные куски, как бомбардировка... с встревоженными львами. Театральности... нет, движение толпы и актёров лучше и цельнее»⁵³⁸.

Внимание к творчеству других мастеров, прежде всего к Эйзенштейну, несомненно повлияло на широту представлений Кулешова о возможностях киноречи. Позволило не только суммировать свой собственный опыт, но и обобщить представление об особой экранной культуре советского кино, сложившейся к концу 20-х годов.

С этой точки зрения, конечно, книга 1929 года выглядит довольно аскетично. В ней не рассматривается кинопроцесс как таковой и нет панорамы текущего репертуара. А только — последовательное изложение основных правил пользования лексическим составом экранной выразительности. В отдельных статьях, в выступлениях на диспутах, напротив, анализу подвергается живая сиюминутность кинодействия. Идёт ли речь о своих фильмах, говорит ли автор о роли ведущих режиссёров и их картинах, дело одинаково касается языка, киноспецифики, обновления того кинематографа, который призван служить массам. А значит именно этому нужно подчинить все выразительные компоненты языка. И по-прежнему в зоне авторского внимания система предкадровое пространство — кадр — монтаж, её художественно-эстетическое единство.

На первом этапе становления такой кинематографии царили хаос, любительство, халтура⁵³⁹. Поднимая уровень организации кинопроизводства, необходимо было повысить градус повествования о новом быте, о революции. Позволить ощутить её истинный пафос (там же). Затем пришло время вплотную заняться выразительностью монтажа. Однако, замечает Кулешов, на этом этапе совершенствования кинооформления оказался забытым человек как таковой, работа с отдельным человеком в кинематографе.

«У толпы своя психология и свои поступки, — рассуждает он, — у отдельного класса свойства иные, чем у толпы, а человек, взятый из разных слоёв современного общества, выражает свою психологию при индивидуальных случаях в совершенно другой форме, нежели в случаях массовых»⁵⁴⁰. Длительный экспериментальный период в области киноязыка приводит Кулешова

⁵³⁸ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 113.

⁵³⁹ Там же. С. 114.

⁵⁴⁰ Там же. С. 115.

к утверждению выразительной системы, отражающей жизнь и чувства реального человека.

Эта установка оказывается, как сегодня можно судить, ориентирующим началом для целой группы молодых, новаторски настроенных мастеров, за драматизмом социальных конфликтов не утеревших интереса к индивидуальным проявлениям личности. Чуть позже Кулешов перечисляет фильмы: Пудовкина («Мать», «Потомок Чингисхана»), Довженко («Звенигора», «Арсенал»), ФЭКСов («Новый Вавилон»), Эрлмера («Обломок империи»), — отдавая им, наряду с Эйзенштейном, должное как участникам разработки «символически-экспрессионистического монтажа»⁵⁴¹. Своим собственным картинам конца немого периода мастер, очевидно, не придаёт столь существенного значения, углубляясь в анализ актуальной для всех проблемы — специфики документальности на экране.

Настаивая на реализме изобразительных композиций, Кулешов отслеживает судьбы хроники, хроникальной съёмки, подвергающейся монтажной обработке на киностудиях. Его тревожит как раз то обстоятельство, что, поставленная режиссёром в некий контекст, хроника теряет свои изначальные, природные свойства, превращаясь в предмет и средство авторских манипуляций. Кулешов и выступает против монтажного произвола, отдавая определяющую роль заснятому на плёнку материалу.

«Хроника — демонстрация заснятых событий... наиболее важные моменты должны быть продемонстрированы особо явственно, отдельно, со специальных точек зрения»⁵⁴². То есть, съёмку следует вести с предварительным отбором, с определением важных моментов и точек установки кинокамеры.

При этом и для неигровой кинематографии главным остаётся монтаж. Но требования к монтажёру здесь должны быть значительно более жёсткими, чем в игровом кино. Их предъявляет реальный материал.

«До сих пор в наших хрониках преобладал субъективно-художественный монтаж. Хроники монтировались экспрессионистически. Монтаж не обслуживал материал с целью возможно лучшей его подачи, а был индивидуально творческим моментом монтажёра.

... Назначение большинства кадров было в том, чтобы вызвать обострённое впечатление, эффекты чисто ритмического порядка с минимальным смысловым значением. Фильмы превращались в комбинацию пышных выкриков или в смену символических кадров, а не в спокойную, убеждающую материалом через монтаж демонстрацию событий.

Неигровая фильма не должна демонстрировать субъективное впечатление художника от событий, как бы правильны ни были его, художника, убеждения.

⁵⁴¹ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 133.

⁵⁴² Там же. С. 117.

Хроника должна верно демонстрировать события, и формы монтажа хроники определяются не автором, а материалом»⁵⁴³.

Кулешов и здесь, восторгаясь лентами «Москва» (Кауфман) и «Падение династии Романовых» (Шуб), настаивает на значимости собственно документального материала, отрицает возможность его переосмысления с авторской субъективной точки зрения. Фильм Кауфмана хорош «простотой монтажной конструкции»⁵⁴⁴. Главное достоинство картины Шуб — «монтаж высокой техники, ... использованный не как эстетический приём для передачи субъективных переживаний монтажёра, а как выразитель и организатор материала, выявляющий его тематическую сущность»⁵⁴⁵. Снова, как можно видеть, речь идёт о разных типах организации. Для хроники Кулешов не допускает вариантов монтажной формы, которая абсолютизирует интонацию комментатора. В картине Шуб кинематографически бедная хроника после тщательного отбора, в чём Кулешов видит целиком заслугу монтажёра, выразительно продемонстрировала не только само явление, «но и всю его социальную связь с окружающими»⁵⁴⁶. Итак, — не субъективно-личностное толкование документального факта, а монтаж, позволяющий вскрыть связи и значение материала.

В суждениях Кулешова проступила мысль о соподчинении хроникального и игрового начал — на базовой основе общих приёмов съёмки и монтажа. Эта идея развивается в процессе анализа работы над собственным ранним фильмом «На красном фронте» (1920 г.), снятом в обстановке реальных военных действий. В результате режиссёр убеждается, что и неигровой кадр может стать речью, если создать условия для его реализации по модели игрового сюжета. И такое превращение возможно не только посредством монтажа. Техническая отсталость нашего кино, стремящегося стать передовым в мировом кинопроцессе, привлекает его внимание и к зарубежному опыту.

Итоговой для этого периода можно назвать статью Кулешова «Что надо делать. (Отчёт режиссёра)»⁵⁴⁷, опубликованную в 1930 году.

Созданная им мастерская системно занималась, по словам режиссёра, строительством новой кинематографии. Среди ведущих её задач — воспитание своих актёров, определение возможностей новой техники, изучение монтажа и другие. Всё в целом сводилось к поиску путей для производства картин «не ханжонковскими методами, а методами новыми — построить азбуку киномастерства»⁵⁴⁸.

⁵⁴³ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 117.

⁵⁴⁴ Там же. С. 118.

⁵⁴⁵ Там же.

⁵⁴⁶ Там же. С. 119.

⁵⁴⁷ Там же. С. 125.

⁵⁴⁸ Там же.

Экранные работы оказались полем для экспериментов (так, впрочем, работали и другие новаторы). Каждая из картин (в частности, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» 1924 г., «Луч смерти» 1925 г., «По закону» 1926 г.) имеет свою установку на техническое переоснащение кинопроизводства и обновление средств выразительности. Лучшей, по мнению мастера, и его лебединой песней стала «По закону». Было задумано «сделать ленту — художественное произведение с образцовым монтажом, с образцовой игрой натурщиков (актёров), с сильным законченным выразительным сюжетом»⁵⁴⁹.

Пройдя затем сквозь целый ряд драматических событий (связанных как с постановкой «Журналистки» — о жизни и чувствах молодой героини, так и с попыткой работать в эйзенштейновской стилистике над индустриальной темой — «Паровоз — 1000»), пережив критику своих кассовых картин, не отражающих истинного уровня его мастерства, режиссёр приходит к выводу о необходимости переориентировать кинематографическое строительство.

Справедливо называя в ряду явных удач на этом пути картины «Стачка», «Броненосец “Потёмкин”», «Мать», он подчёркивает, что это «настоящие революционные фильмы, с близким, необходимым нам содержанием и с великолепным формальным... исполнением»⁵⁵⁰. В то же время последующие ленты этой установки породили «чисто формалистический метод — символически-экспрессионистического монтажа»⁵⁵¹. И теперь в одном ряду названы «Октябрь», «Звенигора», «Арсенал», отчасти «Обломок империи», «Потомок Чингисхана», «Новый Вавилон». А как венец этого метода — «Старое и новое»⁵⁵². В чём же дело?

«“Старое и новое” — лента для кинематографистов, художников, литераторов, для специалистов она замечательна и в ней ряд подлинно гениальных мест... Но — лента типично эстетская, сделанная стихотворным методом, и е р е а л и с т и ч е с к и м, непонятным для тех широких масс рабочих и крестьян, которым она предназначалась...

...Форма, содержание и, г л а в н о е, цель, необходимость создания данного художественного произведения»⁵⁵³ — основное в пролетарском искусстве. Картина же «“Старое и новое” сделана на единичных зрителей»⁵⁵⁴. Она не выполнит своих огромных задач, поскольку является

⁵⁴⁹ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 127.

⁵⁵⁰ Там же. С. 132.

⁵⁵¹ Там же. С. 133.

⁵⁵² См.: там же.

⁵⁵³ Там же.

⁵⁵⁴ Там же.

«сугубо ф о р м а л ь н о й»⁵⁵⁵. Это, по мнению Кулешова, ведёт крупных мастеров к формализму.

«Наши передовые режиссёры: Пудовкин, Довженко, Вертов, Эрмлер — необузданно увлеклись показом не того, что делается в кадре, а всё время пытаются орудовать з а к а д р о в ы м и п о н я т и я м и, и в этом гибель, потому что “стихотворный монтаж”, даже при идеологически выдержанных сюжетах, приведёт к чистому формализму, если он будет делаться без расчёта на о п р е д е л ё н н у ю ц е л ь»⁵⁵⁶.

Такой монтаж, его ассоциативный потенциал, в целом, понятен режиссёру и доступен, по его мнению, зрителям. Однако, во-первых, не всем. А во-вторых — сфера его применения должна быть чрезвычайно ограниченной.

Очевидно, что автор «эффекта», открывший самый принцип управления смыслом экранного высказывания, — искусство контекста, — оказался по существу не готовым его приветствовать и развивать. Тормозом здесь послужило, как ни странно, чуткое отношение к зрителю, действительно не способному в своей массе расшифровать ассоциативные построения потока экранной речи.

Надо ясно понимать, настаивает режиссёр, что основной «потребитель таких картин — огромная рабоче-крестьянская м а с с а»⁵⁵⁷. Режиссёры-гении, в идеологическом сюжете занимающиеся формальными экспериментами, не решают, по мнению Кулешова, сегодняшних проблем кинопроизводства.

Важно акцентировать и тот момент, что в этой статье мастер подробно описывает формирующееся на нашем экране направление — стихотворный монтаж. Он точно определяет, что это новый экранный язык, рождающийся в параллель с повествовательными композициями сюжетного кинематографа. Но пока ему скорее мешает такое соседство. Активность новаторов видится гениальничанием, а малопонятные массовой аудитории авторские построения — лабораторными экспериментами, которым, конечно же, можно было бы отвести определённые условия и средства. Однако их не было. Эксперименты Кулешова, равно как искания Эйзенштейна, лишённые возможности лабораторной проверки, обрушивались прямо с экранов кинотеатров на головы действительно ещё не подготовленной аудитории. А споры делающих общее дело новаторов велись как раз на этом нераспаханном поле.

И всё же, как бы ни оценивать даже самые острые проблемы текущего кинопроцесса, на зарождение нового языка, на создающийся речевой тип монтажной композиции нужно смотреть как на явление перспективного развития искусства кино. Да и сам Кулешов вполне продуктивно использует его

⁵⁵⁵ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. С. 133.

⁵⁵⁶ Там же.

⁵⁵⁷ Там же. С. 134.

возможности. Ведь в фильме «Журналистка», завершающем период исканий мастера в немом кино, и сюжетное содержание, и актёрское исполнение, и блестящий ассоциативный монтаж, и целый ряд метафорических образительных композиций (худ. Родченко) — всё подводит к кинематографу следующего этапа, в центре которого оказывается личность реального человека. Хотя его героиня и не претендовала на «рабоче-крестьянское» сочувствие, а уж тем более не помогала «преодолеть трудности пятилетки»⁵⁵⁸...

Всеволод Пудовкин

Одним из самых последовательных толкователей теоретических идей Кулешова был Всеволод Пудовкин. Он первым из натурщиков покинул мастерскую ради возможности работать самостоятельно, при этом творчески и очень прочно усвоив уроки учителя. Однако уже в своих ранних выступлениях, анализируя реальный кинопроцесс, начинающий режиссёр обнаруживает собственную точку зрения на те видоизменения в области киноязыка, которые, может быть, ещё не каждый из первооткрывателей готов был оценить по достоинству. В опубликованных размышлениях Пудовкин не остаётся лишь популяризатором теории Кулешова. Он подробнейшим образом останавливается на тех её аспектах, какие со временем оказались переосмысленными им в ходе собственной практики.

Особенно серьёзному пересмотру, как известно, подверглись взгляды учителя на роль актёра. Будучи одним из самых опытных натурщиков, В. Пудовкин довольно скоро ощутил преимущества работы с театральным исполнителем — профессиональным актёром, владеющим искусством перевоплощения. В фильмах Пудовкина поначалу соседствуют натурщик, профессионал, типаж, просто человек с улицы, толпа и т.п. Убеждение в органичности их сочетания на экране — может, и спорное, — составляет основание его воззрений на проблему, разделяющую в то время мастеров (в том числе новаторов) категоричностью ориентации на тот или иной тип исполнителя.

Основные слагаемые экранного произведения — сценарий, режиссура, актёрское творчество — Пудовкин исследует как практик, понимающий реальную ситуацию в кинематографе и участвующий в создании фильмов в качестве сценариста, режиссёра, актёра. Вместе с тем и как теоретик, принимающий сближение позиций, разнородных тенденций экранного языка как единой системы, постоянно развивающейся под воздействием разнонаправленных творческих концепций.

Анализируя возможности каждого из слагаемых коллективного по природе творчества в кино, Пудовкин сосредоточился, в конечном счёте, не на «бук-

⁵⁵⁸ Кулешов Лев. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. С. 134.

вах», не на «словесных» знаковых сочетаниях, хотя вся эта терминология в его исследовательском аппарате выполняет свои функции. Однако проблемы собственно киноязыка начинаются для него как бы над этими азбучными основами. То есть, его представление о формировании выразительности связано с рождением, конструированием, воздействием целостного экранного образа. Не отдельно — монтажного или внутрикадрового, а в синтезе составляющих его компонентов. Начиная со сценарных решений, воплощаясь в работе исполнителей, всей съёмочной группы и завершаясь в последовательности образного ряда, организованного монтажом: «кинематографист в своей работе пользуется исключительно пластическим материалом (пространственной формой и её движением). Композиция пластического материала, будучи как бы своеобразным языком, присущим искусству кино, является единственным выразителем всякого отвлечённого понятия или идеи, вводимых в содержание сценария»⁵⁵⁹, — утверждает он в 1925 году, оговариваясь, что это положение не новое. Сами по себе слова «отвлечённое понятие», «идея» означают пока лишь то, что, по мнению Пудовкина, сценарный замысел, тема будущего произведения предшествуют её пластическому оформлению. Именно об этом идёт речь в статье «Принципы сценарной техники».

Больше того. «Бесперывная смена эпизодов, отнесённых к разному месту и времени, должна соединиться в единые сценарные линии»⁵⁶⁰. Это «предъявляет к зримому на экране пластическому материалу прежде всего категорическое требование ясности»⁵⁶¹. При этом «...общее понятие ясности неизбежно совпадает с понятием выразительности»⁵⁶². Оформление элементов сценария (темы, сюжета и т.п.), изначально изложенного в виде пластического материала, нуждается в определённой композиции, то есть в работе, «...соответствующей понятию кинематографический монтаж»⁵⁶³.

В этой части оформления замысла сценарист, «...соединяя куски различной длины и в различной последовательности, тем самым управляет вниманием зрителя и ведёт за собой его ассоциативную работу»⁵⁶⁴. Заметим: речь идёт об ассоциативной работе, об извлечении из монтажного сопоставления авторского замысла, темы, сюжета. Режиссер управляет этим процессом. Материал воздействует психологически, в границах повествовательной структуры. «Монтажная композиция является, таким образом, оружием, управля-

⁵⁵⁹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 49.

⁵⁶⁰ Там же. С. 50.

⁵⁶¹ Там же.

⁵⁶² Там же.

⁵⁶³ Там же. С. 51.

⁵⁶⁴ Там же.

ющим тем волнением зрителя, которое необходимо должно сопутствовать всякому художественному впечатлению»⁵⁶⁵.

Говоря о владении киноязыком применительно к работе сценариста, Пудовкин от аморфных рекомендаций ремесленникам (писать действием, событиями, предметами и т.п.) переходит к рассмотрению основных законов монтажной компоновки пластического материала. И связывает эмоциональную выразительность с умением автора использовать их как средство впечатления.

Более развёрнуто изложенные в ранней статье идеи представлены в книжечке 1926 года «Киносценарий. (Теория сценария)»⁵⁶⁶. Здесь работа сценариста плотно увязана с воплощением замысла на экране, с творчеством режиссёра. И при этом речь теперь идёт о двух типах построения — один создаётся по правилам, «управляющим конструкцией драмы», другой «... сближен с романом и, следовательно, обусловливается иными законами построения»⁵⁶⁷.

Определяя монтаж как приём, «разбивающий материал на элементы и затем строящий из них кинематографическое целое»⁵⁶⁸, он не уступает эту задачу целиком автору текста: «это значит предложить им стать режиссёрами»⁵⁶⁹. Зато последовательно излагает свои представления о конструкции сценария и отдельных его элементов. Тема, сюжет, его кинематографическая обработка — сопряжённые, по его словам, фазы работы. При этом «тема — понятие внехудожественное... всякая человеческая мысль может быть использована как тема...»⁵⁷⁰. Её масштаб определяет широту материала, пространственный и временной его диапазон. Одно из требований реального производства тех лет, замечает Пудовкин, ограничение таких масштабов, поскольку современный кинематограф ещё не обладает безграничностью возможностей для воплощения крупных замыслов.

Сценаристу важно постоянно воспитывать в себе ощущение формы, в которой выступит на экране сюжет. «Он должен впитать в себя привычку представить себе каждую мысль, приходящую в голову, в виде какой-то последовательности экранных изображений»⁵⁷¹. Речь теперь не идёт о строгой повествовательности. «Какая-то» — открытый вариант, не стеснённый прежними установками. Важно овладевать законами «концентрации сюжета»⁵⁷².

⁵⁶⁵ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. С. 51.

⁵⁶⁶ Там же. С. 53–74.

⁵⁶⁷ Там же. С. 54.

⁵⁶⁸ Там же.

⁵⁶⁹ Там же. С. 55.

⁵⁷⁰ Там же.

⁵⁷¹ Там же. С. 58.

⁵⁷² Там же. С. 60.

Зрительская реакция, вызванная драматизмом события, может быть усилена и чисто внешними приёмами: динамичностью сцен, поведением персонажей, действиями массовки. Мастером таких построений Пудовкин, вслед за Кулешовым, считает, конечно, Гриффита, часто строящего целую сцену из одних только выразительных деталей.

В главах об организации пластического материала, о монтаже Пудовкин обращается и к азам киноязыка, к его азбуке. Пластические образы, зрелищные формы движения способны донести «...всю полную замысла сценариста»⁵⁷³. Даже «...отвлечённое содержание, — отмечает Пудовкин, перечислив множество конкретных примеров, — ...целиком выражено при помощи удачно выбранного пластического материала»⁵⁷⁴.

Обращает на себя внимание тот факт, что Пудовкин, ещё напрямую не столкнувшись с необходимостью осмыслить технологию воссоздания логики режиссёрской мысли, неоднократно упоминает о принципиальной возможности передать организацией пластического материала отвлечённое содержание. Правда, в творчестве сценариста, пусть и скорректированного режиссёрским воплощением. Особая роль здесь принадлежит тщательному отбору предметов, вещей. Образцом для Пудовкина является кинематограф Чаплина.

Частью такого материала Пудовкин считает и надпись, уделяя её содержанию, написанию, длине в общем ритме эпизода существенную роль. К тому же, кратко прокомментировав основные технические приёмы, которыми пользуется при съёмке кинооператор (из диафрагмы, в диафрагму, каше, наплыв, панорама, наезд или отъезд, внефокусная съёмка), Пудовкин весь их небогатый набор тоже предоставляет в распоряжение сценариста и режиссёра, работающих над выразительностью экранного сюжета.

Основное внимание при этом уделяется монтажу. Здесь с полной очевидностью проступает свой собственный подход, хотя основанием остаётся, конечно же, школа Л. Кулешова. Изложенные им законы, задачи, правила и цели монтирования в максимальной на данный момент степени расширены как за счёт собственного, пусть небольшого режиссёрского опыта, так и анализа кинопроцесса в целом. Речь идёт уже не просто о технологии, а о способах сочетания кадров, дающих оптимально выразительное экранное решение, о выявлении образного содержания фильма. Пудовкин рассматривает две составляющие организации материала, неразрывные и в то же время не совпадающие по своим возможностям: монтаж строящий и монтаж как орудие впечатления.

Строящий монтаж характеризуется в книжке посредством изложения азбучных истин. При сочетании фрагментов сюжета прежде необходимо уме-

⁵⁷³ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 64.

⁵⁷⁴ Там же.

ние расставить авторские акценты. Здесь ощутима школа Гриффита, преломленная в методике Кулешова. Важно научиться пользоваться американским монтажом: крупный план не перебивает линейно текущую сцену, а сама она составляется из планов разной крупности — по разумению сценариста и режиссёра. Кинооператор с максимальной доходчивостью передаёт смысл передвижения аппарата-наблюдателя, логику чередования планов разной крупности. Он как бы находится между автором и зрителем. Его точка зрения должна совместить повествование и восприятие, сблизить рассказчика и собеседника, эмоционально реагирующего на происходящее. Затем, соединяя отдельные куски действия между собой, автор «...направляет внимание зрителя на отдельные моменты и заставляет его смотреть так, как это делал бы сам внимательный зритель — наблюдатель»⁵⁷⁵.

Строящий монтаж — начальная стадия работы над монтажом фильма. Он, рассуждает Пудовкин, строит сцены из отдельных кусков, из которых каждый сосредоточивает внимание зрителя только на существенном моменте действия. «Последовательность этих кусков должна быть не беспорядочна, а должна соответствовать естественному переносу внимания воображаемого наблюдателя»⁵⁷⁶... Тут должна быть своеобразная логика, которую «можно обнаружить только тогда, когда в каждом куске будет толчок для переноса внимания на другую точку (например: 1) человек поворачивает голову, смотрит; 2) показывается то, что он видит)»⁵⁷⁷... Это неукоснительное правило монтирования по доминанте, одно из основных в монтажной концепции Кулешова. Перебрасывая внимание с одного объекта на другой, автор «...отвечает естественным толчкам интереса зрителя...»⁵⁷⁸.

Пудовкин, зная о полемике вокруг альтернативных способов монтирования, настаивает на своём: «Нужно усвоить себе, что монтаж есть, в сущности, насильственное, произвольное управление мыслью и ассоциациями зрителя... монтаж... согласован с определённо выбранным течением хода событий или движения мысли...»⁵⁷⁹. И всё-таки в основу сценария должна быть положена «литературно-сюжетная последовательность»⁵⁸⁰. При этом по композиции он неминуемо приблизится к структуре драматического произведения. Такое превращение и совершается, в общем, с помощью строящего монтажа. Собственный опыт работы Пудовкина («Мать») стал в этом отношении великолепным подтверждением сказанного.

⁵⁷⁵ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 70.

⁵⁷⁶ Там же.

⁵⁷⁷ Там же.

⁵⁷⁸ Там же. С. 71.

⁵⁷⁹ Там же.

⁵⁸⁰ Там же. С. 72.

Сценарист Натан Зархи придал горьковской повести драматизм и даже трагическое звучание, привнеся в сюжет сцену невольного предательства матерью собственного сына и его друзей. Тем самым драматургическая структура как бы сфокусировалась на психологическом моменте искупления вины, на материнском раскаянии, её противостоянии власти, поправшей справедливость и простых людей...

Однако внутри подобной «строящей» работы целесообразно использовать монтаж как орудие впечатления — монтаж сопоставляющий. С его помощью автор управляет «“психическим состоянием” зрителя»⁵⁸¹.

«Пудовкин охотно пользуется крупными планами, игрой вещей, пальцев, глаз, ног, но он никогда не забывает введением ансамблей держать зрителя в понимании целого и главного. Подобные сложные сочетания общих планов с первыми (сцена стачки, суда, бегства) вообще являются узловыми точками фильма и особенностью Пудовкина. Так же последовательно проводит он аккомпанемент пейзажа (сперва — ненастье, затем — весна, и сквозь всю вторую половину фильма — мощно нарастающий ледоход!). И так же нигде быстрый и лаконичный монтаж не мешает ему развернуть игру актёров... изумительно точный выбор типов, страшная жизненность людей и вещей убеждают в подлинной кинематографичности этого фильма»⁵⁸².

Первым из специальных приёмов монтажа, имеющих «...целью воздействовать на состояние зрителя»⁵⁸³, Пудовкин называет «к о н т р а с т»⁵⁸⁴. Конечно, нельзя не вспомнить, что этот принцип — краеугольный в монтажной концепции Эйзенштейна. Пудовкин уверен, что таким способом можно не только эпизоды, «...но и отдельные сцены, даже отдельные куски сцен сопоставлять (у Эйзенштейна — «сталкивать» — Л.З.), как бы заставляя зрителя непрерывно сравнивать два действия, одним усиливая другое. Монтаж по контрасту, — признаёт Пудовкин, — один из самых сильных и вместе с тем наиболее привычных шаблонных приёмов...»⁵⁸⁵.

Приводя затем примеры другого приёма — «параллелизма», — автор опирается скорее на практику Д. Гриффита: два тематически не связанных действия соединяются и идут параллельно благодаря какой-либо детали. Например, — часы, «которые указывают приближение казни»⁵⁸⁶. Этот приём, заключает В. Пудовкин, может «...быть развитым весьма разнообразно»⁵⁸⁷.

⁵⁸¹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 72.

⁵⁸² Пиотровский Адриан. Театр. Кино. Жизнь. С. 219.

⁵⁸³ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 73.

⁵⁸⁴ Там же.

⁵⁸⁵ Там же.

⁵⁸⁶ Там же.

⁵⁸⁷ Там же.

Следующий способ — «уподобление» — напрямую связан с практикой Эйзенштейна, с его картиной «Стачка», где «...расстрел рабочих перебивается моментами убийства быка на бойне»⁵⁸⁸. Буквально в нескольких строках, ограничиваясь лишь одним только этим примером, Пудовкин отводит монтажному уподоблению большую впечатляющую роль. «Приём особо интересный потому, что он вводит путём монтажа в сознание зрителя чисто отвлечённое понятие, не пользуясь надписью»⁵⁸⁹.

В приведённом наблюдении особенно чётко обнаруживается тенденция, вошедшая в кинематограф с приходом второго поколения новаторов. Отталкиваясь от школы (в узком или в широком смысле), они формируют свою собственную систему киновыразительности, осознанно привлекая в качестве строительного материала экспериментальный опыт предшественников и приспособлявая его к зрительскому кинематографу. Так, например, Пудовкин — один из них, наиболее полно изложивший свои взгляды, — прочно остаётся на позициях сюжетно-повествовательного фильма, привлекая при этом открытия не только своего учителя Кулешова, но интересуясь и опытом его оппонента Эйзенштейна. Выразительность киноречи Пудовкина вбирает в себя азбуку монтажа повествовательных сюжетов, открывая в перебросах внимания аппарата-наблюдателя способность автора вести за собой зрителя. Причём, не только с помощью динамичных поворотов сюжета, но и логики авторского видения. В том числе путём конструирования отвлечённых понятий.

Сценаристу предлагается овладеть ещё и таким впечатляющим монтажным приёмом, как «одновременность»⁵⁹⁰ — наиболее характерном для быстрого развития действия в американских картинах. Этот «чисто эмоциональный»⁵⁹¹ приём, замечает Пудовкин, достаточно надоел, однако в финале он оказывает самое сильное воздействие. Для примера снова упоминается монтаж Гриффита: фрагменты финала его великой «Нетерпимости».

Автор книги подчёркивает, что приведённый в ней перечень монтажных приёмов не исчерпывает тему. Процесс развития киноискусства только ещё набирает силу. Сегодня важно понять, что сам по себе «...монтаж... является мощным орудием впечатления... его изучение»⁵⁹² и практика таят пути к открытию новых возможностей, «...а в связи с ними и к созданию новых форм»⁵⁹³. Почти одновременно (1928 год) Эйзенштейн пишет статью «О форме сценария», а публикация беседы Пудовкина о проблемах кинодраматур-

⁵⁸⁸ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 73.

⁵⁸⁹ Там же.

⁵⁹⁰ Там же.

⁵⁹¹ Там же.

⁵⁹² Там же. С. 74.

⁵⁹³ Там же.

гии озаглавлена «О языке сценария»⁵⁹⁴. В ней автор готов говорить «об изобретениях художественного языка сценария»⁵⁹⁵, на фоне которых даже чуть демонстративно звучит отказ от недавних убеждений, будто сценарист должен «мыслить зрительными образами»⁵⁹⁶ и «излагать содержание сценария кадрами»⁵⁹⁷. Что же произошло за минувшие 2–3 года?

«За три года появились “Потёмкин”, “Октябрь”, принесшие с собой целый ряд изобретений.

Кинематограф стал расти в совершенно неожиданную сторону»⁵⁹⁸. Какую?

Экран с появлением фильмов Эйзенштейна, считает Пудовкин, «...вдруг перестал “изображать” и начал говорить»⁵⁹⁹.

Новые принципы обнаруживают «...те места, где Эйзенштейн монтирует неподвижные части броненосца (расстрел), неподвижные лица матросов и однообразные движения машин (финал), создавая ритм совершенно своеобразный, не стеснённый началом и концом движения в кадре...»⁶⁰⁰. Пудовкин называет это явление «смысловой монтаж»⁶⁰¹, упоминая, что в такой же манере работает сценарист Ржешевский. «И замечательно, что он “не описывает” ритм для экрана, а создаёт его непосредственно в самой написанной вещи, чисто литературными приёмами»⁶⁰². Практически точно так же завершается, заметим, статья Эйзенштейна «О форме сценария». Сценарист работает с текстом, и свои замыслы передаёт режиссёру с помощью словесного оформления материала.

К проблеме соотношения киноматериала и слова Пудовкин подходит со своих собственных позиций. Работы Ржешевского он называет «Творчество литератора в кино»⁶⁰³ (1929 год): «...именно словом они должны передать режиссёру тот комплекс мыслей и ощущений, который должен впоследствии получить зритель на экране»⁶⁰⁴. Значит, теперь, по Пудовкину, режиссёр имеет дело не с предметами, героями, событиями, с помощью которых прежде создавался сценарий. Литературное слово ему необходимо преобразить на экране. Мышление сценариста зрительными образами прямо названо ошибочным⁶⁰⁵.

⁵⁹⁴ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 75.

⁵⁹⁵ Там же.

⁵⁹⁶ Там же.

⁵⁹⁷ Там же.

⁵⁹⁸ Там же.

⁵⁹⁹ Там же. С. 76.

⁶⁰⁰ Там же.

⁶⁰¹ Там же.

⁶⁰² Там же. С. 77.

⁶⁰³ Там же. С. 79.

⁶⁰⁴ Там же.

⁶⁰⁵ См.: там же.

В прежний период «внутреннее содержание картины, область её идейных установок, оперирование понятиями целиком ложились на сюжетную канву»⁶⁰⁶. Теперь режиссёры изобрели новые приёмы, которые «...позволяют непосредственно путём монтажных построений перебрасывать в зрительный зал сложные абстрактные понятия»⁶⁰⁷. Заметим: «зритель-наблюдатель» исчез. Абстракции, раньше считавшиеся непереводаемыми на язык монтажа кадров (по доминанте), теперь реальность. Подобные картины Пудовкин считает лучшими. Однако отчётливо обозначает и границы новой монтажной системы: суть открытий — в необходимости воссоздать новую тематику. Обратившемуся к ней художнику «всё техническое оформление, всю изобретательность человека, работающего с аппаратом, плёнкой и ножницами, приходится бросать на то, чтобы в переходе от слова к нахождению и соединению кадров не нарушить целостного и насыщенного устремления вещи»⁶⁰⁸.

В композиции такого произведения (речь ведётся о работе Ржешевского) «...нет сюжетного построения в обычном понимании этих слов»⁶⁰⁹. Ряд «...отдельных эпизодических установок»⁶¹⁰ связан «...ходом основной мысли сценария, а не драматургическим развитием положений действующих лиц»⁶¹¹. Такой сценарий свободен от описательного материала, неизбежного в повествовании, герои как бы заданы заранее, априорно, вещи насыщены патетикой, «...реальной героикой теперешнего, нашего времени...»⁶¹² и поэтому не требуют предварительной характеристики.

В тексте статьи, наконец, появился и зритель. Однако его статус в новой стилистике изменился. Теперь это не наблюдатель, его задача — заволноваться «...определённым ясным ему чувством»⁶¹³, лишь увидев, например, красную звезду на шапке. Аудитория не участвует совместно с автором в построениях монтажных композиций. Она как бы отгадывает заложенный в знаке смысл (звезда на шапке). При этом «рефлекс должен быть отчётливым...»⁶¹⁴. Изменяются и роли исполнителей: «...человек на экране одним своим видом, комплексом своих внешних данных... сразу воспринимался бы зрителем как определённый образ»⁶¹⁵.

⁶⁰⁶ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 79.

⁶⁰⁷ Там же.

⁶⁰⁸ Там же. С. 82.

⁶⁰⁹ Там же. С. 83.

⁶¹⁰ Там же.

⁶¹¹ Там же.

⁶¹² Там же.

⁶¹³ Там же.

⁶¹⁴ Там же. С. 84.

⁶¹⁵ Там же.

Итак, новые возможности выразительных средств, введённые в обиход фильмами Эйзенштейна и впечатлившие Пудовкина, побудили его отказаться от многих собственных художественных приёмов, совершить стремительный поворот к освоению искусства слова. Хотя ряд блестящих эпизодов «Броненосца...», по его же мнению, был выполнен в пределах способов повествовательного монтажа. Реальность же такова, что в режиссёрской практике Пудовкина этого периода многие из средств сюжетного повествования и авторской речи мирно уживаются, демонстрируя органичность синтеза экранных событий и смысловых знаков кинописьма.

Во второй половине 20-х, кроме проблем сценарного мастерства, Пудовкина, конечно же, занимают вопросы режиссуры. Причём, не только собственной. При анализе кинопроцесса в целом он явно тяготеет к крылу новаторов, пользующихся смысловым (по его терминологии) монтажом. Однако его картины являют удивительно глубокий (не всеми современниками по достоинству оцененный⁶¹⁶) синтез параллельных образных систем. И хотя работа над сюжетными фильмами неизбежно корректирует воззрения Пудовкина на проблемы режиссуры, изучение им широких возможностей киномонтажа остаётся определяющим на протяжении всего периода.

Его первое выступление о кинорежиссуре «Время в кинематографе», опубликованное журналом «Кино» ещё в 1923 году⁶¹⁷ было рассмотрено нами в разделе «Освоение речевой природы». Основные положения этой статьи получают развитие в работах второй половины 20-х.

Статья «Фотогения»⁶¹⁸ (1925 г.) и книжечка «Кинорежиссёр и киноматериал»⁶¹⁹ (1926 г.) раскрывают позиции начинающего самостоятельную творческую жизнь выходца из мастерской Кулешова. «Фотогения» при этом не пытается всё свести к красоте и вкусу. Автор стремится определить для себя технологию создания произведения и вычисляет главное в концепции переведённой в 1923 году книги Деллюка «Фотогения кино»⁶²⁰. «Фотогеничность снимаемого материала, или, как понимает это Деллюк, возможность слияния фотографического изображения этого материала с “гением” кино, является действительно чуть ли не самым важным вопросом киномастерства»⁶²¹. Противопоставляя расплывчатым определениям Деллюка строгость организации киноматериала, Пудовкин практически совсем не рассматривает особенностей построения кадра. А ведь для Деллюка именно в нём зарождается

⁶¹⁶ Шкловский Виктор. Поэзия и проза в кинематографе//Поэтика кино. 1927.

⁶¹⁷ Пудовкин В. Время в кинематографе//Кино, 1923. М., № 2/6. С. 7–10.

⁶¹⁸ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 90.

⁶¹⁹ Пудовкин В.И. Кинорежиссёр и киноматериал. М.: Кинопечать. 1926.

⁶²⁰ Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые вехи. 1923.

⁶²¹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 90.

эффект фотогении. Подготовка материала к монтажу оговаривается Пудовкиным лишь в общих чертах. Зато монтажная организация подробно анализируется с точки зрения структурных и выразительных особенностей. Чутью Деллюка Пудовкин противопоставляет свой подход. «Отчётливые, акцентированные моменты, расположенные во времени и разделённые различными интервалами, не есть ли это форма временного ритма?»⁶²². (Ритм «как простое чередование ударных и неударных моментов»⁶²³, — поясняет он). А при этом содержание каждого отдельного куска составляют некие пространственные формы и их движение, которое и подчиняется заданному автором ритму.

Ритмическое начало, утверждает Пудовкин, заложено во всякой кинокартине. Зритель, находящийся в непрерывном напряжении, нуждается в ясном и восприятия материала и его организации. Здесь требование ритмичности простирается и на пространственное построение. «Простой и отчётливый ритм — пространственный в форме и временной в движении»⁶²⁴.

Аппарат, получивший возможность перемещения в пространстве, с помощью ракурсов и различной крупности планов стал «...разбираться в снимаемом явлении»⁶²⁵. Реальные процессы, которыми пользуется театр, на экране приобрели концентрацию. Родилось новое пространство и новое время. Переходные моменты, исчезнув, создали специфическую условность, на которой базируется искусство кино. Из суммы отдельных элементов реальности кинематограф получил возможность составить некую картину явления.

Экранное пространство связано именно с монтажом. Комбинируя куски плёнки в определённом порядке, удлиняя или укорачивая их по своему усмотрению, режиссёр создаёт новое экранное время и экранное пространство⁶²⁶. К тому же, кинематограф способен ярко показывать отдельные детали, и автор использует их для акцентов внутри события. «Объектив аппарата — глаз зрителя. Он смотрит и видит только то, что хочет показать режиссёр, или, вернее, что режиссёр видит в данном явлении»⁶²⁷. А это значит, что, создавая экранный образ, режиссёр «должен выбрать те элементы, из которых он будет впоследствии сложен»⁶²⁸. В пример Пудовкин приводит съёмку Эйзенштейном сцены расстрела на Одесской лестнице из «Броненосца “Потёмкин”». Дифференцирование и интегрирование, по Пудовкину, — основные фазы аналитической работы режиссёра. Заснятый материал подчиняется логике монтажа.

⁶²² Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 91.

⁶²³ Там же.

⁶²⁴ Там же. С. 93.

⁶²⁵ Там же. С. 96.

⁶²⁶ См.: там же. С. 99.

⁶²⁷ Там же. С. 100.

⁶²⁸ Там же. С. 101.

«Монтаж — это язык кинорежиссёра.

Так же как в живом языке, в монтаже существует слово — целый кусок заснятой плёнки, фраза — комбинация этих кусков... Так же как литератору свойственен свой индивидуальный слог, кинорежиссёру присущ индивидуальный монтажный приём изложения»⁶²⁹. Так, в книге «Кинорежиссёр и киноматериал», ещё целиком заземлённой на перечислении приёмов, Пудовкин обращается для объяснения творческого процесса к сфере слова, к литературе.

Анализируя монтажные метафоры из «Броненосца “Потёмкин”», приводя в пример ряд сочетаний, переосмысливающих реальный жизненный материал в обобщённый экранный образ, он делает примечательный, хотя и осторожно высказанный вывод: «Здесь кинематограф переходит от натурализма, который ему несомненно до известной степени был присущ, к свободному образному изложению, независимому от требований элементарного правдоподобия»⁶³⁰. Эти принципиальные наблюдения значительно продвигают позиции молодого теоретика к объективности в осмыслении реалий кинопроцесса тех лет.

В главке о работе над сценарием мысль о решающей роли индивидуальности режиссёра, о его праве на личностный подход к драматургическому материалу звучит как основополагающая. Описательные задачи, предложенные сценаристом, должны в процессе постановки найти свою экранную форму. Гриффит разрешение подобных ситуаций предлагает актёру (Пудовкин приводит в пример роль Лириан Гиш в «Водопаде жизни»). Эйзенштейн (Одесская лестница) добивается нужного эффекта быстрой сменой коротких крупных планов человеческих лиц, деталей события. Находя нужные детали, можно организовать ритм действия: «ритм, управляемый волею режиссёра, может и должен служить мощным и несомненным орудием впечатления»⁶³¹. Реальный человек, вещь, их движение и среда включаются автором в процесс создания стиливых особенностей экранного письма.

Первым из компонентов повествования Пудовкин называет актёра. Исполнителей, по его мнению, можно «разделить на две группы». В ряде постановок действие строится на «звезде», как называют их в Америке. «Ко второй группе относятся картины, в основу которых положена определённая идея, мысль»⁶³². Здесь артист используется режиссёром как материал. Опираясь на собственный опыт кинонатурщика, он рассуждает о «монтажном образе

⁶²⁹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 103.

⁶³⁰ Там же. С. 110.

⁶³¹ Там же. С. 116.

⁶³² Там же. С. 117.

актёра»⁶³³. Особую роль играет сочетание персонаж и вещь. «Это — кинематографический монолог без слов»⁶³⁴.

При окончательном монтаже работа актёра встанет рядом с огромным количеством других подробностей, о которых он знать не может. Об ансамбле, в этом смысле, должен думать режиссёр. Логика кинематографического изложения продиктует ему окончательный отбор кадров — с учётом решительно всех деталей их экранной характеристики⁶³⁵.

Замысел фильма осуществляется с помощью техники прежде всего в творчестве оператора. В итоге именно его работа «заставляет зрителя видеть так, как этого хочет режиссёр»⁶³⁶. Путём особых приёмов съёмки можно вызвать определённую реакцию аудитории. Это или взгляд с точки зрения героя, или аппарат по-разному воспримет окружающий мир — в зависимости от своего «душевного состояния»⁶³⁷. Поэтому же огромная роль принадлежит смысловому оформлению кадра. Словом, заключает автор, работа в кино коллективная, буквально все участники сообща готовят материал для основной, завершающей творческой работы режиссёра — монтажа фильма.

Ещё через пару лет, готовя книгу «Кинорежиссер и киноматериал» к немецкому изданию в 1928 году, Пудовкин акцентирует внимание на искусстве контекста, теперь рассматривая проблемы киномонтажа под этим углом. Для параллельных сопоставлений более основательно привлекается слово, которое имеет «широчайший и самый разнообразный смысл, обретающий точность в зависимости от... места в фразе, ... его (слова — Л.З.) значение и смысл можно варьировать до тех пор, пока оно не получит определённого места в организованной художественной форме. Для кинорежиссёра каждый кадр законченного фильма служит той же цели, что слово для поэта»⁶³⁸. Превратившись в словесное понятие, оно «становится частью литературной формы»⁶³⁹. Так же обстоит дело и на экране. «Только когда объект помещён среди многих других, когда он является частью синтеза различных зрительных образов, он наделён экранной жизнью. Видоизменяясь, подобно слову ..., он превращается в процессе монтажа из абстрактной фотографической копии природы в часть кинематографической формы»⁶⁴⁰. Именно в этом смысле монтаж является творческим орудием режиссёра. Пластический синтез, созданный с его

⁶³³ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 119.

⁶³⁴ Там же. С. 121.

⁶³⁵ Там же. С. 122.

⁶³⁶ Там же. С. 125.

⁶³⁷ Там же. С. 126.

⁶³⁸ Там же. С. 130.

⁶³⁹ Там же. С. 131.

⁶⁴⁰ Там же.

помощью, позволил решить многие из режиссёрских задач в фильме «Мать». Подобному способу «воздействовать на чувства и мысли зрителей посредством монтажа»⁶⁴¹ принадлежит огромное будущее.

Ближе к концу периода, в 1929 году Пудовкин, годом раньше подписавший (вместе с Александровым) заявку Эйзенштейна «Будущее звуковой фильмы», подробно разъясняет своё видение роли звука в современном кино. «Мы должны принять звук как новый материал для композиции»⁶⁴² — подчёркивает он в статье «К вопросу звукового начала в фильме», целиком разделяя позиции Эйзенштейна по поводу асинхронности звуко-зрительных сочетаний. Теперь, оставляя монтажу ведущую роль, автор уверяет, что зрительское впечатление «строится не на последовательности показываемых кусков»⁶⁴³, а на их столкновении, на их конфликте. Это первым «отчётливо формулировал С.М. Эйзенштейн. Он глубоко прав»⁶⁴⁴.

Механизмы выразительного контекста привлекаются для создания сочетаний взрывного, конфликтного характера — на эти позиции целиком переходит Пудовкин. В других случаях монтаж «скользит по снятому материалу, достигая лишь описательного эффекта... Голая описательность монтажа характеризует фильмы, опирающиеся на сюжетное построение»⁶⁴⁵. Как только автор отказывается от «формальной преемственности между двумя кусками»⁶⁴⁶ и они перестают «вытекать один из другого»⁶⁴⁷, они «приходят в некое противоречие, сталкиваются между собою»⁶⁴⁸. И вместо описательного тут же возникает «иной эффект»⁶⁴⁹. Подобные столкновения сообщают «интеллектуальный толчок»⁶⁵⁰, передают зрителю «отношение к описываемому»⁶⁵¹.

Итак, с включением в композиционную работу конфликта (на всех уровнях) режиссёр «получает возможность передачи зрителю отвлечённого понятия». То есть, «с установлением конфликта... как метода впечатления зрителя мы приходим к новому этапу оформления киноязыка»⁶⁵².

В картинах описательного типа обобщающая роль отводилась надписям

⁶⁴¹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 132.

⁶⁴² Там же. С. 134.

⁶⁴³ Там же.

⁶⁴⁴ Там же.

⁶⁴⁵ Там же.

⁶⁴⁶ Там же.

⁶⁴⁷ Там же.

⁶⁴⁸ Там же.

⁶⁴⁹ Там же.

⁶⁵⁰ Там же. С. 135.

⁶⁵¹ Там же.

⁶⁵² Там же.

или драматургическим конструкциям сценария. Новый метод воздействует заранее рассчитанным результатом столкновения кадров. В эту работу по углублению, совершенствованию киноязыка необходимо включить и звук. «Мы хотим выбиться из рамок простого описания и получить возможность выражения отвлечённой мысли, понятия, отношения к описываемому»⁶⁵³.

И всё-таки понятийная речь Пудовкина ритмично отличается от эйзенштейновского интеллектуального монтажа. Ярче всего это сказалось на построении фильма «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г.). В его сценарии, замечает Шкловский, власть истории перестраивала чувства героев⁶⁵⁴. На исторический монтажный фон ложится сюжетная линия рабочей семьи. Они не противопоставлены, так случилось вопреки предварительному замыслу. И в результате, считает критик, «в ленте Пудовкина благодаря отсутствию сюжетной конструкции выделились монтажные задачи, вопросы поэтического кино и сужения кадра. Поэзией я здесь условно называю, — уточняет Шкловский, — ту область творчества, в которой смысловые величины имеют тенденцию становиться композиционными»⁶⁵⁵. Однако критик обнаруживает и отличие смысловых величин в картине от эйзенштейновских знаковых изображений. «Смысловые элементы в ленте Пудовкина поэтизируются... Дается реальная фабрика, которая потом обращается в монтажно-стихотворную фразу. Памятники Петербурга — сперва реальные памятники города — обращаются в монтажную фразу, в знаки, причём Медный всадник обозначает торжество и в клеточном монтаже равен удару палки по барабану. Краны и памятники, фанфары и барабан обращаются в знаки, в слова. Появление их в нескольких клетках воспринимается уже не видением, а узнаванием...

Они являются кинематографическими иероглифами»⁶⁵⁶.

Система подобных иероглифов, по Шкловскому, образует сюжетные мотивы, из которых слагается композиция фильма⁶⁵⁷. «...Город, колонны, памятники, крепость, дворец; всё включено в мощную структуру произведения, мотив развит симфонически»⁶⁵⁸. Из подобных мотивов формируется образ героя фильма. «Тёмным человеком он входит в борьбу и просвещается от мотива к мотиву, потому что вся вещь пронзена одним заданием»⁶⁵⁹.

Подобного типа понятийно-смысловой язык нуждается и в ином подходе к созданию выразительного контекста, в том числе, внутри отдельного кадра. «В

⁶⁵³ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 135.

⁶⁵⁴ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 117.

⁶⁵⁵ Там же. С. 118.

⁶⁵⁶ Там же.

⁶⁵⁷ Подробнее о них см.: Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 124.

⁶⁵⁸ Там же. С. 127.

⁶⁵⁹ Там же.

старых реалистических вещах были лишние детали, которые придавали иллюзорность вещи, — отмечает Шкловский. — Вещь существовала не только теми своими признаками, которые были нужны для композиции... У Пудовкина кадр очищен (школа Кулешова — Л.З.) и даже пар над стаканом чая имеет точное значение: он показывает количество времени от ухода хозяина дома...»⁶⁶⁰

Многое найдено «по линии высушивания кадра, выжимания из него воды»⁶⁶¹.

Однако превращение кадра в абстрактный иероглиф вовсе не вдохновляет критика: «...в увлечении поисками ритмического кино, — пишет он, — не нужно забывать смысловую сторону кинематографии, её сюжетно-смысловую нагрузку»⁶⁶². Эта мысль, высказанная уже в связи с фильмом «Потомок Чингисхана» (1928 г.), предваряется вполне резонным суждением: «Нужно дать зрителю время доспеть до восприятия»⁶⁶³.

Заметим, термин «понятие» в теоретической концепции В. Пудовкина встречавшийся и раньше, теперь точно обозначает отвлечённую, обобщающую мысль. И оказавшийся в распоряжении режиссуры звук нужно использовать на пути всё того же расширения возможностей, углубления выразительности киноязыка, «что позволит ему передавать аудитории сложные отвлечённые понятия»⁶⁶⁴.

На пороге практического освоения звука режиссёр говорит о своего рода кризисе выразительности. «При всём обилии выразительных средств, кино — я говорю о немом кино — не обладает достаточным количеством этих средств. Это прежде всего относится к передаче в кино абстрактных идей и понятий»⁶⁶⁵. Заметим: «абстрактный», — уточняет Пудовкин, — «не в философском, а в кинематографическом смысле»⁶⁶⁶. И при этом сам же противоречит себе, как только заводит речь о зрителе: все подобные режиссёрские построения «должны “доходить” до зрителя непременно без навязывания их его сознанию»⁶⁶⁷...

В литературе, продолжает он, встречается очень много самых неожиданных сравнений. «При этом чем новее, чем свежее такого рода сравнения, тем сильнее действуют они на читателя»⁶⁶⁸. В кино же сейчас, «чтобы довести до сведения и сознания зрителя какое-либо понятие, мы должны загромождать

⁶⁶⁰ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 119.

⁶⁶¹ Там же.

⁶⁶² Там же. С. 124.

⁶⁶³ Там же. С. 120.

⁶⁶⁴ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 136.

⁶⁶⁵ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 137.

⁶⁶⁶ Там же.

⁶⁶⁷ Там же.

⁶⁶⁸ Там же. С. 139.

картины множеством зрительных знаков»⁶⁶⁹... Теперь это не наблюдатель, внимание которого перебрасывает вместе с собой аппарат оператора. Множество знаков, по словам автора, затрудняет процесс восприятия.

В период строительства новой кинематографии необходима формальная, экспериментальная работа, настаивает он в том же 1929 году в статье «Творчество кинорежиссёра»⁶⁷⁰. Если коммерческие темы определили круг своих возможностей, то наши «актуальные задачи требуют новых и новых поисков в области приёмов изложения»⁶⁷¹.

У истоков киноязыка, по Пудовкину, стоят Кулешов и Вертов. Вертов доверялся киноаппарату, отрицал вторжение режиссёра в кадр. Кулешов строил его до детали, добивался максимально выразительной организации внутри изображения. Кажущиеся противоположности слились воедино, влились в главный поток у истоков киноискусства. Пространственно-временное по природе искусство они строили как в пространстве, так и во времени⁶⁷².

Кулешову фактически отводится роль первооткрывателя выразительных композиций — на уровне компоновки пространства. Вся его система, пишет Пудовкин, основана на экспериментировании в категориях пространства. Вертов прицельно исследует ритмические возможности монтажа. Материал, снятый по принципу «жизнь как она есть», оказался очень удобным для произвольных ритмических построений: его можно срезать где только угодно. В то время как, например, Шуб, склеивающая два хроникальных куса и целиком сохраняющая при этом их часто случайную длину, — показывает зрителю снятые факты и позволяет ему «спокойно разобраться в демонстрируемом материале»⁶⁷³. Кулешов и Вертов открыли «путь к созданию киноязыка»⁶⁷⁴. Их описательный монтаж и приёмы ритмических построений оказались стартовой площадкой для новых поисков.

Эйзенштейн же, по Пудовкину, начал работу «не над слогом, а над словообразованием — над киноязыком»⁶⁷⁵. Монтаж Эйзенштейна идёт «по смысловой линии»⁶⁷⁶. Кулешовская пространственная связь «превратилась в частный случай простого описательного приёма»⁶⁷⁷. Сочетания случайных кусков Вертова также «оказались лишь пробой возможностей кино»⁶⁷⁸.

⁶⁶⁹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 139.

⁶⁷⁰ Там же. С. 141.

⁶⁷¹ Там же.

⁶⁷² Там же. С. 143.

⁶⁷³ Там же. С. 145.

⁶⁷⁴ Там же. С. 146.

⁶⁷⁵ Там же.

⁶⁷⁶ Там же.

⁶⁷⁷ Там же.

⁶⁷⁸ Там же.

И только монтаж «у Эйзенштейна стал обозначаться как язык, выявляющий не только форму вещей, но и отвлечённые понятия»⁶⁷⁹. На многих примерах из фильма «Октябрь» Пудовкин показывает процесс перехода монтажа «от описательного эффекта к эффекту выразительному»⁶⁸⁰. Так, конфликтные сочетания на экране (света и формы, пространства и ракурса, человека и жеста и т.п.) держат на себе весь образный строй картины, превращая её в «ряд впечатляющих эмоционально-интеллектуальных столкновений»⁶⁸¹. Эйзенштейн, стало быть, продолжил поиски Кулешова и Вертова.

На самом деле «прямое столкновение есть такой же частный случай, как и последовательное сцепление... Между этими полюсами лежат тысячи других, промежуточных форм конфликта, двух или нескольких сходящихся направлений»⁶⁸². Важно научиться их «сознательному использованию»⁶⁸³. Здесь автором названа едва ли не самая примечательная черта, характеризующая фильмы других новаторов, реально востребованные зрительской аудиторией. Большинство из них уже активно осваивали, синтезируя в собственной практике, принципиальные открытия ведущих мастеров. И именно в этом сказалась, как подтвердило время, их поразительная жизнеспособность, по сути неисчерпаемое многообразие стилевых композиций.

Работая над реальным материалом, и Кулешов, и Вертов, и Эйзенштейн по-разному его монтируют. От этого результатом построения оказывается индивидуально смоделированный образ. Пудовкин замечает, что Эйзенштейн переносит «воздействие на зрителя с непосредственного впечатления от простого показа снятого материала на результат взаимодействия двух или нескольких показов»⁶⁸⁴. Обозначив отсутствие ограничений в выборе дальнейших путей для такого рода новаторских поисков («в конце концов и реальный и условный материалы могут служить для построения картины, важен только сознательный учёт их воздействия на зрителя»⁶⁸⁵), Пудовкин обращает внимание на ещё один новый приём временной деформации снимаемых процессов — цайтлупы⁶⁸⁶. «Монтажное столкновение, в котором основные признаки кадров усилены или выделены тем же ускорением или замедлением движения, даёт новую выразительную форму»⁶⁸⁷.

⁶⁷⁹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 146.

⁶⁸⁰ Там же. С. 147.

⁶⁸¹ Там же.

⁶⁸² Там же.

⁶⁸³ Там же.

⁶⁸⁴ Там же. С. 148.

⁶⁸⁵ Там же. С. 149.

⁶⁸⁶ Там же. С. 149–150.

⁶⁸⁷ Там же. С. 150.

Отдельной темой становится перспектива использования звука в кино. Совпадение изображения со звуком, считает автор, скоро исчерпает свои впечатляющие возможности. «Настоящее будущее за иным. Я мыслю себе фильму, в которой звуки и человеческая речь сочетаются с изображением на экране подобно тому, как две или несколько самостоятельных мелодий могут сочетаться в оркестре»⁶⁸⁸. Когда режиссёр будет и звуки держать, так сказать, в своих «собственных руках, а не в руках дирижёра оркестра»⁶⁸⁹, выразительность картины «может достигнуть невероятных высот... Язык кинематографа достигнет силы языка литературы»⁶⁹⁰. Последняя фраза завершается именно так — «литературы», уточнено издательством после редакторской сверки текста с оригиналом выступления Пудовкина.

Итак, за вторую половину 20-х годов Пудовкин определил свои теоретические позиции буквально по всем вопросам режиссёрского мастерства. Его представления об экранной образности вобрали в себя опыт первых экспериментов Кулешова, Вертова, обогатились к концу периода открытиями Эйзенштейна. Разносторонние возможности киноречи подвели его к ощущению своего рода рубежа, за которым собственно язык, на его азбучном, техническом уровне использования киноприёмов, превращается в индивидуальный текст.

Пудовкин воспринял как должное расслоение кинопроцесса на различные художественные течения. Во-первых, это явление стадияльное: описательный кинематограф, используя «эффект» кулешовских сопоставлений, породил язык столкновений, конфликтов, на которых строит свой кинематограф Эйзенштейн. С другой стороны, появление интеллектуального кино не отрицает жизнеспособности кулешовской методики. При многочисленных противоречиях в изложении собственной позиции, Пудовкин принимает как данность параллельное развитие обеих монтажных систем: сюжетно-повествовательной и авторской. Каждая из них продолжает осознавать свои собственные принципы и приёмы воздействия на зрителя. В том числе, адаптируя опыт противостоящей выразительной системы.

В кинопроцессе второй половины 20-х годов нашли своё достойное место и многочисленные произведения, казалось бы, ни в одну из ветвей развития «без остатка» не вписывающиеся. В их числе, думается, и кинематограф самого Пудовкина, ощутимо колеблющийся между этими двумя экранными языками, что подтверждает, например, анализ выразительности фильма «Мать».

⁶⁸⁸ Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. С. 183.

⁶⁸⁹ Там же.

⁶⁹⁰ Там же.

Александр Довженко

Ещё только проявились характерные свойства киноязыка таких полярных направлений, как индивидуальный стиль Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец “Потёмкин”») и обогащённая метафоричностью повествовательная палитра Пудовкина («Мать»), ещё в пылу дискуссий только обозначились теоретические позиции ведущих новаторов, а экран опять предложил совершенно иную, необычную манеру — «Звенигоры» (1927 г.) Александра Довженко. В более поздней статье «Рождение мастера»⁶⁹¹ Эйзенштейн эмоционально передал тот шквал впечатлений, который в буквальном смысле накрыл с головой ведущих мастеров в момент просмотра «Звенигоры» — самого Эйзенштейна и Пудовкина...

Поскольку Довженко никогда не стремился проанализировать или расшифровать собственный стиль, исследователям по сей день приходится работать непосредственно с плёнкой, с текстами авторских записей фильмов и немногих публикаций выступлений режиссёра, чтобы раскрыть особенности индивидуальной манеры столь необычной по тем временам экранной речи. Определить достойное место направлению, по существу, ещё одному языку, заявившему о себе с приходом Довженко. Понять своеобразие его киноречи, проследить, как она трансформируется в пределах сказовой манеры — поэта, художника, народного певца.

Воспринял ли Довженко вообще хоть что-нибудь от нового кинематографа? От чего оттолкнулся в самостоятельных поисках? Ведь до «Звенигоры» он снял три картины в сюжетно-повествовательной стилистике: две назидательные комедии («Ягодка любви», «Вася — реформатор»), а затем героико-приключенческую («Сумка дипкурьера»). Благодаря популярным в зрительской среде жанрам, они имели доброжелательный отклик. Для Довженко же этот короткий период (не больше года) стал временем освоения кинопроизводства. И оказалось, что зрительский успех послужил лишь порогом, от которого началась дорога к своему собственному кинематографу. Такому, в стилевых формах которого экран обрёл ещё одно новое направление, реализованное в «Звенигоре» (1927 г.), «Арсенале» (1929 г.), «Земле» (1930 г.).

Чтобы выявить особенности довженковского языка, придётся обратиться к терминологии, которой в этот период пользовались теория и практика, и рассмотреть картины Довженко с позиций толкования этих терминов. Назвать элементы построения, отличающие эти фильмы от других. В первую очередь, — от картин Эйзенштейна и Пудовкина. В каком отношении к их стилю стоят «Звенигора», «Арсенал», «Земля»?

⁶⁹¹ *Эйзенштейн Сергей*. Рождение мастера//Искусство кино, 1940, № 1–2.

Итак. Теория и практика 1926–1927 годов активно использует термины фабула и сюжет. Никто не оспаривает того, что под фабулой понимается состав событий, которые происходят в фильме (с героями, с массой ли — неважно). Сюжет же отчётливо обозначает границы разных манер повествования.

Если фильм повествует о человеке, его характере, и о событиях, случившихся с ним, то сюжет диктует автору отбор и порядок чередования только таких моментов фабулы, благодаря которым изменения — в характере, в судьбе героя, в обстоятельствах, повлиявших на его изменение, — создадут психологически убедительную для зрителя логику перемен.

Если же главное в картине — авторский анализ событий, поведения отдельных групп людей, формирование идеи, определившей замысел и выбор художественных компонентов, — сюжетный отбор фабульного материала должен будет убедить зрителя в логике и трактовке авторского видения действительности.

И в том, и в другом случае решающую роль сыграет последовательность построения действия из фрагментов событийного материала (фабулы). Фильм воссоздаст или повествовательную конструкцию, или аналитическую, формирующую позицию автора, его оценку событий. Подход к отбору моментов фабулы и построению из них того или иного типа сюжета зависит от характера, от масштабов замысла. Сама по себе тема, по определению Пудовкина, — понятие внехудожественное.

В какой же зависимости в фильмах Довженко находятся все эти компоненты киноповествования? Логика ли это пудовкинского рассказа о судьбах героев, действующих в реальных обстоятельствах? Или какой-то иной тип построения, не содержащий в себе и характерной для Эйзенштейна аналитичности?..

Если отбор и тип построения материала каждый раз зависят от масштаба темы, то сразу бросается в глаза некая глобальность довженковских замыслов — в историческом ли, во временном измерении («Звенигора») или в пространственно-планетарном («Земля»).

Отбор событийного материала в каждой из этих картин, что прежде всего обращает на себя внимание, осуществляется с некоей внеконкретной, не сиюминутной точки зрения. Автор как бы с позиций над временем и пространством ведёт свой рассказ. О чём же?

В конечном-то счёте, скорее всего, о революции. Однако её реалии представлены чрезвычайно лаконично и скупно. В «Звенигоре» это пунктиром намеченные судьбы Тимоша и Павло — внуков вековечного дида, занимающего собой почти всё пространство экранного повествования. В «Земле» — трагическая гибель яркой личности, человека нового мира — Василя... Для режис-

сёра при этом чрезвычайно важно, что «социальность» приобретает звучание или в кульминации (смерть Василя) или в финальных кадрах (судьба Тимоша и Павло).

Во что же облакает Довженко повествование о событиях, случившихся с героями этих фильмов? Ведь темой картин оказывается вовсе не революция или обновление деревни.

Взгляд автора «Звенигоры» вневременен: поиски счастья простым смертным человеком, вековечный труд. Не древним же появляется он на своей земле... А довшенковский дид ходит по ней, давно состарившись. И всё не может найти бесценного клада, который и должен-то лежать совсем уж где-то вот здесь... Чудесное, фантастическое совершается на экране в обличье реалистического материала: история и народные поверья в мире, окружающем диду, повёрнуты, кажется, во времени не вперёд, в революцию и гражданскую войну, а вспять — в глубь земли, в глубину времён. Где всегда люди искали своей доли. Будь то девушки, опускающие венки с горящими свечами на тихую воду ночной реки, или скифы... А след за ними и гайдамаки... Чёрный монах с фонарём, заблудившийся в подземельях Звенигоры...

Такой подход, естественно, определяет отбор материала. Что же оказывается в составе фабулы? Конечно, «Звенигора» построена не из случайно следующих друг за другом событий. Отдельные их фрагменты — судьба Тимоша в царской армии, лежание на лавке ленивого Павла... Его жалкие выступления перед эмигрантской аудиторией... Ради собственного спасения попытка пустить под откос «красный» поезд — поезд революции. Один из солдат на этом поезде — его кровный брат Тимош — подбирает растерянного диду, не сумевшего подорвать рельсы по уговорам Павла... Диду отогревают чаем в солдатской теплушке... Несутся все вместе в некое новое бытие... А ещё?

Дид бродит в поисках клада — это ли не сюжет? С первых же кадров он постоянно занят этим, как будто бы вдруг ощутил цель своей жизни. Однако его прогоняют от Звенигоры скифы. В другой раз — петлюровцы. Дид бродит от одной поляны к другой у подножья горы, а те, кто пытается его опередить и отогнать от желанных кладов, — совсем из разных исторических времён. Из разных веков.

И всегда на Ивана Купалу девушки кладут на воду венки... И во все времена так стар и немощен иссохший на этой земле дид...

То есть, материал, выстроенный как ряд последовательных событий, содержит временные характеристики, совершенно не связывающие его в единое целое с точки зрения обыденного зрительского сознания. Чем же крепится сюжет? Событийной линейностью? Нет. Авторскими сопоставлениями, заставляющими зрителя делать свои выводы? Тоже — нет. Нитью, скрепля-

ющей повествование, основой, благодаря чему оно получает последовательность и внятность (относительную, правда, но здесь дело в инертности зрительских ожиданий), оказывается тематический принцип построения сюжета, а ведущим его мотивом — фигура дида. Его странствия, мытарства, его вековая устремлённость к лучшей доле превращаются в принцип развития мифологического сказа «Звенигоры».

Как пишут Кулешов, Пудовкин, как показывают фильмы Эйзенштейна, особую роль в подготовке к съёмке предкадрового материала играет выбор природы, её организация. У Довженко, кажется, вся природа участвует в повествовании. Конечно, ключевое значение для понимания его замысла имеет то, что красота, пышность, богатство снятых на плёнку украинских пейзажей рисуют на экране солнечный прекрасный мир. Так обильно и подробно описывает режиссёр в каждом кадре поразительное величие древнего леса, опалённые солнечным зноем дороги или — обезличенные ряды окопов, уродующих землю бесконечной войной. Весь этот мир — вне времени, вне географически точного пространства — окружает сказочную Звенигору: заговорённую, зовущую ворожкой неразгаданных кладов... Внутри которой — зияющая чернота подземелья.

Выбор природы органично определяется замыслом. Простое перечисление признаков каждого кадра, повторяемость их эмоциональной «доминанты», по которой из реальности отбираются нужные детали, пейзажи, формирует зрительское «прочтение» экранной истории. Своеобразие глубинного смысла реализовано особенностями поверхностной структуры, усложнённой у Довженко с точки зрения массового восприятия тех лет.

Образ метафорического пространства резко меняется к финалу картины: оно как бы «трезвеет», среда действия становится принципиально натуральной. Вдруг исчезает вся красочность окружения и оно становится безучастным к судьбам и действиям героев. Сцены из эмиграции Павло повествовательны, информативны, по настрою — обличительны. Публицистика, социальная сатира преображают кадр. Стоит действию перенестись в забытый людьми театр, как поведение участников политического фарса становится гиперболичным, гротескным.

Иные образные характеристики формируют рассказ о судьбе Тимоша. Его революционный поезд несётся по бескрайним просторам, раздвигая горизонты пейзажей начала фильма изображением диагонально несущейся стальной машины, как бы взмывающей ввысь... С бешеной скоростью состав минует поляны и лощины, в которых всё ещё плутает дид. И ощущение неподвижной вековечности этих мест сменяется рваным ритмом крошечных полянок, перелесков, мелькающих мимо распахнутых дверей солдатских теплушек. Сме-

щая реальные плоскости и масштабы, несущийся поезд революции создаёт динамичный образ устремленности в новое время.

Однако в этой трактовке пространственного образа центральное место занимает человек. Реальные, в общем-то, люди: дед и два его внука. А ещё некие скифы, гайдамаки, петлюровцы, невесть откуда взявшийся огромный монах с амбарным фонарём в руке... Беснующаяся публика в театральных ложах, перед которой должен застрелиться Павло... По каким же художественным законам существуют в этой природно-мифологической среде все эти люди?

Обратим внимание на то, что массовка в «Звенигоре» привлекается лишь эпизодно. Различные виды украинского воинства сменяют друг друга, исчезая из повествования, каждое со своей эпохой. Даже солдаты мировой войны, показанные, казалось бы, более основательно. Оголтелая публика в театре — тоже штрих всего лишь одного из эпизодов. То есть, толпа в этом фильме ещё не народ. Она выступает как нечто безликое, противостоящее герою. И только.

А три основных персонажа, дед и его внуки? Характерная модель зачина многих сказок, народных песен, сказаний, былин. На экране подробнее других разработана и любопытна для анализа довшенковского стиля фигура диды. По своему поведению в кадре, типажным данным, по актёрской манере исполнения Н. Надемский прежде всего создает образ реального, очень старого крестьянина, наивно верящего во все чудеса... На естественность поведения диды указывают буквально все бытовые подробности, которыми пользуются режиссёр и исполнитель для характеристики своего героя. Он ловок в немудром домашнем хозяйстве (сцены в избе), сноровист с лопатой и киркой (у горы), плутоват (у ночной реки с девичьими венками), робок (среди солдат в вагоне). По-стариковски беспомощен и доверчив (с Павло).

Однако, если на образе диды органично держится поэтика визуального ряда, то Тимош и Павло, родные братья, даны как полная противоположность друг другу. Тимош строен, красив, энергичен, решителен, ироничен. Павло грузен, неопрятен, вял, труслив... И стоит добавить, что их личностные качества не составляют основы для разработки индивидуальных характеров. Режиссёру важно только лишь противопоставление, конфликт. Потому что в финале диду предстоит выбрать свой путь — вместе с одним из внуков — налево пойдёшь... направо пойдёшь... Старый фольклорный приём используется как фабульно-сюжетная организация финала «Звенигоры».

Каждый из героев картины как реальный человек проявляет себя в контакте с окружающими предметами, вещами, людьми. Это — ещё кулешовская, пудовкинская линия (работа актёра с вещью), подмеченная ими у Чаплина и оцененная как выразительный приём для показа подробностей поведения,

психологических реакций, эмоциональных состояний и т.п. Вместе с тем, довшенковские герои, будучи родом из литературно-сказовых, поэтических структур народного художественного сознания: каждый из трёх — дид, Тимош и Павло, выполняют в сюжете функцию некоего поэтического мотива, проходящего сквозь все разновременные по своей природе эпизоды и связывающие их между собой. В роли такого поэтического мотива особо отчётливо обозначена линия дида: она как бы держит на себе всю сюжетную организацию событийного материала. Да и его возрастное вневремя, рождающееся из причудливо сочетающихся событий, происходящих в разные эпохи, формирует своего рода мифологическую структуру сюжета.

Обнаружилось к тому же, что и изобразительно-пространственные композиции Довженко практически не соответствуют тем нормам конструирования кадра новаторского фильма, которые в этот период утверждаются в работах Кулешова, Пудовкина, Эйзенштейна. В его композициях нет ни мостов с их стальными опорами, ни линейных архитектурных массивов, ни тех «деревенских» пейзажей, которые, согласно требованиям непрременной новизны во всём, призывает снимать Вертов.

Пейзажные планы Довженко привлекают органичностью самой природы. Их отбор явно ведётся с установкой сохранить, не разрушить... Во всём величии показать эту незыблемую и вечную красоту. В пейзажах «Звенигоры» преобладает естественность, а интерьер как бы случаен и неприятен. Это почти всегда необжитое пространство, даже если в кадре не театральный партер, а нехитрая крестьянская горница.

Изобразительные построения по преимуществу живописны, их выразительность заключается именно в красоте, натуральности. Зато люди, массы людей (кроме дида, который сам — часть природы) тут же вносят осязаемый диссонанс в мелодию, рождаемую созерцанием величия природного пространства. На этом контрасте (на конфликте — по Эйзенштейну) существуют событийные сцены, значимые в развитии мифологического сюжета. Итак, с одной стороны, изобразительная композиция не соответствует в полной мере новаторским требованиям «чёткости», «ясности», определённости линий построения. Однако при этом в большинстве случаев отвечает представлениям о конфликтности соотношения элементов кадра.

Ещё в работах Кулешова и Вертова было сформулировано положение, принятое практически всеми новаторами: ясный, чётко построенный план может быть очень коротким, должен мгновенно читаться зрителем. Эту идею развил и практически в полной мере реализовал Эйзенштейн, снимая преимущественно крупные (предпочтительно — статичные) композиции, абстрагированные таким образом от своего конкретного значения и способные сочетать-

ся в понятийные смысловые монтажные фразы... Планы Довженко не читаются, они придают эмоциональный настрой восприятию. Это не фотографии из альбома, а какая-то в подсознании живущая память сказочного детства — о лесе, реке, нехоженных тропах, пыльной дороге... Такие кадры задерживают внимание, завораживают. И режиссёр явно стремится к тому, чтобы зритель оказался в объятиях этого пейзажного колдовства.

Эта задача — тоже часть реализации замысла. Кадр у Довженко длится порой так долго, пока пройдёт по нему своей неспешной походкой древний старик. А за ним вдруг стремительно проскачат гайдамаки. Да ещё изобьют его тут же, требуя показать дорогу к Звенигоре. И уедут. А дид снова останется один на этой дороге... Вот только тогда и закончится кадр. И нельзя его оборвать, он — как вещей сон, явленный человеку из каких-то неведомых глубин прапамяти...

В «Звенигоре» очень немного крупных коротких планов. Все они — своего рода эмоциональный акцент в неспешно протекающем действии (появление фигуры монаха из подземелья, склеротическое лицо офицера, требующего от взбунтовавшихся солдат умереть на передовой, и т.п.). Эти ударные короткие врезки драматизируют действие, усиливают эмоциональный эффект. Однако подобные приёмы режиссер использует чрезвычайно скупно. При этом выразительную силу длины и крупности планов, конфликтность сопоставления фрагментов он чувствует остро и точно. Но пользуется столь сильными средствами только в момент эмоционального «всплеска» повествования — экономно и от этого очень доходчиво.

Зритель охвачен длящимся на экране изображением, погружён в его стихию. Никто его при этом не «таскает за шиворот», не долбит «кинокулаком». Ему предложено оказаться как бы внутри этого пространства, совместить себя с незыблемой вечностью. То есть, за счёт увеличенной длины плана, слиться с ней.

Такая ворожба с мифологическим пространством вдруг оказывается способной вовлечь зрителя и в своеобразную игру со временем. Ей, этой игре со временем, автор отдаёт едва ли не ведущую роль в повествовании.

Довженко — и с годами это стало особенно заметно — придавал особую роль разработке способов погружённости зрителя в масштабный, целостный образ кадра, в котором каждый сам отыскивает невидимые смысловые связи, акценты, предпочтения в непосредственном течении экранного сказа... Гармония пространственного образа сообщает неспешность и зрительской внутренней речи.

Не то — во времени. Поток повествования, своим единством обязанный, прежде всего, изобразительности, своеобразию образа главного героя — диды,

на самом деле обнаруживает разительные несочетания, контрасты, столкновения, образующие прерывистое время действия. Охватывая эпохи, объединяя их в непрерывно развивающийся сюжет, фильм намеренно подчёркивает дискретность своих фабульных фрагментов. О дифференциальности монтажного строя, прерывистого по своей сущности, об эффекте интегральности в сочетании фабульного материала подробно говорится в теоретических работах Пудовкина.

Довженко не анализирует технологию монтажа своих картин. Но их природа — изначально усложнена. Единый изобразительный образ охватывает всё действие. Его доминирующие признаки — не в отдельных подробностях кадра, а в общей фактуре: аналогичность пейзажных планов придаёт изображению текучий, обобщающий характер. То есть, не по отдельному совпадающему признаку, а по общему рисунку целого кадра монтажные фрагменты составляют в неделимое единство.

Прерывистость времени связывает несочетаемое: разные эпохи, исторические набеги, поверья далёких времён, современность. Всё это и порождает ощущение интегрированности действия, образует постоянные конфликты материала — и по горизонтальному движению событий, и по вертикали эпох. Смена исторического времени событий, происходящих на фоне одного и того же пейзажа, — чрезвычайно сильный приём в сказовой манере автора.

Кинематограф Довженко предлагает свой вариант взаимоотношений «фильм — зритель». Если Пудовкин «перебрасывает» публику с помощью технических свойств аппарата, а Эйзенштейн предлагает расшифровывать сложные коды в столкновении абстрагированных от конкретики крупных планов, то зритель Довженко погружается в пространственную гармонию мира. Ощущает на её фоне катастрофическую для героя смену эпох. И здесь — философский надтекст режиссёрского замысла.

Это принципиально новый способ диалога с аудиторией. Не рассказчика — о каких-то конкретных людях и событиях. И не пропагандиста-оратора, осуществляющего ликбез плохо подготовленной публики. Повествующий субъект у Довженко — автор-сказитель. Плавные, округлые ритмы монтажных фраз созвучны стилистике напевной думы, интонациям былины. И это не просто сближает авторскую манеру со стихией национального эпоса. Благодаря ей режиссер получает возможность привлекать и те особые приёмы, способы организации словесного текста, которыми пользуется произведение фольклора, переводя реальность в мифологический ряд, наращивая фантастические детали на действительно случившееся когда-то.

Соотношение сиюминутного и вечного, временного и вневременного в «Звенигоре» не имеет аналогов в кинематографе того периода. И не только

среди новаторских фильмов, стремящихся говорить лишь на социально значимые темы. Эпизоды, отражающие события революции, хоть и составляют эффектную концовку картины, изначально поставлены в контекст философского по природе конфликта.

Кинокамера всегда снимает только в режиме настоящего, реально протяжённого времени. И каждый несмонтированный фрагмент развивается линейно. Такова природа повествовательности в кино. Однако у Довженко представления о времени сливаются, одно из них как бы окружается ореолом другого.

Следует обратить внимание на тексты записей фильмов, которые сделаны позже самим режиссером. То и дело событийный ряд в них прерывается взволнованной поэтической строфой — из народной песни, из былины... Ведь на немом экране эти песни, конечно же, не звучали. Заметим, что не было их и в титрах ни одной из картин (разве что фраза типа «Ой, было у матери три сына...»). Однако они буквально пропитывают авторское изложение, созданное вслед экранному варианту. Стало быть, структура, манера, настрой действия «переводятся» самим автором на бумагу напевным слогом. Довженковские композиции протяжны, длятся в основном размеренно и неспешно. Текут, как века, днепровские воды, вехи истории, — лишь по касательной задевая главного героя. То есть, динамическая канва, по которой выстраиваются события, также работает на тональность раздумчивого сказания, редко где возносится на верхние регистры. Стремительность отдельных кадров (действие внутри них и самая их длина) каждый раз чётко совпадает с эмоциональным всплеском авторской интонации. Затем всё снова входит в свои берега, как будто ничего только что и не случилось...

Подобно тому как сиюминутное оборачивается вечным, как время перетекает во вневремя, на уровне соотношений динамики и статики (действенной, монтажной) реальность мира, зафиксированная кинокамерой, превращается во внереальность — в некую завершённую мифологическую структуру, чему активно способствует метафоричность его образного языка.

Прежде всего это сказывается в компоновке изобразительного материала. Композиция кадра часто иносказательна, хотя в центре обычно находится один из героев фильма (смерть солдата, отравленного веселящим газом в «Арсенале»). Режиссер может нарушить бытовую убедительность (финальные кадры из того же «Арсенала»: расстрелянный в упор Тимош стоит невредимый под пулями петлюровцев, — поскольку нельзя уничтожить, уверен Довженко, вставший на защиту своей доли рабочий народ)... Тот и другой актёрский средний план, длящийся на экране очень долго, получает метафорический смысл(и образ смерти, и образ бессмертия), оставаясь фрагментом

фабульного действия. Именно длительность происходящего, деформация реального времени (сцена газовой атаки) или воссоздание литературного фразеологизма («пуля не берёт») позволяют эпизоду оказаться проводником авторской мысли.

Смеющийся солдат в «Арсенале» (акт. А. Бучма) — один из многих смертников, шеренгами шагающих в туманных облаках отравляющего газа. Смутно просматриваются вдали их немые, безликие (все в противогазах) ряды. Плывающие призраки в противогазах то возникают, то растворяются в безмолвном отравленном пространстве. И нота отчаяния, всё нарастающая в бесконечно тянущейся сцене, вдруг как будто взрывается изнутри: один из солдат срывает противогаз... Вмиг открывается живое, старческое, искажённое смертной ухмылкой человеческое лицо, выразившее, кажется, скрытую дотоле трагичность эпизода. Обречённость всех передана в поведении одного. И длится, длится на среднем плане холодящий душу солдатский смех над вымершими окопами...

Придавая функции метафоры динамической композиции кадра, Довженко не стремится к его изолированности от событийных подробностей эпизода (как изолирует крупные планы Эйзенштейн), «трансформирующим» контекстом служит реальное окружение. «Знаковый» средний план, превышающий по длине необходимый информативный хронометраж, остаётся при этом фрагментом фабулы. Усилено только, за счёт изобразительной композиции, его эмоциональное напряжение. Фактура развороченной земли, пролетающие клочья отравленного тумана... Эти «коды» выразительности, действуя внутри событийного эпизода, остаются частью общего плана — с шеренгами идущих солдат.

Такова же технология рождения финальной метафоры «Арсенала». Изобразительно она восходит к искусству плаката (и именно этот кадр использован как рекламный к демонстрации фильма). Но при этом Тимош остаётся реальным персонажем, хотя на протяжении действия не раз сказочным образом выходит невредимым из самых губительных ситуаций (крушение поезда, например)...

Плакатный по композиции кадр не вырывается из повествовательного контекста. Оставаясь конкретной частью реального действия, он акцентирует и как бы эмоционально укрупняет значимость происходящего. В одном случае это нота безысходной трагичности, в другом — высокого революционного пафоса.

Не менее активным элементом его иносказательного письма нужно назвать литературную метафору. И опять, если Эйзенштейн накапливает однозначные, «пословные» сочетания разнородных кадров по типу фразеологизмов (бульдого

и лицо сыщика), а Пудовкин создаёт сквозную метафору из фрагментов фабульного действия, используя реалистические подробности второго плана (весна — ледоход — рабочая демонстрация — ломающиеся льды...), то довженковская литературная метафора, в общем, тоже рождается из компонентов событийного действия. Только, в отличие от пудовкинской, она не формируется исподволь, а, как правило, возникает в пространстве событийного эпизода (крушение поезда в «Арсенале»; похороны убитого солдата, когда у приготовленной могилы ждёт осиротелая мать; измученный однорукий пахарь, из последних сил бьющий чахлую лошадь; одинокая солдатка с младенцем на руках встречающая вернувшегося с войны мужа — русского, немца, француза...).

Противопоставляя соседние эпизоды (упавший на борозду инвалид — император пишет в дневнике об убитой вороне, о хорошей погоде), выстраивая однотипные композиции в монтажную фразу (вернувшийся с войны солдат разных армий перед родившей младенца женой), связывая методом параллельного монтажа разрозненные по содержанию сцены (мать у могилы ждёт тело убитого сына), Довженко стремится не только к эмоциональному, но и к смысловому соучастию зрителя в восприятии фильма.

Имел ли он в виду уже увидевшие экран экспериментальные поиски Эйзенштейна, сам ли обнаружил в глубинных чувствах своих героев общезначимые, исторически масштабные истоки? Однако Довженко предлагает свой вариант построений, в которых можно обнаружить и «интеллектуальный» эффект. Речь не о закодированности лозунга. Кадр плюс слово, сцена плюс сцена, последовательное сопоставление нескольких фрагментов параллельного действия — равно ведут аудиторию к постижению трагического смысла войны, бессмысленности и безучастности верховной власти. Мысль созревает в глубинах динамичной метафоры, порождённой действием. Зритель, переживая, проникает в замысел сцены, эпизода, фильма.

Для понимания особенностей новаторского языка Довженко, природы его образности и уникальных открытий значительную роль играет то обстоятельство, что метафоричность его сознания, природная по истокам, проявляется в обращении к всё более значительным и масштабным темам. Политическая тематика рассматривается им, как правило, на философском, бытийном уровне. События, времена, конфликты, люди, их социальный статус — всё подлежит философскому осознанию. Творец особого рода поэтических сказаний, он как бы вкладывает в свои картины душу народа. И чем ближе к сегодняшним дням оказываются привлечённые им события и конфликты, тем откровеннее его художественная мысль погружает нас в ауру вековечного природного начала обыденной жизни. Такова метафоричность «Земли» — одного из шедевров немного кино.

Начало «Земли» — огромный косогор, по которому за плугом бредёт крестьянин. Эта заглавная композиция раскрывает самый принцип движения режиссёрской мысли. Перевод конкретного фрагмента из бытового, повествовательного в обобщение не раз повторится затем на протяжении всего фильма. Пахарь всё отдаляется, уклон земли смотрится теперь частью земной сферы. Линия горизонта делит кадр на земной мир и бескрайнее внеземное пространство. И крохотная фигурка, согнувшаяся над плугом, движется вдоль горизонта, исчезая за полушарьем Земли. Реалистические компоненты кадра, уменьшаясь, вытесняют конкретное за счёт космического увеличения изобразительной композиции. Смысл её видоизменяется при помощи способа съёмки, отдалённости объекта. И земля за деревней становится Землёй во Вселенной... Теперь по ней идёт вечный труженик.

Мы уже встречались у Довженко с изобразительной метафорой, основанной на «укрупнении» детали события и акцентировании какой-то одной его значимой подробности (умирающий отравленный солдат), обращались к разновидностям иносказания, имеющего литературно-понятийную основу. Теперь режиссёр добивается обобщения за счёт разной крупности повторяющегося изображения. Таких — монтажных — метафор у Довженко предостаточно. Особенно активно он пользуется ими в философской поэме «Земля».

Перевод одного значения предмета (земля) в другое (Земной шар) выполнен не в пределах категории времени, а в изменении его пространственных координат.

Планы деревьев и плоды под ними, омытые ливнем и ослеплённые солнцем. Крупные капли дождя... Облегчённо вздыхающая природа после непомерных людских трудов щедро одарила их урожаем... Эти замедленные и в то же время повествовательные кадры (в саду умирает дед, 70 лет пахавший землю) — на самом деле мощный поэтический зачин о вечном торжестве природного порядка. Его частью естественно смотрится и главный герой «Земли» Василь (акт. С. Свашенко), ценою собственной жизни тоже обновляющий этот мир.

Теперь время и вневремя как бы слились в остродраматической фабуле, сфокусировались на противостоянии светлого и чёрного начал, на столкновении бедноты и кулаков, старой сохи и трактора, любви и смерти, идущих рядом. На гибели Василя от руки кулацкого сына.

Философско-поэтическая лента заканчивается сценой похорон. Лицо Василя гладят цветы весенних яблонь. А в следующем кадре его убийца Хома зарывается головой в колючки стерни, торчащие из земли после скошенного хлеба... В принципе, в соседних кадрах (деревня хоронит своего любимца) фоном оказываются разные времена года — весна и осень.

Ведущую роль в плавном взаимопротекании реалистического и метафорического начал играют также ритмы повествования: внутрикадровые и монтажные. Образуя единство или контрапункт, выстраиваясь, подобно стихотворной строфе, в ритмические периоды, монтажные фразы, повествовательный материал превращается в стройную по композиции песенную конструкцию с повторяющимися периодами чередующихся фрагментов, с отчётливо обозначенным рефреном. Возникает взволнованный, приподнятый и скорбный мотив — удивительное по эмоциональной силе прославление земли и земного, человека и человечности.

Итак, в поэтике Довженко легко обнаружить приёмы, достигающие эффекта, к которому стремились и первооткрыватели той поры. Они экспериментировали на экране, публиковали теоретические статьи. В какой степени кинематографический опыт ведущих мастеров сказался на поисках самостоятельного стиля Довженко, делал ли он свои открытия автономно и вполне независимо — точно определить, конечно же, трудно. Да и не в этом дело: кинопроцесс уже давал возможность убедиться в объективности общих законов, на основе которых каждый создавал собственный, индивидуальный стиль.

Довженко блистательно работает с контекстом повествовательных фрагментов, опираясь на «эффект Кулешова». Практически все виды переходов из одного состояния в другое — из бытового ряда в метафорический, в мифологический — происходят с помощью перемещения объекта внутри непрерывного действия. И лишь чрезвычайно редко путём абстрагирования его от бытовых подробностей.

Не менее, чем «эффект Кулешова», значительны в поэтике Довженко и моменты «знакового» письма Эйзенштейна. Однако у него подобные структуры возникают как бы внутри непрерывного действия. И лишь чрезвычайно редко разрушают логику бытовых подробностей.

В его фильмах присутствуют и построения, аналогичные пудовкинской сквозной метафоре. Но образ Земли — основание драматического повествования. Меняя интонацию с лирической на ироническую, переходя от патетики к гневу и отчаянию, поэт-повествователь всё время чувствует своего рода гул Земли, который по-разному отзывается в судьбах всех и всего вокруг. Столь объёмная, всеохватывающая структура лишь иногда как бы взрывается социальным конфликтом в трагических событиях деревенской жизни.

Так что и опыт Пудовкина, если он воспринят поэтикой Довженко, видоизменён и переработан настолько радикально, что говорить о чьих-то приоритетах в среде новаторов, охотно принявших Довженко в свои ряды, очень непросто. Современный материал в «Земле» буквально утоплен в мифологическом контексте. Отсюда и доминирующий компонент автор-

ского стиля — метафорические построения, их определяющая роль в повествовании.

Каждый из зачинателей обновления нашего кинематографа в тот классический период имел, к тому же, свою концепцию человека на экране. Кратко обозначая их расхождения в этой сфере, следует припомнить, что, например, для Кулешова это индивидуальность блестяще тренированного натурщика, для Эйзенштейна — внешность случайного исполнителя, отвечающая смыслу режиссёрской трактовки сцены. Пудовкин, привлекая и типажей, и натурщиков на роли второго плана, последовательно идёт к освоению мастерства актёра, к созданию психологического мира персонажа. Формирование характера на экране для него уже неразрывно связано с классической театральной школой актёрского мастерства.

Какого же типа актёр воплощает образ героя в фильмах Довженко?

На его экране тоже, конечно, много людей случайных. Крестьяне соседних сёл, солдатская масса, толпы на улицах Киева, рабочие «Арсенала» — всё это массовка. В ней нередко просматривается типажный принцип отбора (русский солдат в «Арсенале», который «триста лет мучил» напавших на состав петлюровцев...), когда образное осмысление ситуации нуждается именно в такой подробности, несущей откровенную авторскую оценку.

Актёры в его фильмах изображают и смену эмоциональных состояний. Однако при этом пользуются приёмами, отнюдь не ассоциирующимися с какой-нибудь актёрской школой. У Довженко постоянный состав исполнителей — Н. Надемский, С. Свашенко, С. Шкурат... При этом их работа в кадре строго регламентирована. Это почти статичные пластические композиции и достаточно ограниченный набор мимических обозначений: только явные эмоциональные состояния, без полутонов. Этим его исполнители напоминают натурщиков Кулешова: улыбка, печаль, гнев..., упорство, покорность, страх... Всё это легко прочесть на лицах актеров, работающих перед камерой в строго обозначенных ритмах: движения в пространстве кадра, пластический рисунок поведения, чередование мимических состояний. При этом все они удивительно органичны.

Как правило, в основе образа психологическая доминанта, реализующая сложность характера или процесс его изменения. Поведение же персонажа задано изначально: сутуловатый несуетный старичок Надемский, статный красавец Свашенко, тугодум Шкурат, одичавший от злости Хома (П. Масоха). Все они пользуются скупым объёмом выразительной техники, которая востребована стилистикой, ритмами довженковской повествовательности.

Работая с вещью в предкадровом пространстве, они реализуют и конкретное режиссёрское задание, и родословную своего героя. В кадре каждый из

них проявляет зрелый профессионализм и истинную правдивость самоощущения персонажа. Даже в тех эпизодах, где актёру надлежит стать компонентом метафорического построения.

Литературность экранного письма, свойственная в этот период всему новаторскому направлению, в стилистике Довженко тоже проявляется по-своему. Романтический настрой его природных зарисовок откровенней всего тяготеет к манере раннего Гоголя. Взлёты эпического масштаба, яркие бытовые детали, острый глаз ироничного наблюдателя безусловно ощутим на его экране. Особенно сильна поэтическая тональность. Образно говоря, и «тиха украинская ночь...», и «чуден Днепр...», и даже «редкая птица...», — всё действие на экране как-то откликается гоголевской грустью и горькой усмешкой. Даже голос столь чтимого режиссёром Шевченко нигде не звучит так явственно, как тональность художественного слова Гоголя.

Так, в принципе, выглядит формирование внесобытийного контекста одного из своеобразнейших мастеров кино, обогативших экран второй половины 20-х светом мифологически-глобального сознания, фольклорно-поэтическим складом художественной речи. И вполне понятно, за что его «Землю» отвергали такие именитые в ту пору реалисты, как Д. Бедный и даже М. Горький. Фильм редактировали, критиковали, резали. «Биологизм», казалось критикам, подменяет в нём логику социального развития действия. Лишь в 1940-м году, когда не стало Горького и Бедный перестал быть законодателем художественного вкуса, оказалась опубликованной восторженная статья Эйзенштейна о том, как они вместе с Пудовкиным радовались тринадцать лет назад на просмотре первой из трёх довженковских поэм — «Звенигоры».

Тогда-то и прозвучали слова удивления по поводу «фантастики», «символики», «сплетения реального ... с поэтическим вымыслом»⁶⁹². Упоминались особенности метафорического, юмористического, патетического..., назывались имена Гоголя и даже Гофмана. Эйзенштейн определил появление фильма Довженко как «настоящее самостоятельное направление внутри советской кинематографии»⁶⁹³

Григорий Козинцев и Леонид Трауберг

ФЭКСы⁶⁹⁴ ставили своей основной задачей обновление киноязыка. Изобретательность, проявленная ими, создание собственной актёрской школы, многочисленные шумные выступления, — всё это можно свести, отступив

⁶⁹² Искусство кино. 1940, № 1–2. С. 94–95.

⁶⁹³ *Эйзенштейн Сергей*. Избранные произведения. В 6 т. Т. 5. С. 440–441.

⁶⁹⁴ ФЭКС (Фабрика эксцентрического актёра) — творческая мастерская, организованная в 1921 году в Петрограде.

от споров беспокойного времени, к достаточно стройной системе взглядов на современное им кино, на пути его совершенствования. К целеустремлённой и, главное, продуктивной работе в этом направлении.

Маршруты поисков, результативность построения своей художественной системы основательно проанализированы уже в 1928 году в небольшой книжечке В. Недоброво «ФЭКС»⁶⁹⁵. Она вышла еще до появления последнего немого фильма ФЭКСов «Новый Вавилон» (1929 г.) — одного из самых значительных произведений конца немого периода. И тем не менее критик вполне убедительно обрисовал их режиссёрскую манеру, элементы экранного языка и тот объём новых выразительных средств, который появился и определился именно с фэксовским кинематографом. Автор проанализировал драматургию их фильмов, структуру кадра, поведение актёра, монтаж.

Шкловский в предисловии к данной работе⁶⁹⁶ замечает, что эксперимент той поры был направлен на смену традиции. Особенно сильной — повествовательной. «ФЭКСы и Эйзенштейн брали классика на слом»⁶⁹⁷. Их театральные постановки — «Женитьба» по Гоголю у ФЭКСов и «На всякого мудреца довольно простоты» по Островскому у Эйзенштейна следуют одна за другой с минимальным интервалом. Эйзенштейн открывает принцип монтажа аттракционов, годом раньше ФЭКСы реализуют в «Женитьбе» свой манифест об эксцентризме. «Может быть, — замечает Шкловский, — эксцентризм обозначил переход внимания с конструкции на материал. Во всяком случае, теория монтажа аттракционов (значущих моментов) связана с теорией эксцентризма. Эксцентризм основан на выборе впечатляющих моментов и на новой, не автоматической, их связи.

Эксцентризм — это борьба с привычностью жизни, отказ от традиционного её восприятия и подачи»⁶⁹⁸.

Изменение привычного контекста выводило объект за пределы обыденного, традиционного, обнаруживало в нём с помощью смены окружения скрытые значения и признаки. Сами способы сопоставления стали к тому времени общим достоянием. Рождение на их основе искусства контекста принадлежит индивидуальному стилю каждого из мастеров. ФЭКСы создавали свои принципы, даже если те совпадали с приёмами, которыми уже пользовались другие мастера. Зритель избрал актёра своим «социальным представителем», — замечает Шкловский, рассуждая о манере ФЭКСов, — значит можно, изменяя его сценарную судьбу, вести за собой зрителя⁶⁹⁹. Но и сам

⁶⁹⁵ Недоброво В. ФЭКС. М.-Л.: Кинопечать. 1928.

⁶⁹⁶ См.: Шкловский Виктор. Предисловие// Недоброво В. ФЭКС. М.-Л.: Кинопечать. 1928

⁶⁹⁷ Недоброво В. ФЭКС. С. 5.

⁶⁹⁸ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 143.

⁶⁹⁹ Там же. С. 67.

актёр не всегда «представляет»⁷⁰⁰ от автора: «отнимание роли путём мизансценирования и передачи кадров от ... актёра кому-нибудь или чему-нибудь другому»⁷⁰¹, — один из основных способов реализации режиссёрского посыла ФЭКСами. Этому способствовало и то, что «...ещё существовала литературная традиция, очень сильная в Питере»⁷⁰², — замечает Шкловский в 1928 году.

Не одни только ФЭКСы в этот момент, написав в своём манифесте слово «эксцентризм», обратились к варьете, цирку, мюзик-холлу, клоунаде... Козинцев и Трауберг активно эксплуатируют карикатурные, буффонные, гротесковые формы в своих первых театральных постановках. Однако использование известных выразительных средств приводит их к мысли о том, как обновить восприятие авторского замысла. «Многочисленное видение вещи в определённом контексте автоматизирует это видение...

Мы начинаем по-новому видеть вещь в сочетании её с другими предметами»⁷⁰³.

Итак — выведение объекта из привычного контекста и замена его другим. Изначальный, ещё театральный опыт ориентирует молодых режиссёров на эксперимент в области пространственных композиций. Проблемы кадра ещё не исследуются ими как таковые. В первых фильмах он остаётся лишь площадкой эксцентрических комбинаций. В этом же смысле понимается и монтаж. Сферой обновления языка оказывается переорганизация их соотношений: «смысл эксцентрического приёма ФЭКСов — в выведении вещей и понятий из автоматизма»⁷⁰⁴, — пишет Недоброво.

Для определения способа вывода вещей из автоматизма критик пользуется термином Шкловского «остранение» (не «остраннение», когда съёмочный приём остранняет даже до неузнаваемости привычную форму или назначение предмета, делая его непривычным, странным, а именно — остранение, как бы взгляд со стороны, с необычной дистанции и ракурса). Сам предмет ФЭКСы не деформируют (не остранняют). «Реалистические формы предмета остаются нетронутыми. Но предмет приобретает новых соседей»⁷⁰⁵. Или вовсе лишается их, абстрагируясь от окружения...: «вещь подаётся отдельно от предметов, которые её окружают»⁷⁰⁶, или «вынимается

⁷⁰⁰ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 65.

⁷⁰¹ Там же.

⁷⁰² Там же. С. 142.

⁷⁰³ Недоброво В. ФЭКС. С. 8.

⁷⁰⁴ Там же. С. 9.

⁷⁰⁵ Там же.

⁷⁰⁶ Там же.

из привычного ей контекста и помещается в другую среду»⁷⁰⁷. Даже когда это «неподобающая предмету»⁷⁰⁸ среда, «реалистическая форма вещей остаётся нетронутой. Меняются только взаимоотношения предмета с другими предметами»⁷⁰⁹.

Сначала ФЭКСы «работали на деформации реально существующего»⁷¹⁰, стремились бить по нервам зрителя. Гиперболизировали, искажали формы материала, выставляли напоказ экстравагантность его сцеплений: «не заботились о смысловом значении сочетания»⁷¹¹. Если в «Женитьбе» сопоставление разнородного материала было существенно с точки зрения техники «электрификации» Гоголя, то «Внешторг на Эйфелевой башне» строился как противопоставление собственно понятий, стоящих за каждым из этих конкретных обозначений, — и Внешторга, и Эйфелевой башни.

Монтажные принципы, освоенные на театральной сцене, развернулись в первой экранной работе ФЭКСов — «Похождения Октябрины» (1924 г., три части). Теперь Козинцев и Трауберг к своим экспериментам добавляют поиски методов воплощения жанров, синтезирующих в себе разные повествовательные формы. Например, «Октябрина» овладевает жанром плаката — в его рассказывающих и одновременно лозунговых приёмах. Вместе с тем, в первой картине «реалистические формы предмета изменений не претерпели. Но вещь остраняется тем, что её поставили в окружение неподобающей среды и поступков»⁷¹².

И не только. «Вся вещь была сделана на замедленных, убыстренных, обратных и прочих трюковых съёмках, на преувеличенной быстроте темпа, на двух, трёх и четырёхкратных экспозициях кадров и т.д. На один из кадров делали 16 наплывов»⁷¹³. Стало быть, остранение касалось и экранного изображения. Способы съёмки деформировали время протекания реальных процессов. Оставаясь реалистичными, они шли на экране в каких-то невероятных скоростных режимах, пересекаясь, отражаясь друг в друге, чередуясь в коротком монтаже.

Принципиально новым этапом в творчестве ФЭКСов становится фильм «Чёртово колесо» (1926 г.): они переходят «на работу с человеческим материалом»⁷¹⁴. Конечно, в короткометражном агитплакате «Похождения

⁷⁰⁷ Недоброво В. ФЭКС. С. 9.

⁷⁰⁸ Там же. С. 10.

⁷⁰⁹ Там же.

⁷¹⁰ Там же. С. 13.

⁷¹¹ Там же. С. 14.

⁷¹² Там же. С. 18.

⁷¹³ Там же. С. 22.

⁷¹⁴ Там же. С. 23.

Октябрины» образ героини выполнял лишь служебную функцию, связывая лозунги. Теперь, впервые построив ленту на бытовом сюжете, «ФЭКСы взяли бытовой материал под учёт эксцентрического приёма»⁷¹⁵, — центральный персонаж, моряк с «Авроры», поставлен «в окружение неподобающей среды»⁷¹⁶.

В жанровой характерности материала «Чёртова колеса» ведущая роль отводится мелодраме. Наверное, поэтому ФЭКСы пересматривают своё отношение и к монтажу. Стремительные смены кадров в «Октябрине», многочисленные приёмы монтирования изображений в пределах одного кадра (многократные экспозиции, наплывы), другие усложнённые монтажные формы здесь негодились. Эксцентричность ленты достигается сочетанием экзотической среды Лунапарка и мягкого развития лирической темы — на фоне фейерверков, шарманок, американских гор... Однако сменилась авторская интонация: «на спокойное соединение неожиданностей, а не на неожиданную комбинацию беспокойных кадров»⁷¹⁷.

При этом отдельные монтажные приёмы, уже широко известные, используются чаще для затягивания действия. Или динамичная сцена монтируется на коротких кусках. Не раз монтажом отдельных деталей внутри сцены обозначаются психологические акценты — вплоть до реализации словесных метафор (Шорин заходит в трактир — падает в лузу бильярдный шар). Можно сказать, что в «Чёртовом колесе» монтаж подчинён раскрытию внутреннего состояния человека, анализу отношений главных героев и значащих поворотов сюжета. В этой структуре центральная роль принадлежит актёру.

Актёрская школа ФЭКСов не претерпевает видимых изменений на протяжении второй половины 20-х годов. Спортивные тренировки, работа над яркой мимической выразительностью, рассчитанная пластика передвижения внутри кадра, — многое роднило питерских новаторов и натурщиков мастерской Кулешова в Москве. Однако установка на характер, на переживание породила интерес молодых «эксцентриков» к мелодраме, к способам выражения эмоции, её динамики. И они ищут разрешения новых проблем, выбирая те же средства, на которые, вслед за великим Чаплином, опирается школа Кулешова: «передачи актёром эмоции через отражение её на предметах»⁷¹⁸. Примеров этому в «Чёртовом колесе» множество.

Практически через всю картину проходит сочетание поступка персонажа и неподобающей этому моменту среды (внутренняя эксцентричность пропи-

⁷¹⁵ Недоброво В. ФЭКС. С. 23.

⁷¹⁶ Там же.

⁷¹⁷ Там же. С. 26.

⁷¹⁸ Там же. С. 30.

тывает всё действие). Это дополняется (также на протяжении всего фильма) способами американского монтажа, другими открытиями и наработками современных новаторских школ. В первую очередь, Кулешова, наиболее верно-го в своих предпочтениях жанровому кинематографу.

Принципы работы с актёрами распространяются и на требования к типажу. ФЭКСы, как и Пудовкин в Москве, привлекают актёров для создания характеров и типажных исполнителей на второстепенные роли.

В следующей картине «Шинель» (1926 г.) их формальные приёмы реализованы в максимальной степени. На этот раз они понадобились авторам для выявления гоголевской манеры повествования. Главный из них: «фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира»⁷¹⁹ — пишет Недоброво вслед за Эйхенбаумом.

Именно «состав дум, чувств и желаний» становится на экране определяющим. Однако — обычно скрытый от глаз, он требует специальных авторских комментариев. Такой подход и определяет необычную по тем временам форму фильма — центральной установкой кинописьма в «Шинели» стала, как мы сказали бы сейчас, система «внутреннего монолога» — героя и автора.

Думы и желания ничтожного Башмачкина переданы деформацией окружающего мира, пугающим соотношением предметов, человека и среды, светотеневых масс, странностями пластического рисунка, действиями персонажей. Такой подход к материалу намного опередил поиски в области выразительных возможностей киноповествования. Хотя и не был опознан современниками — в силу своей тотальной новизны. Лишь два-три года спустя — понемногу, в рамках отдельных сюжетно-тематических задач — этим способом, пусть робко, начали пользоваться другие режиссёры. И только в 1932 году его назвал, ввёл в обращение, проанализировал возможности и технологию в теоретической статье «Одолжайтесь!» Эйзенштейн⁷²⁰.

Пространственная среда в «Шинели» (Невский проспект, др.), отражая «сдвинутые» соотношения предметов внутри личностного я, несёт с собой ощущение катастрофичности существования маленького человека во враждебном мире.

Изобразительность фильма — самостоятельная сфера его образного мира. Художник Е. Еней из обыденного окружения komponует остранный пугающий Петербург. Оператор А. Москвин максимально использует возможности кинокамеры, не каждому доступные в тот период, преображая предкадро-

⁷¹⁹ Недоброво В. ФЭКС. С. 33.

⁷²⁰ Эйзенштейн Сергей. «Одолжайтесь»//Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 60.

вое пространство так, что изображение становится отражением внутреннего состояния Башмачкина. В монтажной записи, например, это выглядит так: «50. Невский вдруг растаял. Ни людей на тротуаре, ни карет, ни мостовой. Только у окна Акакий Акакиевич и у кофейни девушка. То затемняется, то просветляется лучами мигающего фонаря улица. Потом — снова замелькали люди и кареты»⁷²¹.

Обратим внимание: всё это снято одним кадром. Психологический эффект «ослепления» достигнут не монтажом отдельных коротких, длинных ли — изображений, а именно в непрерывном кадре с помощью чередования светового, динамического окружающего героя.

«Эмоциональное расцветивание облика Акакия Акакиевича фактически идёт не через игру Андрея Костричкина, а через выделение и сочетание специфических деталей»⁷²². Он представляет своего героя. Идут годы: меняется грим, стареет шинель, всё более неуклюжей становится фигурка Башмачкина. При этом мимика, пластика актёра остаётся предельно скупой, фактически одинаковой. Состояние персонажа, никак внешне не отражаясь в его поведении, передаётся трансформацией окружающего мира. Изменение его состояний передаёт монтаж вещных обозначений эмоции. Такого рода игра на роли предметного окружения внутри одного кадра в середине 20-х далеко не частое явление.

Повествовательная тональность требует иной раз «особых атмосферических условий»⁷²³. И тогда изображение пара из огромного чайника, рядом с которым теряется крошечная фигурка Башмачкина, буквально застилает комнату, превращая её из убогого жилища в некое заоблачное пространство фантастической мечты. Сон Акакия Акакиевича получает «колеблющуюся, зыбкую, расплывчатую»⁷²⁴ фактуру. Особенно сильна концовка сна, раскрывающая его нездешность: реальность, сменяющая его, «построена целиком на контрастировании со сном»⁷²⁵.

ФЭКСы выстраивают таким способом не только перепады эмоциональных состояний своего героя, сталкивающие в его сознании заманчивый мир грёз и убогой реальности. Козинцев и Трауберг монтажным комбинированием эпизодов, сцен, сопоставлением кадров создают образ окружающего мира, который противостоит маленькому живому человеку.

Вещь в картине играет не только смысловую, сюжетную роль. Она почти всегда служит материалом ассоциативно воздействующего контекста. К

⁷²¹ Недоброво В. ФЭКС. С. 38.

⁷²² Там же. С. 40.

⁷²³ Там же. С. 41.

⁷²⁴ Там же.

⁷²⁵ Там же.

примеру, не привлекая приём «из затемнения в затемнение», авторы передают возрастной интервал — многие годы, проведённые чиновником за конторкой. Рассыльный кладёт на неё стопку бумаг, прикрывая с головой Акакия Акакиевича. Другой, тут же подойдя, забирает бумаги. И перед нами оказывается постаревший Башмачкин, всё так же, не отрываясь, переписывающий листы...

Вторая половина ленты с этого момента посвящена шинели. Теперь она, а не вожделенная девушка, становится героем внутренней жизни Башмачкина, получает собственную драматургию: приобретение, торжество обладания, катастрофичность утраты. Судьба вещи довольно тесно соприкасается с её ролью в первой половине, в ней как бы продолжаютсся мечты Башмачкина о небесном создании и т.п. Только теперь это именно вещь.

Обетшание жизни Акакия Акакиевича сказывается на окружающей его обстановке. Из сопоставления деталей комнатного убранства с тем их видом, который ещё живет в зрительской памяти от «лучших времён» молодости чиновника (дистанционный монтаж), возникает своего рода эмоциональный интервал, выразительно обозначающий самое существо произошедших перемен. «ФЭКСы дают ту же комнату Акакия Акакиевича, что и в первой половине ленты. Но огромный чайник, в облаках пара от которого мечтал Акакий Акакиевич, заменился крошечным чайничком. Цветок на окне завял и высох»⁷²⁶.

Однако, надев новую шинель, Башмачкин держит себя в ней надменно, на его лице появляется даже чуть презрительная улыбка. Празднуя появление обновки в кругу сослуживцев, он принимает поздравления как должное... Пока не остаётся один... В этой сцене солирует актёрский жест, пластика, мимика. И становится очевидно, что Костричкин выполняет задание режиссёров переменной эмоций — от гордости и превосходства до ничтожности. Эволюция состояний от мимики (губы, глаза) и жеста (запрокинутая голова), продолжается в пластике, в выразительности всей фигуры Башмачкина (величественная поза со скрещёнными на груди руками). Нарастающему чувству величия противостоит поведение окружающих. Контраст эмоциональных потоков внутри сцены (накопление гордости у Башмачкина и стремительная потеря интереса к нему других чиновников) создаёт конфликтную драматургию сцены, содержанием которой снова оказывается авторская мысль о тщете торжества маленького человека в этом непонятном ему, чужом и даже враждебном мире.

Следующая сцена — ограбления — «построена исключительно на освещении»⁷²⁷. Правда, не исключительно. «Маленький чиновник, закутан-

⁷²⁶ Недоброво В. ФЭКС. С. 45.

⁷²⁷ Там же. С. 47.

ный в шинель, противопоставлен безграничному снежному пространству и огромным фигурам грабителей»⁷²⁸. Уточним и здесь: не грабителей, а их теней... Фигурка Башмачкина оживлена в ночном кадре. Окружение противопоставит своей пустотой и холодностью крохотной сжавшейся точке, надвигается на неё какой-то деформированной, меняющей очертания безликой массой.

Москвин охотно пользуется режимной съёмкой. Возможность рисовать светом, акцентировать выразительные детали резким лучом или светопотоком, вообще, средство чрезвычайно эффективное, хотя в те годы встретишь его на экране не часто. Оператор светом меняет знакомые очертания предметов внутри кадра. Изменяются и их знаковые роли. На ослепительно белом снегу возникают и на глазах непомерно увеличиваются длинные чёрные тени грабителей. Башмачкин ещё не видит их. А если и видит, то не это главное в кадре. Состояние нарастающего ужаса, надвигающейся катастрофы, внутреннее ощущение краха, возникшего неведь откуда и непонятного, передано экспрессивно меняющейся композицией света и тени. Страшный мир, во всей своей ирреальности, предстал в этот миг перед сжавшейся фигуркой беспомощного существа.

В финальных кадрах ограбленный чиновник стоит в окружении застывших памятников. Они сами по себе символизируют торжество государственной власти, но в то же время мертвы, бессильны как-либо защитить несчастного человека. «Дело уже переходит в плоскость символики»⁷²⁹, — пишет Недоброво. Именно здесь происходит ещё один поворот — от сочувственно-мелодраматического рассказа, скрашенного едва заметной иронией, к открытому авторскому пафосу социального обличения. Величие власти безмолвно окружает обездоленного человека...

Следующий фильм ФЭКСов «индустриальный» «Братишка» (1927 г.) — о грузовике и его шофёре, судя по всему, не был самостоятельным творческим выбором режиссёров. Правда, они нашли способ жанрового «остранения» и развернули заведомо внеэмоциональный материал в рамках мелодрамы. Сегодня это выглядит прежде всего как эксперимент по освоению производственной темы — своего рода отклик на требования времени: демонстрировать энтузиазм индустриальных планов. Поэтому продолжением работы по выявлению своего собственного голоса становится романтическая лента на историческом материале «СВД» (тоже 1927 г.). Шкловский считал, что это самая нарядная лента Советского Союза.

Обращаясь к воссозданию атмосферы революционного движения декабристов, а не к реставрации исторических фактов, ФЭКСы, по логике замысла,

⁷²⁸ Недоброво В. ФЭКС. С. 47.

⁷²⁹ Там же. С. 48.

шли к анализу трагической обречённости движения, охватившего просвещённое офицерство, в условиях, когда далеко ещё не все способны были к решительному выступлению против власти. Фильм по существу — безгеройный. Однако авторы реализуют сюжет в зрелищном материале. Появляются индивидуальные персонажи (антиподы), острая интрига (политическая даже как будто уступает первенство лирической). Отношения декабриста Суханова и жены генерала Вишневого используются как мелодраматические обстоятельства, внутри которых зреет и трагически развивается политическая драма: предательство авантюриста Медокса, крах восстания, гибель вставшего на сторону декабристов полка, арест организаторов движения...

При этом нельзя не заметить, что любовные отношения оказались в противоречии с логикой развития масштабного исторического замысла. Отсюда дисбаланс в композиции фильма: наиболее сильные сцены — расстрел мятежного полка — оказались в центральной части картины. И получилось так, что драматургическая композиция — принцип чередования событий, в литературе имеющий важнейшее значение как выразительный приём, — нуждается в пристальном внимании со стороны новаторского кинематографа.

Вместе с тем, новаторство «СВД» проявляется буквально на всех уровнях реализации темы.

В основе монтажного образа не хроника исторических событий. И даже не драматургия любовной или авантюрной интриги. Основной герой «СВД» — трагичность возвышенных устремлений революционно настроенного офицерства. И из поведения персонажей, развития событий, роли предметного и природного мира камерой Москвина, творящей чудеса, создаётся надличностный образ — романтического взлёта и катастрофической обреченности декабристского движения. Это и есть истинная тема картины.

Изобразительная мелодия Москвина — первая скрипка в общем оркестре экранного языка. Прямое и вместе с тем переносное значение имеет метель, солдат у сторожевой будки на сквозном ветру (режимные съёмки посредством контраста света и тени воссоздают эффект графического рисунка), маленькая фигурка умирающего мальчишки-барабанщика на бескрайнем снегу (трагический сюжет батальной жанровой живописи)... Полотно кинокадра долго держит на экране лаконичный момент события, акцентируя на нём внимание. Зритель не только успевает пережить напряжение сцены, но и вникает в иносказательный смысл динамичной изобразительной композиции. Именно выявление таких подтекстовых значений, смыслов представляет собой истинную драматургию «СВД». Опыт живописи и графики оказался не менее продуктивным, чем литературная традиция.

Монтажно komponуется содержание кадра, создавая его атмосферу. Нередко используются приёмы, ставшие классическими с появлением «Броненосца “Потёмкин”» Эйзенштейна: затягивание действия, нарастание эмоционального напряжения за счёт паузы — врезкой крупных планов значащих деталей. Они «доводят напряжение до последних пределов, затягивая момент первого выстрела рядом статических кадров деталей — деревьев, неба, лошадей, голов офицеров и солдат и т.д.»⁷³⁰. Заметим: первыми из крупных идут кадры, работающие на несоответствие состояния природы (деревья, небо) предстоящему событию (расстрелу полка). А на лицах солдат нет напряжённого ожидания трагической развязки... Конфликт состояния и действия структурирует всю эту кульминационную сцену.

С появлением «СВД» явно обозначилось изменение направленности художественных поисков в формировании индивидуального стиля ФЭКСов. Экцентризм как шумная манифестация метода входит в берега и границы отдельного постановочного приёма. Он становится вспомогательным инструментом, одним из способов реализации индивидуального стиля.

Их композиционно-стилистические решения всё более отчётливо впитывают опыт классической литературы и живописи. Этому, конечно, прежде всего способствует содружество группы с теоретиками и практиками ОПОЯЗ. К осмыслению творчества молодых киномастеров обращаются А. Пиотровский, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский. В художественных исканиях выразительных средств экрана непосредственно участвует Ю. Тынянов (сценарист фильма «Шинель»), другие. Осваивая опыт литературы, режиссёры неизменно остаются в пространстве мелодраматических жанровых форм. И это, как ни парадоксально, не стало тормозящим фактором в их поисках. Во-первых, они откровенно отвергают некоторые стереотипы жанра, продолжая при этом удерживать в залах кинотеатров своего зрителя. А во-вторых — его каноны и формы практически нигде не выступают у них в чистом виде: ни в «Шинели», ни уж, тем более, в «СВД».

В этом смысле, каждая картина — эксперимент в области сопоставления жанровых компонентов, поиски вариантов синтеза. Обновление форм в советском кино для них не пустой звук. Это проблема экранного языка, способного удержать зрительский интерес к новой тематике. Соединяя возможности разных жанров в пределах повествовательного сюжета, они осовременили мелодраму, по-прежнему лидирующую в прокате.

Значительную роль у ФЭКСов выполняет вещь, с которой сочетается действие персонажа. Эта особенность их стиля определилась уже в «Чёртовом колесе». Пройдя своими путями сквозь драматургию «Шинели», сочетание

⁷³⁰ Недоброво В. ФЭКС. С. 56–57.

«актёр — вещь», из чего извлекается нужная авторам эмоция, активно используется и в «СВД». Перстень Медокса оказывается сюжетообразующим для событий фильма. Наделяя предмет не свойственным ему в обыденной жизни смыслом, авторы выстраивают из ряда предметных деталей своего рода аналог словесной метафоры. Это намечалось в «Чёртовом колесе» (круг аттракциона в виде часов), локально реализовано не раз в «Шинели» («Дело» в шляпе, другие построения). В развитии событий такой приём обнаруживал себя и как фразеологизм, и как фрагмент сюжетного действия. В «СВД» подобные кадры ещё более органично увязываются с действием, не нарушая ритма эпизода, оказываются частью его драматургии. То есть, мастера продолжают совершенствовать литературный приём.

Признаки романтического стиля, востребованные новой для ФЭКСов темой, — «живописность, красочность, лиризм, впечатляемость»⁷³¹, — реализованы ими на экране исключительно благодаря освоению опыта смежных искусств.

Работа актёра с предметом, с вещью играет особую роль для формирования кинообраза. Совпадение или несовпадение смысловой и эмоциональной установок, темпа и ритма поведения человека и вещи — множество других тонкостей, отработанных в «шкале» динамических композиций, исполнитель реализует непосредственно перед камерой.

В 1929 году мастерской ФЭКС была поставлена картина «Новый Вавилон» — последняя в условиях немого кино. Она как бы подытожила целый период формирования их экранного стиля. Некоторые из её особенностей отмечены в статье В. Шкловского 1930 года «Киноязык “Нового Вавилона”»⁷³².

В момент, когда «происходит нивелировка кинематографических направлений...», — возникает советский стандарт с символическими кадрами, с мыслями, переданными через пейзаж, и психологическим киноанализом»⁷³³, зрительный материал «Нового Вавилона», — рассуждает критик, — «поражает ... переносом смыслового удара от передней грани кадра к третьим планам, которые всё время семантически ощущаются»⁷³⁴. Ещё и сегодня поражают многоплановые глубинные построения кадра в «Новом Вавилоне». Живущие каждый как бы отдельно, по собственной логике, разные сюжетные мотивы встречаются в пространстве единого кадра, образуют его глубинную перспективу. Конфликтный по содержанию внутрикадровый контекст, отменяя действие переднего плана, контрастирует с ним, создаёт эффект театра

⁷³¹ Недоброво В. ФЭКС. С. 70.

⁷³² Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 144.

⁷³³ Там же.

⁷³⁴ Там же.

теней, «за стеклом»: витрины или дождя. При этом фоновые планы чуть размыты, как будто бы внереальны. Знаковы...

«Это замечательно, — поощряет Шкловский. — Но ФЭКсы идут по живописи и сейчас работают в манере французских импрессионистов. Они снимают воздух вокруг предмета. Рассредоточивают предмет»⁷³⁵.

Другой конструктивной особенностью фильма названо своеобразие сюжетной последовательности материала. «Новый Вавилон» как бы суммирует поиски мастерской в этом направлении.

Фабулу фильма не назовёшь простой, хотя в её основании лежит как будто бы характерный для ФЭКсов лирический мотив: трепетная, зарождающаяся симпатия между продавщицей Луизой и солдатом Жаном. Их взаимоотношения обретают свою драматургию в трагических обстоятельствах событий Парижской коммуны. Однако мощно зазвучавший параллельный мотив — драматическая судьба народного восстания — превращается из фона в ведущую мелодию повествования. Обстановка в Париже накануне событий, жизнь города, его верхов и низов, всплеск народного гнева, бездействие избранного правительства, жестокая реакция властей... Более мощное звучание социального мотива развивается по своей логике одновременно с линией любви главных героев.

Соотношение этих потоков, их созвучие и контрасты, комбинирование фрагментов той и другой мелодии образуют сюжет «Нового Вавилона». ФЭКсы, думается, к концу немого периода определились с выбором усложнённой драматургической конструкции, синтезирующей в себе судьбы истории и отдельного человека. Картина порождает исполненную лиризма тональность авторского рассказа о трагических страницах восстания... ФЭКсы практически не отступают от первоначальной основы сценария. Зато находят её экранному воплощению безупречную изобразительно-монтажную форму.

Серьёзной проблемой при реализации замысла оказался выбор природы. Здесь возникло значительно больше сложностей, чем при переводе в экспрессивно-романтический регистр российских зимних пейзажей в «СВД». Теперь нужно было показать лицо Франции. И тут фотографическая природа кинематографа поставила перед авторами сложную задачу. Визуальный образ Парижа надо было создавать методом монтажного контекста. Пришлось воспользоваться документальными фрагментами фильма «Париж уснул» Клера (химеры на крыше Нотр Дама и т.д.). Они как бы скрепили собой другие, нейтральные натурные планы. И сработал кулешовский эффект «несуществующего пространства».

⁷³⁵ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 144.

Убеждающая своей реалистичностью топография вовсе не инертна по отношению к эмоциональной авторской тональности. Еней и Москвин в полной мере владеют ощущением атмосферы Парижа, времени действия. Особая теснота и уют окраинных улочек, музейная роскошь центральных кварталов, суета ночных кафе, автоматизм движения солдатских колонн на её фоне, — всё как бы сошлось в хаосе и распродаже на прилавках модного магазина «Новый Вавилон», именем которого названа лента.

Так же, как «Шинель» дала экранную трактовку гоголевским представлениям о судьбе маленького человека в чиновной России, так многоэтажный торговый дом, охваченный базарной суматошностью, становится в контексте событий новой картины её обобщённым образом. Изобразительная трактовка кадров распродажи не оставляет зрителю возможности иного их толкования.

Вместе с тем, очень тонко, пользуясь на редкость изобретательными специальными приёмами и способами съёмки, Еней и Москвин в отдельных кадрах, лирических паузах картины, добиваются ощущения атмосферы, передающей, кажется, самый дух, духовность нации. Режимные съёмки некоторых эпизодов, использование подсветок, колебаний поверхности воды на проезжей дороге, мелькание световых бликов на тёмном фоне вызывают в памяти стиль живописи импрессионистов: пуантилистов. Не копирование их манеры, пусть талантливо, а фиксирование на полотне собственных ощущений — воздух, пейзаж. Ночная дорога на Париж, передвижение войск по размытым колеям под лучами ярких прожекторов вдруг вспыхивает искрящимся блеском!..

Изобразительный ряд фильма, не утрачивая реалистичности, рождается из сопоставления множества оригинальных выразительных композиций. Они образуют многозвучный и объёмный пространственный мир, органично вмещающий и масштабность историко-революционной темы, и интимность зарождающегося любовного чувства юноши и девочки, оказавшихся по разные стороны баррикад. При этом лирическая линия не так уж и хрупка на фоне революционных событий. Они, эти события, как бы сообщают свой драматизм и масштаб едва теплящимся чувствам молодых людей. Больше того, подробно разработанный исторический конфликт непосредственно сказывается на развитии их отношений. Продавщица Луиза — на стороне восставших. Солдат Жан — молчаливый исполнитель приказов своих командиров. В этих изначально заданных обстоятельствах развиваются подробности любовной драмы.

Человек оказывается в центре эпического конфликта. Логика поведения Луизы определяется позицией социальной группы, к которой она принадлежит. Домашний быт и заботы характеризует её внимательность и мягкость, умение выказать сочувствие такому же, как все они, бедняку. Жан автомати-

чески подчиняется команде сверху, не смея и не умея самостоятельно думать и действовать. Именно здесь заложено зерно катастрофической развязки любви, краха начавшейся так лихо революции. И проблема лишь в пробуждении солдатской массы, в цене этого возможного пробуждения. Жану приказано копать могилу перед расстрелом коммунаров. Его минутное прозрение сходит на нет под истерический смех узнавшей его Луизы, стоящей среди смертников ...

Редкие эпизоды встреч героя и героини дают ощущение как бы пунктирного вкрапления мелодраматических нот в эпическое полотно. Однако этой прерывистой лирической линией прочно сшита вся экранная история. И задача, которую выполняют отношения Луизы и Жана, чрезвычайно ответственна в общей логике сюжета. А значит и актёрские сцены приобретают особое значение.

ФЭКСы акцентируют в каждой из них впечатляющие, запоминающиеся детали. Такие, которые зритель воспринимает и оценивает однозначно, определяя по ним самое существо и движений души, и поступков её участников. Вот старый сапожник приводит в дом оборванного, вконец опустившегося солдата. Жена — прачка — не разгибается над корытом, дочь — Луиза (Е. Кузьмина) — протягивает кусок хлеба (видно, что из последнего). Отец берётся починить разбитый солдатский сапог... Нищая семья участливо принимает голодного крестьянского парня. И тот чувствует (П. Соболевский), что попал в круг таких же, как он сам, униженных и простых людей.

Каждый из персонажей своё отношение к солдату проявляет с помощью вещей, окружающих предметов, действия. Все они как-то должны помочь парню: отец чинит сапог, мать отстирывает рубаху, дочь протягивает хлеб... Вещь срабатывает как выражение отношения к человеку, вошедшему в их дом, — пусть из чужой среды. И конечно, в сопоставлении с этой первой сценой финальные кадры расстрела производят очень сильное впечатление. Драматизм узнавания перед смертью Луизы усиливается ещё и тем, что Жан поначалу всё-таки отворачивается, как бы стряхивая наваждение. Но потом снова берётся ковырять лопатой мокрую землю, готова могилу приговорённым коммунарам.

В этом эпизоде значащей деталью, раскрывающей состояние героя, динамику того, что он чувствует, становится тоже предмет: лопата в руках Жана. Именно к ней обращён жест погибающей, зашедшейся истерическим смехом Луизы. За лопату снова берётся солдат, уже понимая, кому предстоит умереть... Как бы исключая все другие детали эпизода, авторы добиваются ощущения обречённости, безысходности финала. На простой совковой лопате, оказалось, сошлись и трагическая, и героическая, и лирическая линии сюже-

та, имеющего в своей основе масштабные эпические события историко-революционного содержания.

Соотношение «человек — вещь», принципиальное для поэтики ФЭКСов, всё более выразительно используется ими для акцентирования подтекстовых, психологических моментов. Здесь этот неброский приём достигает трагической силы. Простая деталь оказывается ключевой в развитии события. Слитность образного и бытового назначения конкретной вещи, выразительная иносказательность и прагматическая предметность ничем не примечательной лопаты приобретают в контексте сюжетной логики едва ли не символическое звучание.

Актёру Соболевскому непросто вести психологическую линию в драматургической структуре историко-революционного жанра. Здесь на первый план выходят детали типажного облика, поведение исполнителя. Вид, походка, поза уставшего до смерти солдата несут ощущение апатии, от которой он так и не успеет очнуться. Эта внешность, эти жесты и заторможенная пластика исполнителя — яркие внешние приметы, характеризующие состояние и армии, пришедшей на подавление коммунаров, и самочувствие героя.

Луиза, напротив, общительна и активна с первых же кадров картины. Её открытость — синоним юной доверчивости к миру. Только пройдя сквозь драму разочарований, она выглядит как будто постаревшей к финалу, сломленной и отчаявшейся. В развитии её образа использованы не только внешние данные юной исполнительницы (это первая роль 18-летней Кузьминой). В завершающей сцене её лицо отражает всю глубину внутренних перемен. Сменились и ритмы движений. Практически за каждой из смен прочитывается новое эмоциональное состояние героини.

Мягкий жест — рука протягивает кусок хлеба — сопутствует лирическому настроению... Разбрасывая тряпичный хлам на разгромленной баррикаде, Луиза делает с это отчаянием не сломленного, но беспомощного существа. Остраннённость, кажущаяся эксцентричность реакции в предсмертный момент узнавания Жана с лопатой в руках открывают истинный трагизм финальной сцены. Здесь эксцентризм оказывается выразителем психологического состояния погибающей героини. Приём, некогда демонстративно эпатирующий в эстетике ранних ФЭКСов, на этот раз выявил точное эмоциональное соответствие смыслу и глубинной психологичности последнего эпизода.

Своеобразная трактовка масштабной социальной темы в «Новом Вавилоне» позволяет говорить об особой повествовательной манере Козинцева и Трауберга. Судя по всему, ФЭКСы ориентируются на реального кинозрителя, учитывая его интерес к занимательному сюжету, к острой интриге, к любовным историям.

В их картинах акцентированы, как правило, не столько непосредственные социальные приметы времени, сколько самый его дух. Поиски выразительности ведутся в области жанрово-стилевых возможностей киноязыка. В экранное экспериментирование включаются и изобразительные композиции с мощнейшим слоем культурной почвы близкого кинематографу искусства живописи, графики, художественной фотографии, — ею ещё до прихода на киностудию увлекался Москвин. В зоне их внимания и монтажные эффекты, различные формы комбинирования выразительных фраз, темпо-ритмические построения.

Взятую тему, сложившийся замысел Козинцев и Трауберг реализуют, ориентируясь на возможности того или иного популярного в зрительской аудитории жанра. Особое значение в организации их авторской речи приобретают любимые у публики мелодрама и авантюрный. На этом пространстве находят воплощение и масштабные эпические замыслы. Мастерская Фабрики эксцентрического актёра нашла наиболее оптимальный собственный путь, не заигравшись с париками «рыжих», канканом и цирковой эксцентрикой. За небольшой отрезок времени второй половины 20-х Козинцев и Трауберг создали свою оригинальную разновидность киноязыка, целостную изобразительно-монтажную систему, доступную для зрительского восприятия и в то же время способную масштабно воплотить на экране тех лет наиболее актуальную, по мнению новаторов, историко-революционную тему.

Фридрих Эрмлер

В фильмах Фридриха Эрмлера нашли практическое применение многие авангардистские открытия второй половины 20-х годов. И в этом смысле в них по-своему выразился суммарный эффект сложного процесса обновления экранного языка.

Азарт речевых экспериментов наиболее радикальных из новаторов продолжал сокращать их зрительскую аудиторию. Против излишней усложнённости киноречи высказались и участники партийного совещания по вопросам кино в 1928 году. Приняв довольно лояльное решение о возможности любых творческих поисков, художественных направлений, оно недвусмысленно заострило внимание мастеров кино на том, что фильм должен быть понятен миллионам. То есть, нужно было найти такую модель построения, в рамках которой даже самые неожиданные сочетания киноматериала оставались бы доступными, доходчивыми. Однако объективные сложности киностроительства, требование постоянной ясности при отсутствии условий для экспериментальной работы как таковой, дополняются ещё целым рядом моментов, оказывающих воздействие на кинопроцесс.

К тому же, и Пролеткульт начинает сдавать свои позиции: мастера, принявшие его платформу, ещё пытаются эксплуатировать его идеи. Классовые эмоции, «железные» пролетарские массы, монолитно выступающие как главный, противостоящий Истории, герой произведения..., — все эти общие лозунги, конечно, продолжают звучать. Пропагандирующие их новаторы активно работают над воплощением революционно-романтического пафоса, неотделимого от классовой эмоции... А на их фильмы практически уже никто не ходит. (Между тем, из Театра Пролеткульта в кинематограф перешли очень многие талантливые мастера: Эйзенштейн, Штраух, Пырьев, Александров, другие).

В то же время набирает силу другое общественное объединение в искусстве, собравшее деятелей разных его областей. С начала 20-х годов на базе писательских организаций и их журналов создается РАПП⁷³⁶ — в январе 1925 года на первой Всесоюзной конференции были сформулированы свои взгляды на культурное строительство в социалистических условиях. Новаторский кинематограф, осваивающий законы литературного письма, естественно, встал на сторону этой организации.

Однако при этом многие из мастеров стремились создать, на их взгляд, зрительский кинематограф, отвечающий интересам обычного труженика, озабоченного проблемами сегодняшнего дня. Обращаясь к живому человеку, к психологии его поведения, они пытались сделать столкновение сознания и подсознания предметом художественного анализа. Не мельтешили словечками диалектика, классовая борьба и т.п., а присматривались к реальному участнику социальных боёв. Такой характер творческих интересов, безусловно, предполагал и свои способы повествования.

Киноазбука к этому времени практически уже перестала быть объектом экранных экспериментов. Как организовать пространство для нужной сцены, создать или выбрать композицию кадра, какие приёмы использовать на монтажном столе, — эти азы работы стали общедоступными. Каждый из мастеров сообразно собственным установкам на тот или иной тип повествования представлял себе, с чего начать разработку соответствующего зрительским запросам сюжета. Причём, не старого кино, где человек с его переживаниями был худо-бедно представлен. Теперь оказался востребованным именно сегодняшний, пролетарский фильм, рассказывающий о новом герое. Ещё не хватало умения показать его индивидуальный характер в повседневной жизни.

Возникший в то время термин «живой человек» остался до наших дней в кавычках, поскольку при этом имелся в виду вовсе не индивидуальный реа-

⁷³⁶ РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — литературная организация, созданная в 1925 г. в целях укрепления позиций пролетарских писателей и их мобилизации вокруг задач советского государства...

листический характер. Это была своего рода переходная стадия от массового героя к индивидуальному, новая конструкция соединила в себе признаки и того, и другого. Прежняя схема «железного» пролетария дополнялась двумя-тремя живыми чертами, как правило, приземляющими раньше романтизированный, приподнятый, знаково определённый образ (комиссара, крестьянина, белогвардейца...).

И всё-таки, хотя мера индивидуализации «живого человека», степень проработки его психологии зависела каждый раз от целого ряда личностных свойств художника и тематической установки фильма, от других моментов (актёрский состав, хотя бы), важно иметь в виду, что сам выбор — отдельного человека, поставленного в центр экранного повествования, — в корне менял речевую структуру фильма.

В русле подобных поисков как раз и оказался кинематограф Эрмлера.

Ленинградская киноатмосфера, в которой формируются талант и мастерство молодого режиссера во второй половине 20-х, определялась, прежде всего, творчеством ФЭКСов и теоретиков ОПОЯЗ. Они не просто задавали тон, но и настраивали на обновление выразительной формы. Хотя рядом с ними существовали и другие, даже противоположные направления, импульс к поиску исходит именно от них. Работая новаторскими методами, оставаться вне притяжения их силового поля было практически невозможно.

Для самоопределения Эрмлера соседство шумно заявляющих о себе ФЭКСов, несмотря на постоянное соперничество их студийцев и эрмлеровской КЭМ (Киноэкспериментальная мастерская), оказалось фактором безусловно продуктивным. Важно было не потеряться в их искромётной изобретательности, найти свою нишу, завоевать своего зрителя.

Исходной позицией КЭМ стала ориентация на комсомольскую аудиторию. А на экране — на образ молодого современника. Именно этот тезис был положен в основание декларации группы энтузиастов-актёров, вышедшей из студенческой среды Ленинградского техникума экранного искусства. Киноэкспериментальная мастерская во главе с Эрмлером возникла в 1924-м году. Тогда же студийцы, не согласные с методами обучения в техникуме, с традициями старого дореволюционного кинематографа, обнародовали декларацию и устав КЭМ⁷³⁷. А уже в 1925 году КЭМ как мастерская фактически прекратила существование (оказалось — негде и не на что). Режиссёр собирал группу лишь на время съёмки, если выпадал такой случай. В 1926 году вышла на экраны эрмлеровская «Катя — бумажный ранет», убедительно раскрывшая характер его новаторства. И оказалось, что его

⁷³⁷ Тексты документов и материалы о киноэкспериментальной мастерской см.: Из истории «Ленфильма». Вып.2. Л.: Искусство. 1970.

приоритетом стал не сконструированный «живой», а реальный сегодняшний человек.

В декларации КЭМ психологизму уделялось немного места. В частности, актёр упоминался среди всего прочего, что снимала кинокамера. Тем не менее, к исполнителю предъявлялись требования и как к профессиональному актёру, и как к натурщику: он играет и показывает. Техническая организация движений, пластики, мимики (а в этом студиицы опирались на театральную систему Дельсарта, на разработки Далькроза) была необходима перед съёмочной камерой. Для КЭМ производство в кино коллективно по своей природе и актёр — один из участников творческого процесса, который начинается с создания сценария.

Следует знать, что постоянным сопостановщиком Эрлера на «Севзапкино» (позже: «Ленфильм») был Э. Иогансон — опытный режиссер, вполне традиционно мыслящий на съёмочной площадке. Обладая солидным производственным опытом, он, по воспоминаниям актёра Ф. Никитина, в фильме «Катюка — бумажный ранет» ставил все сцены с положительными героями (актёр Ф. Никитин, В. Бужинская), а Эрлер работал над сценами с отрицательными персонажами (В. Соловцов, Б. Чернова). Конечно же, такое сотворчество определённым образом тоже могло подкорректировать формирующиеся взгляды начинающего кинематографиста.

Истоки КЭМ, судя по тексту декларации, наиболее явно ощутимы не столько в баталиях вокруг нового искусства, сколько, наверное, в биографии будущего режиссёра: его ориентация на современность, на настоящий классовый фильм даже опережает установки партсовещания по вопросам кино 1928 года.

Снятый чуть раньше приключенческий фильм «Дети бури» (1926 г.) не обещал особых откровений. Заметим лишь, что художником на нём был Еней, работавший у ФЭКСов. Гражданская война, спасение от расстрела пленных комсомольцев... добротная организация съёмок на натуре. Эрлер имел обыкновение провоцировать массовку (из местных жителей) и снимать настоящую реакцию людей на неожиданный поворот сюжетного действия. Внезапно нападавшие партизаны освобождали пленных на глазах у жителей села, толком не понимающих, съёмка это или всё происходит на самом деле... А режиссёр, вызвав в толпе настоящее смятение, получал в кадре правду переживания...

Однако истинная его индивидуальность как мастера молодёжной проблемной картины о современной нравственности формируется с определением лидерства в коллективе студийцев театрального актёра школы МХАТ Фёдора Никитина. Новаторские кинодекларации корректируются прославленной

сценической системой. Оказавшись в Ленинграде с намерением перейти в БДТ (Большой Драматический Театр), Никитин в ожидании ролей постепенно обосновался на киностудии, где можно было найти хоть временный заработок. И в результате создал, без преувеличения, лицо эрмлеровского стиля. Речь об актёре, равному вещи, идти уже не могла.

Фёдор Никитин в КЭМовскую стилистику не вписался. Напротив, переждав глухое сопротивление студийцев и даже их откровенные насмешки над его театральной манерой предварительных репетиций, он, в результате, повлиял всё-таки на характер их игры. Во всяком случае, доля психологизма, привнесённая им в коллектив от школы Станиславского (столь нелюбимой в данный момент каждым из киноноваторов), буквально вовлекла в свою ауру не только исполнительскую, но и экранную стилистику мастерской в целом. Даже когда актёр начал, наконец, играть на сцене БДТ, «Севзапкино» всеми силами стремилось заполучить его на съёмки в главной роли каждой эрмлеровской картины. Он изучал материал сценария, погружался в реальную среду обитания будущих персонажей, переживал мотивы поступков, работал над их выявлением — в жесте, взгляде, пластике искал образ своего героя. Даже в интонировании реплик ... немного фильма.

Необычная для кино творческая манера Никитина, его актерская индивидуальность, без сомнения, оказала решающее влияние на формирование экранного почерка Эрмлера и стала, думается, определяющей в этот период при выборе режиссером сюжета каждого будущего фильма: в сценарии непременно главным оказывался персонаж, как бы стягивающий к себе все основные сюжетные линии. Так, неожиданный, кажется, для бывшего чекиста Эрмлера «Дом в сугробах» (1928 г. по «Пещере» Замятина) возвращал современного зрителя не к героике гражданской войны, а к проблеме таланта, потерявшего жизненные опоры с приходом новой власти. Экранные события требовали буквально кадрowego прочтения психологических переживаний. И только способность исполнителя к перевоплощению дала нужный эффект в реализации замысла. Музыкант Эрмлера и Никитина, пройдя через ряд личностных и духовных утрат, к финалу обретал место в новом обществе...

Значительным явлением в комсомольской аудитории был и «Парижский сапожник» (1928 г., Никитин, готовясь к роли немого сапожника Кирика, жил в колонии глухонемых, учился объясняться жестами) — зрители спорили вокруг жгучей тогда проблемы свободной любви.

Таким образом, спаянная в тексте декларации единым представлением о кино, а фактически уже не существующая Киноэкспериментальная мастерская во главе с Эрмлером постепенно, шаг за шагом, адаптировалась к манере театрального чужака — постоянного участника съёмок, мхатовца Никитина, су-

мевшего завоевать симпатии молодёжной аудитории. Здравый смысл и убедительный зрительский успех картин исподволь откорректировали тональность отношений внутри коллектива.

Немаловажную роль сыграло и то, что на картинах Эрмлера встретились профессионал Иогансон, к опыту которого на киностудии относились с почетом, мастер изобразительных композиций художник от ФЭКСов Еней, оператор Михайлов, искренне разделявший новации Москвина.

В основании кинематографа Эрмлера анализ судьбы, психология человека, оказавшегося в условиях новой жизни, которая быстро становится обыденной повседневностью, — со всеми проблемами, конфликтами, а то и с катастрофами. Конечно, к этим формам повествования легко было приспособить и существующий язык сюжетного жанрового фильма. Однако на эрмлеровском экране речь шла не просто о нравственных, а о социально-нравственных конфликтах, вызванных «сшибкой» представлений о духовном раскрепощении обычного человека в условиях формирующегося нового быта. Проблема любви, отношение к браку, другие житейские вопросы вдруг обрели остроту, возродившись на принципиально иной социальной основе. Эрмлер как раз и пытается развязать этот сложный узел противоречий — новой действительности и потерявшихся в ней устоях прежней жизни.

Со временем становится очевидно, что решающее воздействие на структуру его экранной речи оказал Эйзенштейн (на «Обломок империи» — со всей определённой).

Эрмлер часто обращается к Эйзенштейну, считающему общедоступными любые новации, позволяющие максимально выявить замысел собственного фильма, — с конкретными вопросами во время работы над «Обломком империи» (1929 г.). Переписывается по поводу определения общих подходов, способов толкования образного замысла. Конечно, постоянные творческие контакты с Эйзенштейном значат, прежде всего, то, что Эрмлер числит себя в лагере новаторов. Не просто нуждается в советах лидера этого крыла, но привлекает его опыт для решения своих конкретных тематических задач. Мнение Эйзенштейна имеет при этом решающее значение.

В одном случае Эйзенштейн напутствует молодого режиссёра, подбадривает: «Ты фрейдист, а не воспользовался этим»⁷³⁸... Было и так, что Эйзенштейн вдруг бросал свои дела в Москве и исчезал на долгое время в Ленинграде помогать Эрмлери.

Общение с Эйзенштейном не прерывалось на протяжении работы над «Обломком империи». И если вспомнить, что именно в 1928–29 годах Эйзен-

⁷³⁸ См.: Ф. Эрмлер. Об «Обломке империи»// Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство. 1974. С. 112.

штейн занят грандиозным постановочным и теоретическим экспериментом в области интеллектуального монтажа («Октябрь»), а затем исследует обертоновый принцип применительно к строению «Старого и нового», то, конечно, важно ответить на вопрос: каких советов ждал Эрмлер от лидирующего киноноватора. А главное, — в какой момент постановки фильма ему была нужна поддержка Эйзенштейна.

Ведь что касается сюжета, образа героя, актёрской индивидуальности исполнителя, — здесь проблемы не возникало. Да и у Эйзенштейна, снимающего Марфу Лапкину, отрицание человека для нового кинематографа в этот момент носило, в общем, скорее декларативно-полемический характер. То есть, его участие не могло радикально изменить выразительность «Обломка империи», адресованного массовому зрителю (сценарий К. Виноградской).

Речь шла об истории революции. События Первой мировой и революция определяют динамику и драматургию действия, целиком построенного на анализе поведения главного героя — унтера Филимонова (акт. Никитин), обретающего память, потерянную десять лет назад во время контузии на фронте...

Интеллектуальный язык как таковой здесь оказался бы бессильным. Монтажные построения Эйзенштейна полагали дискретность в показе реальных событий. «Обломок...» убеждает их последовательностью. История в её «понятийном» преломлении становилась полем конструирования различных монтажных структур. Для Эрмлера её собственная логика оставалась главным аргументом достоверности экранного действия.

Попробуем теперь соединить творческие установки Эрмлера, прямо сказавшиеся на формировании его стиля, и новаторский опыт Эйзенштейна, к которому питерский режиссёр то и дело обращается за советами. И к этим советам, кстати, внимательно прислушивается.

Эрмлеру, его внешне неброскому кинематографу выпала роль родоначальника ещё одной разновидности экранной языковой системы, синтезирующей разные типы выразительных стилей в единую целостную речь. Режиссёр органично ввёл многие их приёмы в свой повествовательный ряд. Там, где говорится о социальных переменных, в которых не может разобраться обретший память Филимонов, Эрмлер раскрывает их способом понятийного языка Эйзенштейна, подменяя словесные объяснения рабочих монтажно-изобразительными построениями в духе интеллектуального кино. Или опирается на пафос документальных композиций Вертова, когда надо подчеркнуть значимость этих перемен в восприятии героя. В итоге в «Обломке империи» удалось выстроить сюжет, отражающий и разительные социальные перемены в стране, и процесс трансформации человеческого сознания. Вторгнуться в глу-

бины духовного пробуждения личности. Собственно, и Эйзенштейн в статье 1932 года о внутреннем монологе⁷³⁹ раскрывает механизм таких построений как чередование визуальных образов реальности, промелькнувших в сознании героя (Клайда из «Американской трагедии» Драйзера).

И всё-таки Эрмлеру удалось, используя существующий к тому времени новаторский опыт, сделать свой «Обломок империи» не в манере Эйзенштейна, Вертова или Пудовкина.

Рассматривать его монтажное образование на основе разных художественных школ любопытно и поучительно. Однако это фильм целиком эрмлеровский. Даже, пожалуй, с «замахом» из 20-х годов в следующий период. Фабулу составляет цепь событий, рассказывающих о злключениях инвалида войны. По крохам, отвлекаясь от «подсказывающих» деталей, на наших глазах начинает восстанавливаться его память. И пришедший в себя Филимонов, рассудком так и оставшийся в прошлом, с изумлением отмечает признаки новой жизни. Постепенно проникаясь её пафосом, он экстатически-восторженно принимает социально обновлённую действительность и даже пытается бороться с тем, что ей не соответствует в реальности... Автор сценария Виноградская рассказывает таким образом о поражающих воображение социальных переменах, случившихся в стране за 10 лет Октября, — это и есть тема («внехудожественная», по словам Пудовкина) «Обломка империи».

Она созвучна многим юбилейным картинам, снимавшимся в тот период. Только, в отличие от эпических историко-революционных полотен, возрождающих эпизоды восстания, массовых действий, Эрмлера увлекла возможность увидеть Октябрь из современности. (Современность, вспомним, была одной из важнейших творческих установок ещё в ранние годы КЭМ, ей режиссер посвятил не одну ленту.)

Однако, если «Катя — бумажный ранет» и «Парижский сапожник» отражали сегодняшний день с его проблемами и противоречиями, то теперь, в юбилейном фильме, современность нужно было увидеть идеализированной, очищенной (или очищаемой) от всего наносного. И здесь, что вполне объяснимо, пригодился уже существующий в кинематографе вертовский монтажный приём «прежде — теперь».

Именно это сопоставление положено в основание второй половины сюжетного развития картины. Сценаристом и режиссёром был реализован масштабный социальный замысел: судьба центрального героя стала средоточием осмысления и оценки перемен в обществе. Дистанция в десять лет казалась по тем временам громадной, целой эпохой для человека, пережившего резкие исторические преобразования.

⁷³⁹ Эйзенштейн Сергей. «Одолжайтесь!»// Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. С. 60.

Унтер Филимонов заявлен, прежде всего, как реальный человек. И в то же время исключительный — в силу личностных обстоятельств своей жизни. Таким его играет Никитин. Пробуждаясь сознанием в далёком прошлом, он вдруг оказывается лицом к лицу с неведомым настоящим. И вынужден совершить из своего психологического «далека» нелёгкое путешествие длиной в исторические десять лет. Диалектика «ожидания — узнавания» превращает его путешествие в пространстве (поездку в город) перемещением во времени. Михаил Блейман, кинодраматург и один из ярких критиков тех лет, назвал Филимонова героем-обозревателем, утверждал, что герою на экране отведена роль комментатора, ведущего зрителя по наиболее значительным аспектам социальной тематики фильма⁷⁴⁰. С нашей точки зрения, однако, унтер Филимонов органично совмещает психологический и тематический планы. И в этом, наверное, принципиальное свойство эрмлеровского стиля.

В первой половине ленты мир окружающих Филимонова вещей, отдельных предметов, деталей, оказывающих на его психику пробуждающее воздействие, целиком принадлежит его ограниченному, неосмысленному бытию. Мотив узнавания, осознания социальных перемен реализован, напротив, в пространстве исторически-масштабном: герой едет в город, работает на фабрике, снят на фоне огромного цеха. И здесь он утрачивает былую власть над «комнатной» предметной средой, превращается в маленькую частичку огромного реального мира. При этом — наделённую вернувшимся сознанием...

В кадре, конечно, не документально-подлинный Ленинград, не настоящий фабричный быт: город и фабрика показаны его восхищёнными глазами. Это изумившая Филимонова индустриальная новь, идеализированный его пробуждённым сознанием образ новой жизни. В кадре не безучастный «обозреватель», открывающий действительность конца 20-х. Её, что психологически объяснимо, преображает восторженная готовность героя принять реальность как нечто необыкновенное, почти фантастическое. Эту задачу Эрмлер и осуществляет с помощью вертовской монтажной модели. Противопоставление «прежде — теперь» исключительно деликатно вписывается в психологический анализ и выполняет при этом важнейшую обобщающую роль.

И внутренний монолог тоже не выглядит инородным в «Обломке империи». Он выявляет возрождение памяти героя в момент острейших состояний: сопоставления обыденных предметов и их визуальных аналогов из прошлой жизни унтера.

Приобретают знаковость военные эпизоды — благодаря исполнению одним и тем же актёром, Никитиным, ролей участников трагических фронтовых

⁷⁴⁰ См.: Блейман М. Человек в советской фильме//Советское кино. М., 1933. № № 5, 6, 8, 9; Блейман М. О кино — свидетельские показания. М.: Искусство, 1973.

сцен. От развороченного сражением омертвевшего поля веет вселенской безысходностью и смертью...

Есть в финале и монолог автора, обращённый непосредственно к зрителю. В ответ на отчаянный крик Филимонова: «Хозяин кто?» неказистый на вид пожилой рабочий только взмахивает руками, как бы охватывая всех вокруг. И экран буквально взрывается тирадой о могуществе сноровистых рабочих рук. Автор как бы отвечает герою, выводя «гимн человеческим рукам» за пределы бытовой сценки. Подобные монтажные фразы характерны и для Вертова (вспомним «Человек с киноаппаратом», цитированный выше). Однако здесь вертовская предметность работает по-эйзенштейновски (титр — череда кадров). Слово конкретизирует пропагандистский пафос экранного монолога.

Итак, в монтаже «Обломка империи» можно, в целях анализа, различить несколько структур из других выразительных систем. Однако все они вовлечены в единство авторской речи, подчинены раскрытию психологического состояния главного героя в той или иной сюжетной ситуации. Разорванные нити сознания Филимонова отражают конфликтно сопоставленные на экране детали окружающей среды. Монтажная фраза выстраивается чередованием зрительно однотипных компонентов (катушка — колёса пулемёта, строчащая игла швейной машинки — пулемётная очередь, попавший в поле зрения нательный крест — Георгиевский наградной крест, брошенный на раздавленную танком грудь солдата и т.п.). Это чисто локальные сопоставления, однако именно их череда, шлейф переосмыслений создаёт логику целостного эпизода — возвращения памяти. Объясняет и переводит на зримый язык внесловесную работу сознания.

«Фрейдист», как назвал его Эйзенштейн, Эрмлер, видимо, действительно был в курсе многих исследований, в том числе и русских психологических школ, лабораторий, которые уже в 1910-е — в начале 20-х годов, опираясь на практику Фрейда, анализировали закономерности и механизмы внесловесной реализации мысли. Отголоски дискуссий попадали и в киноиздания. В частности, возможности внесловесного понятийного кинематографа разрабатывались в научно-популярном кино уже в конце 10-х годов⁷⁴¹.

Сочетая локальные понятийные конструкции в их последовательности, отвечающей логике возрождения памяти главного героя, Эрмлер и монтажный принцип новаторского кино переводит в ранг киноприёма, обеспечивающего один из важнейших сюжетных поворотов картины.

В сцене «Хозяин кто?», как уже было отмечено, открыто солирует автор. Его монолог вмонтирован в событийную сцену как своего рода лирическое

⁷⁴¹ См.: *Линцбах Я.* Кинематограф в роли языка//Мир экрана. 1918. № 2. 12 мая.

отступление. Будучи уместным в развитии сюжета, он реализует к тому же и тематический замысел фильма, посвящённого 10-й годовщине революции. В исключительной по драматизму судьбе конкретного человека, в его биографии отразилась история страны...

В картине много локальных метафор, подразумевающих словесные аналогии, или таких деталей, которые проливают свет на подтекст эпизода. Так, критики обратили внимание на пустую коробку от папирос «Эпоха», выброшенную из окна проходящего поезда. Оставаясь ничемным предметом в руках Филимонова, она могла бы сказать зрителю и о пролетевшем времени... На экране тех лет подобных сопоставлений мелькает великое множество. Увязанные с развитием сюжетного действия, они органично смотрятся как некий акцент авторской речи. В этой сцене «Обломка империи», где каждая мелочь на полустанке становится знаком некоей другой жизни, цепочка таких деталей — отличный материал в руках режиссёра. Зрителю самому предлагается домысливать, извлекать их выразительный смысл.

Одно из центральных мест в эпизоде возвращения памяти — поворотном для картины, занимают уже упомянутые сцены на фронтовых позициях.

Метафорический образ ночной сцены на фронте у Эрмлера рождается из сочетания её собственных событийных моментов, в то время как у Пудовкина (в «Конце Санкт-Петербурга») — из сопоставления фрагментов разрозненных эпизодов: в солдатских окопах и на бирже. Пудовкин энергично наращивает обобщающий смысл за счёт столкновения контрастных по настрою компонентов сюжета. Эрмлер насыщает пространство после боя глубоким смысловым подтекстом, показывая всех — живых и убитых, офицеров и солдат враждующих армий с помощью одного и того же актёра Фёдора Никитина... В критике раздавались даже недоумённые голоса: не переснять ли этот фрагмент, не вносит ли путаницу в его восприятие одинаковое лицо и русского солдата, и врага. Однако, акцентируя внимание именно на одном лице убивающих друг друга людей, автор создал образ бессмысленной и жестокой войны. Поставив выразительную точку кадром распятого Христа — в противогазе.

Изобразительное решение фронтового эпизода при этом близко школе ФЭКСов: экспрессивно обрисованная предметная среда, составленная из говорящих деталей, контражурное освещение в условиях ночной съёмки, контрастное распределение перемещающихся световых масс, графически отчётливые композиции кадра... Можно было бы обнаружить родство этого эпизода и с кадрами из «Арсенала» Довженко, создававшегося практически одновременно с «Обломком империи».

В целом его анализ даёт, думается, повод говорить о новаторстве Эрмлера, во второй половине 20-х занявшего место в ряду режиссёров, рассказываю-

щих прежде всего о людях, об их судьбах в условиях стремительно нарастающих социальных преобразований. Об участии человека (не песчинки и не толпы) в событиях, отражающих эти преобразования.

Группа мастеров этого крыла, определённо, внесла внушительный вклад в сотворение ещё одной стилиевой разновидности экранного языка. В их фильмах формируется речевая структура, значительно более доступная зрительской аудитории тех лет. Монологические формы радикально настроенных новаторов, таких как Вертов или Эйзенштейн, не всегда находившие отклик в зрительном зале, сформулировали язык понятийных категорий, словесной образности и логики. Его приёмами, адаптировав их к повествовательному сюжету, оказывается, смогли воспользоваться мастера других художественных направлений.

Более умеренные из них, ориентированные на реальный зрительский уровень, создают, как показывает практика, свою систему выразительности на основе сюжетно-повествовательных конструкций, видоизменяя их тематически и технологически, раскрывая подтекстовые пласты замысла. «Приживляя» открытия к общедоступным нормам киноречи, их язык синтезирует литературу, живопись, формы музыкальной композиции, других искусств. Однако именно Эрмлеру, всегда находящемуся как бы в тени эксцентризма ФЭКСов, принадлежит очень заметная роль. Судьба социально означенного человека позволила органично сочетать психологизм и историзм, личностное и классовое, лиризм мелодрамы и эпический революционный пафос. Именно в их синтезе обнаруживаются отличительные признаки обновлённого языка.

Искусство контекста становится основной сферой экспериментов и творческих поисков киномастеров: от сочетания фактур, объектов в кадре, световых масс, динамики и ритмов движений к сопоставлению монтажных единиц на завершающей стадии создания фильма.

Итак, вторая половина 20-х обозначила ещё один тип формообразования. О композиции кадра или монтажном «стыке» теперь заговорили как о проблеме, скорее, производственной, как в своё время об азбуке кино. Рассуждать же о литературизации кинематографа или о влиянии на него различных школ живописи стали более заинтересованно, предметно — с точки зрения требований собственно кинематографического стиля. Основным ориентиром творческих устремлений при этом оказывается не только реализация авторского «я», но и проблема формирования нового человека. Всем компонентам выразительности отводится вспомогательная роль.

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ СОВРЕМЕННОСТИ

Фильм как текст опирается на речевые особенности авторской личности, каждый раз создающей заново конструкцию экранного повествования. Со-

гласно психолингвистике — это реализация речевого поведения. Ряды таких индивидуальных построений могут быть сопоставлены по неким определяющим признакам. Иные окажутся принципиально несхожими между собой, хотя авторы и пользовались одной и той же азбукой, техническими правилами (укажем крайности — Эйзенштейн и Протазанов). А некоторые мастера в гораздо большей степени обнаруживают общность (тот же Протазанов и пришедший в режиссуру от Кулешова Барнет). Подобные расхождения или сближения позволяют говорить об устойчивости стилеобразующих признаков целых групп мастеров и о совпадающих направлениях их художественных поисков. О творческих течениях, формирующихся на экране второй половины 20-х годов.

«Революция, поднятая крайними течениями киноноваторов, сказалась, как это часто бывает, в развитии стилей и на противоположном академическом крыле. Мастерами, пользующимися в значительной мере мхатовскими методами в работе над темой и актёрами, создан ряд выдающихся картин компромиссного, срединного характера»⁷⁴², — пишет Пиотровский.

Борис Барнет

Критика и теория учитывают относительную общность ряда повествовательных манер, различая на их основе типовые модели. И оказывается, что длина кадра, крупность плана, способ монтажных сочетаний — вовсе не единственный критерий. Какие же компоненты фильма, оставаясь общими для всех, придают ему отличительные свойства? Выстроив каждую из групп по горизонтали и вертикали, можно было бы условно обозначить их связи так:

Материал — быт — человек

Сюжет — жанр — вещь

Автор — мизансцена — время-пространство

Кадр — план — монтаж

Только нижняя строчка, как видим, окажется составленной из тех элементов, на уровне которых в начале периода осмысливались «азбучные» возможности киноязыка.

Во второй половине 20-х в круг речевых экспериментов входят верхние три «этажа» приведённых обозначений. Они тоже определяют своеобразие фильма. К тому же, являются содержательными, смысловесущими конструкциями. Конкретные способы их взаимосвязей обнаруживают разновидности речевых приёмов.

Так, например, новаторы, создающие язык революционной эпопеи, отчётливо представляют себе, какого рода материал действительности войдёт

⁷⁴² Пиотровский Адриан. Театр. Кино. Жизнь. С. 222.

в их картину, как будут использованы реалии быта, каким предстанет человек — участник событий. Сделав принципиальный выбор на этом уровне, режиссёр, уж точно, окажется перед необходимостью разработать особую конструкцию сюжета. Все эти компоненты (материал — быт — человек) окажутся взаимосвязанными, будут формировать эпический жанр. И при этом вещь, конкретный предмет в мизансцене, образующей кадр, автор использует для выстраивания монтажных рядов, переосмысливающих конкретику (за счёт абстрагирующих крупных планов) в обобщение, формируя из них монтажные фразы, — своего рода идейно-тематическое «послание» режиссёра зрительской аудитории.

Своя логика построений обнаружится и в других системах, не тяготеющих к «интеллектуальному» общению со зрителем.

Примером может послужить творчество ещё одного из молодых кинематеров — Бориса Барнета, ушедшего от Кулешова на «Межрабпом-Русь» и в итоге оказавшегося, при определённом стремлении работать в новаторской манере, достаточно близким по стилю к Протазанову.

Докинематографический опыт Барнета, в общем, не отличается оригинальностью. Хотя роль того или иного вида деятельности, безусловно, проявлена в его последующих предпочтениях на собственном экране.

Московское училище живописи, ваяния и зодчества — колыбель многих кинематографистов. Не оригинальным в их среде было и пристрастие к сцене. Однако по отношению к сценическому искусству позиция Барнет противостоит общим для новаторов негативным настроениям. Он пережил искреннее и глубокое увлечение реалистическим театром. В Первой студии МХАТ, оформляя спектакли как художник и декоратор, пожалуй, впервые испытал причастность к «своему искусству». Однако события гражданской войны распорядились его судьбой по-другому. Демобилизовавшись в 1922 году, он оказывается студийцем Главной военной школы физического образования трудящихся. Во время одного из показательных боксёрских боёв, в самом начале 1923 года, его заметил Кулешов и пригласил на роль ковбоя Джедди в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

Барнет вошёл в коллектив натурщиков Кулешова, блестяще снялся в картине. Однако в постоянных выступлениях мастерской не участвовал, их методы работы и система воспитания его не увлекли. Даже не дождавшись выхода фильма (1924 г.), он уходит от Кулешова. Правда, теперь уже не меняет род деятельности, а старается обосноваться на киностудии. В этот период на фирме «Русь» (коммерческом предприятии, ориентированном на массовый прокат) уже начали самостоятельно работать В. Пудовкин, В. Фогель, друг Барнета

С. Комаров. Для начала Барнет приносит свой детективный сценарий, очень во многом напоминающий работы Кулешова: опыт мастера, оказывается, был впитан мгновенно и основательно.

Сценарий («Четыре шайки») на студии не приняли, зато предложили участвовать в постановке киноверсии романа Шагинян «Месс Менд» в качестве сценариста, актёра, а также сорежиссёра (вместе с Ф. Оцепом). Конечно же, и здесь в полной мере сработал кинематограф Кулешова: видимо, по-другому Барнет ещё не умел... Драматургическая конструкция явно ориентирована на события «Проекта инженера Прайта» (Кулешов, 1919 г.), а жанр, ироничность тональности, поведение героев, скорее, на «Мистера Веста...».

Чтобы закончить разговор о попытках вписаться в стилистику новаторской школы, назовём фильм Барнета 1928 года «Москва в Октябре», во многом напоминающий «Октябрь» Эйзенштейна (вплоть до участия Никандрова в роли Ленина), и «Ледолом» (1931 г.), завершающий период немого кино в творчестве Барнета, созданный по кальке дольженковской «Земли» (1930 г.). Название фильма — «Ледолом», к тому же, способно вызвать ассоциации и с финальными сценами пудовкинского шедевра 1926 года «Мать».

Столь долгое вступление «в свой стиль» объясняется, наверное, стремлением освоить формы новаторского кинематографа, множество его разновидностей. Желанием вписаться в свою возрастную группу. Однако речевые манеры авторитетных новаторов не прижились в творческой палитре Барнета.

Заглавную роль на «Межрабпом-Руси» в этот период играет только что вернувшийся из эмиграции (в 1923 году) Протазанов — прекрасный профессионал, страстный любитель русского театра и классической литературы, сторонник актёрского кинематографа, повествовательного сюжета, популярных жанровых форм... В конечном счёте, того самого искусства переживания, к которому интуитивно влекло и самого Барнета. Не будет преувеличением сказать, что под влиянием творческого обаяния стиля Протазанова находился практически весь коллектив студии.

Для Барнета эта стихия и оказалась своей. Без сомнения, можно утверждать, что его собственный стиль родился в борьбе, в преодолении на практике почти каждого из проявлений новаторской поэтики. А вот манера Протазанова оказалась для него не только более органичной. На её основе как раз и определились, и развились собственные качества индивидуального стиля будущего мастера.

Ярче всего Барнету удавалось рассказать о том, что окружает каждого отдельного, реального человека. Самым близким материалом для него стала современная жизнь.

Однако уже в первой постановке, совместно с Оцепом, проблескивает ирония по отношению к персонажам, не способным вписаться в сегодняшний быт.

Именно это отделяет их от молодёжи, живущей теперь по своим нравственным законам, вызывает смех в зрительской аудитории, то и дело ставит в нелепые ситуации. Хотя авантюрный сюжет, погони и драки, тайное сообщество бандитов и т.п. признаки — вплоть до замены в названии слова Месс на Мисс (Кушнирович видит в этом прямое соответствие «Мистеру Весту»⁷⁴³) — говорит о привлечении опыта Кулешова.

В этой картине сквозь постановочное ремесло, владение кинотехникой, увлечение актёрскими трюками явственно пробивается и своё, барнетовское — искренний интерес к личности, к характерам молодых героев 20-х годов. К примеру, там, где Кулешов привлекает хроника новую Москву, чтобы опровергнуть заокеанские измышления о разрухе в стране, Барнет убеждает поведением положительных героев, раскрывая их нравственный мир.

Кажется, начинающему режиссёру в поисках собственного стиля то и дело приходится отказываться от складывающихся «стереотипов» новаторского письма, к которым каждый из молодых изначально испытывает в некотором роде почтение, будь то опыт Кулешова, Эйзенштейна или Довженко.

Также и другой жанр, эпопея — «Москва в Октябре» осталась, по существу, вне поля личностных предпочтений молодого режиссёра. Обилие массовых сцен, пусть грамотно снятых, хроникальность, от которой Барнет всеми силами старается отойти, сам материал юбилейной картины лишал автора возможности под каким-либо предлогом опереться на те особенности экранной выразительности, какие, он это интуитивно чувствовал, были ближе его художественной индивидуальности. Овладев мастерством, техникой, освоив ремесло постановщика, он всё-таки в очередной раз не попал в свой материал.

И третий опыт яркой стилистической формы — поэтического повествования в картине «Ледолом» — также оказался неорганичным для Барнета. Жизнь села, её бытовые подробности, тщательно разработанная психологическая канва идеологически ангажированного социального конфликта вряд ли давали повод для возвышенной интонации и ярких поэтических приёмов, за которыми в конечном счёте пропали драматические судьбы героев. Бытовой материал, положенный в основание социального конфликта, откровенно сопротивлялся «довженковской» стилистике фильма.

Однако в русле художественных поисков Барнета оказались и постановки, позволившие определить его творческой индивидуальности. Две картины 20-х годов о людях и жизни современной Москвы поставлены ярко, с озорством и теплотой. «Девушка с коробкой» (1927 г.) и «Дом на Трубной»

⁷⁴³ См.: Кушнирович М. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. М.: Искусство. 1977.

(1928 г.) обнаружили в режиссёрском почерке Барнета свои собственные страсти и умение. Искренность, мягкая ирония, задушевность интонации выявили индивидуальность актёрского кинематографа Барнета, его фильмов на современную тему.

К этому времени всё острее раскрываются противоречия в самой действительности, в реалиях нового социального устройства. Они отражаются в сознании человека, в духовных ориентирах, в бытовом поведении, в его представлениях о семье, о нравственной свободе. Разрушение прежних устоев отвечало социальным требованиям революционной эпохи. Но не всё получалось с «идеальными» нормами: они не приживались в текучках сегодняшнего дня...

Всеми этими вопросами искусство, однако, всерьёз ещё не заинтересовалось. Даже, похоже, демонстративно не стремилось уделять им столь же значительного внимания, как уже уходящим в историю Октябрьским боям, разрушению старого мира, драматизму борьбы противостоящих друг другу классов. И лишь совсем немногие из режиссёров, да и не самые именитые, обратились к проблемам отдельного человека.

Позиция Барнета очень характерна для молодых, выбравших объектом художественного анализа сегодняшнюю жизнь. Искренне устремившись сначала к освоению броских новаторских деклараций, он в итоге, выбрав другой материал, оказался перед драмой характеров и повседневностью жизни. Воспевание революционных потрясений сменилось анализом будней. Реальная среда, конкретные обстоятельства сами заставили все краски авторского письма находить в их подробностях.

Организация бытового уклада перед съёмочной камерой становится едва ли не основным из выразительных средств для Барнета.

Пространство «Девушки с коробкой» — неброские пейзажи Подмосковья и окраинная Москва. Режиссер реализует свой взгляд на современность в атмосфере городских, человеческих «окраин», интуитивно понимая, что, задетые процессами новой жизни, они добротнее впитывают и отражают самое её существо. На его экран теперь не попадают центральные улицы столицы («почта — телеграф — телефон»: знаковые атрибуты другой стилистики). В «конфликтах» окружающей среды у Барнета новоявленным коммуналкам противопоставлен ухоженный подмосковный дом, тесноте общих вагонов — ведущие к станции тихие тропинки... И Трубная («Дом на Трубной»: что-то в этом от Чехова — «Дом с мезонином», например), не самая видная улица Москвы, оказывается объектом художественных наблюдений за характерными подробностями причудливо обновляющегося мира.

Барнет, пожалуй, первым из молодых противопоставил метафоричности монтажных сопоставлений пристрастную наблюдательность. Сутолока улиц,

стеснённости жилья. Трамваи, пригородные поезда... Настоящая жизнь приобрела на экране естественные формы отражения, пропитанные сердечностью, лиризмом и на удивление тончайшим юмором. Режиссёр подбирает детали под нужные ему эмоциональные акценты. Он по-своему чувствует, видит весь этот неразбуженный мир, редкостную простоту и тепло человеческой духовной уравновешенности.

Рисуя бытовую среду, Барнет избегает броской характерности. Однако из неприметных подробностей складывается своего рода обобщающий образ города, из разрозненных деталей — его динамичный, постоянно меняющийся облик.

Один и тот же объект способен варьировать эмоциональную окрашенность, служить не просто местом действия, но и выразительной средой. А в этом своём качестве безгранично изменять жанровый диапазон повествования: от лирики до комедии и сатиры, от неспешного рассказа до фарсовых, эксцентрических всплесков экранного действия.

В стилистике «Девушки с коробкой» формируется по существу новый тип сюжетно-психологического кинематографа. Достоверные детали, знаковые приметы реальности щедро насыщены авторским ощущением света, добра, внутреннего лиризма этого суматошно летящего времени. Оглядываясь вокруг и снимая буквально то, что, кажется, окружает каждого из нас, режиссёр далёк от стремления к документальности в своих фильмах.

Бытовая среда изначально содержит в себе эмоциональный потенциал. Режиссёр komponует кадр с характерными признаками нужного ему настроения. А выстраивая его, выявляет эту самую характерность. В контекст авторского письма попадают знакомые всем приметы. И именно их накопление усиливает нужную эмоциональную атмосферу. Так, будничное, единичное оказывается строящим материалом барнетовского повествовательного стиля.

Режиссёр при этом не задаётся целью создать ещё одну разновидность экранной системы («Девушка с коробкой» такая же заказная картина, агитирующая за подписку на облигации Госзайма, как протазановский «Закройщик из Торжка» 1925 года), однако почти неприметно обогащает стилистику Протазанова соотношением её канонов с некоторыми особенностями новаторского экрана.

Точкой отсчёта для характеристики повседневного быта в социально обозначенной современности режиссёру видится реальный человек. Барнет не пользуется языком типажного представления, выразительностью натурщика. Для его житейских историй, человеческих и чуть смешных, нужен другой актёр — яркого характерного дарования, владеющий методикой перевоплощения, психологической реакцией, правдивостью поведения в обыденной ситуации.

Таких актёров чурался новаторский кинематограф. К ним терпеливо относились лишь постольку, поскольку жанры бытовой драмы, лирической комедии не числились ведущими, лидирующими в поисковом направлении.

И не удивительно поэтому, что Барнет для своей первой самостоятельной работы («Девушка с коробкой») обращается к актёрам протазановской школы. Не идеи, пусть самые прогрессивные, не события эпохального масштаба, не массы противостоящих друг другу людей по-настоящему волнуют начинающего режиссёра. Люди, их реальные судьбы и отношения, окружающая их естественно текущая жизнь оказались сферой его творческих интересов и вдохновения. А. Стен, И. Коваль-Самборский, С. Бирман, буквально всё умеющий В. Фогель, другие профессиональные актёры воплотили замысел нехитой истории из жизни Москвы в условиях уходящего НЭПа. Историю человеческих отношений, неподвластных никаким, пусть эпохальным, обстоятельствам.

В замкнутом пространстве частной судьбы иной раз просвечивали глобальные жизненные драмы. Барнет тогда умел подняться до выразительных метафорических обобщений. Пожалуй, в этих случаях его манера сближается с поэтикой Пудовкина. Вариантами подобного стилевого синтеза во второй половине 20-х пользовались многие молодые режиссёры. Выше, на примере «Обломка империи» Эрмлера уже говорилось о том, как открытия новаторов превращались в языковую норму и использовались в качестве отдельного приёма в тех нередких случаях, когда предполагались некие авторские акценты по ходу развития действия. Так же было и с Барнетом. «Лирические отступления» в его фильмах рождались из конкретных обстоятельств сюжета, из достоверности бытия.

Повседневность, до мелочей правдоподобная, убеждает прежде всего органичностью характеров. Его герои без плакатных жестов, статуарных пластических поз располагают к себе, убеждают зрителя личностным обаянием. Таков Коваль-Самборский в роли рабфаковца («Девушка с коробкой»). Все знаки его социального статуса читаются в подробностях поведения, в деталях внешнего вида. Характерная привлекательность делает непринуждённым житейское поведение: парень из провинции настроен на совершенно новую для него жизнь, готов к ней. Хотя и вступает в неё со своими нелепыми валенками и кулками. Да с небольшой связкой книжек. Зато с настежь раскрытой душой...

Барнет очень требовательно подходит к выбору исполнителей. Ни распоряжения студийного начальства (за редким исключением), ни громкие имена «советских звёзд» не убеждают его ни в чём. Обходясь без предварительных проб, он выбирает актёров, ориентируясь именно на их человеческое обая-

ние, которое доминировало бы на экране. В. Марецкая, А. Войчик, В. Баталов (брат много снимавшегося Н. Баталова), названные выше другие актёры... Независимо от «школы», каждый в картинах Барнета работал по системе переживания.

Фильмы с такими исполнителями привлекали зрителей. Проблемы быта, принципы морали нового общества, любви и нравственности в молодёжной среде, семьи, человеческой надёжности — последовательно выходили на первый план, заметно оттесняя пафосные конструкции, толкующие о недавнем героическом прошлом. Да и время уводило некоторые из них в историю, а ряд жгучих проблем человеческих отношений настойчиво выдвигался на первый план. Именно в этой ситуации обновление повествовательного языка становилось актуальным.

Опорным его каркасом, конечно же, оказывался сюжет. Та его разновидность, внутри которой формируются характеры. (И в театре, по самым авторитетным свидетельствам — Эйзенштейна, например, — зритель склоняется к повествовательно-событийным построениям).

Барнет принимает от сценариста готовый материал. Однако затем почти всегда преобразует его в совершенно самостоятельную конструкцию. Так, например, в сценарии «Девушки с коробкой» драматург Туркин повторяет схему сюжета своего же «Закройщика из Торжка», написанного чуть раньше для Протазанова. В тексте этих сценариев узнаваемы основные действующие персонажи (из той же социальной среды), истоки конфликта (развернувшиеся в период НЭПа агрессивные хозяйчики). Наконец — интрига со случайно выигравшей облигацией... То есть, по схеме сюжета фильма Протазанова и Барнета изначально родственны.

События «Девушки с коробкой» не требуют дополнительных разъяснений — титров или связующих сцен. Естественность поведения главной героини (акт. А.Стен) в каждой из групп её окружения (домашнего, с дедушкой или незадачливым влюблённым; с хозяевами-нэпманами; с простодушным попутчиком-рабфаковцем) убеждает в органичности её открытой натуры. И в то же время каждая игровая ситуация начинает существовать по своей собственной логике.

Естественные психологические реакции партнёров эмоционально расцветаются выразительной пластикой, жанрово проявляются то лирически, то в форме эксцентрики, клоунады, гротеска. Именно сплав гротеска и лирики в режиссуре Барнета оказался явлением отличительным, своего рода эмблемой его индивидуального стиля.

Режиссер не стремится объяснять повороты действия, скрупулёзно связывать их между собой. Основные линии характеров сами как бы приходят

в движение, естественно соприкасаясь и практически не пересекаясь, не собираясь в единый узел. Счастливая облигация так же случайна, как встреча с рабфаковцем... Только шутовское побоище в финале за выигравшую бумажку собирает вместе участников различных сюжетных потоков. Нестройность, даже рыхлость драматургии дала простор экранной фантазии. Режиссёру и актёрам не нужно ограничивать себя строгой причинно-следственной логикой действия. Его приблизительная схема, понятная изначально, открыла дорогу течению вольной, по-своему занимательной игре.

Следуя замыслу Туркина и привлекая опыт Протазанова, Барнет всеми силами избегает спрямления заданной (заказной) темы. В сценарной ситуации его привлекает характерность среды, человеческих судеб.

О жанре Барнет рассуждает в одной из немногочисленных статей, опубликованных в 20-е годы. Говорит о нём как о способе, выявляющем режиссёрское видение (его собственное) реалистических ситуаций. Это, по его мнению, едва ли не самая яркая краска повествования. И поскольку сюжетный каркас фильма не отличается оригинальностью, характерные признаки авторской манеры проступили именно в жанровой обработке материала. Режиссёрская трактовка «Девушки с коробкой» изначально ориентирована на комедию.

По мнению Шкловского, именно она оказалась на тот момент самой популярной у зрителей. Бытовая, с крепкими сюжетными связями, правдоподобными положениями и смешными элементами, она обязательно содержала в себе некую эксцентричность⁷⁴⁴. И преимущества жанра, его востребованность аудиторией как бы сами собой наводили на мысль создать социально значимую комедию⁷⁴⁵. Однако, дело было за малым: «У нас пока невозможна эксцентриада... «Рецепта на советскую кинокомедию, вероятно, никто не имеет»⁷⁴⁶.

Основное отличие барнетовского фильма от общих канонов жанра в том, что это именно лирическая комедия. И кроме того — комедия нравов. Здесь (заметим: фильма, не слишком оригинального по замыслу) и затаились неброские, однако принципиальные открытия Барнета в области киноязыка: «Я отдавал себе отчёт, что мне в какой-то степени придётся ступить на путь эксперимента, так как методы выявления смешного на материале нашей действительности ещё не найдены»⁷⁴⁷. И речь шла не только о «простом формальном подходе»⁷⁴⁸.

Главным препятствием оказался стереотип, прочно сложившийся ещё в дореволюционной киноаудитории, где господствовала комедия положений. И

⁷⁴⁴ См.: Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 74.

⁷⁴⁵ См.: там же. С. 75.

⁷⁴⁶ Там же. С. 33.

⁷⁴⁷ Советский экран. 1927. № 12.

⁷⁴⁸ Там же.

вдобавок — комедия первых советских лет с её плакатностью, прямолинейностью, площадными формами этот стереотип поддерживала. Своей задачей Барнет видит разрушение инерции, повлиявшей на отношение новых властей к ранней комической. «Нужно при организации материала находить комедийные элементы, — рассуждает режиссёр, — которые дали бы возможность показывать смешное как органическую часть происходящего. Тем более это нужно в комедии, которая строится не как комедия положений, а как комедия нравов (бытовая)»⁷⁴⁹.

Намеренно ограниченное «минимальное количество сюжетного материала»⁷⁵⁰ позволило, конечно, фантазировать в направлении его жанрового оформления. Вырастающая на довольно облегчённом сюжете, картина оказывается пространством для поисков элементов выразительности.

Талант Барнета максимально проявился именно в этом: особенностью эксперимента, о котором упоминалось в его статье, стали способы извлечения жанровых оттенков и характерности из всего объёма реального жизненного окружения, быта, поведения героев. Здесь обнаруживается основное свойство его художественной повествовательности: практически свободный сюжет насыщается жанрово значащей фактурой подробностей жизни. Режиссёр стремится не нарушить собственных установок, «старательно избегая при этом элементов сатиры, так как я сомневался в возможности существования в кино жанра советской сатиры»⁷⁵¹.

Практически единственная развёрнутая статья Барнета об особенностях собственного мастерства, о направленности экспериментов, опирающаяся на лучшие его фильмы той поры, открывает лабораторию киноязыка, противостоящего «знаковым» монтажным конструкциям. Соотношение сюжета и жанра оказывается полем режиссёрской изобретательности. Смысловые звенья сюжета становятся площадкой для комедийного обыгрывания психологической ситуации. Событийный ряд на деле — едва обозначенная нить, не способная целиком взять на себя ведущую роль удерживания зрительского интереса. Изначально драматургически разреженная, она и вовсе теряет упругость на экране, уступая первенство череде ситуаций, слабо между собой связанных. Зато каждая из них становится площадкой психологической игры.

Актёрский ансамбль при этом занимает ведущие позиции. А от исполнителя, обживающего предложенные ему обстоятельства, в том числе поведение партнёров по сцене, исходит каскад находок. И любой предмет под рукой, явление природы, и даже хаос многочисленных интерьеров как будто излучают тепло людей, с ними соприкасающихся.

⁷⁴⁹ Советский экран. 1927. № 12.

⁷⁵⁰ Там же.

⁷⁵¹ Там же.

Загадка барнетовского жанра заключена в личности самого автора. Его комедия нравов незлобива, забавна. Нигде и никого не лишает человеческого обаяния. Даже чета нэпманов из «Девушки с коробкой» — просто смешные и нелепые обыватели, в своём стремлении удержаться наверху способные иной раз и слукавить, а то и проявить хватательные рефлексy. Автор и зритель могут им вдруг слегка посочувствовать... Человечность режиссёрского взгляда, его расположенность подмечать комические стороны самых обыденных ситуаций и организовать из них жанровый флёр сказываются на разработке каждой сцены, обретающей яркое своеобразие бытовой комедии. Любая из деталей ведь не смешна сама по себе. Жанрово значимой её делают актёр и контекст.

Когда обычный бытовой предмет попадает в кадр, вещь начинает жить не только своей прагматической функцией, а превращается ещё и в то, что даёт актёру повод проявить эмоцию. Она сообщает настроенность психологическому рисунку сцены.

В фильмах новаторов вещь может послужить знаком, иносказанием, объектом смыслового воздействия. Поэтому основной приём в их структурах — монтаж крупных планов (у Эйзенштейна) или развитие смыслового мотива сцены с помощью кульминационной детали (у Пудовкина) и т.д. Кулешов учил и Пудовкина, и Барнета работать с вещью, с её функциональными возможностями, позволяющими натурщику реализовать состояние персонажа, использовать предмет как орудие целенаправленного действия.

В «Девушке с коробкой» свисающие с верхней полки вагона мокрые валенки — прямо к лицу героини — «сигнал» совсем другого толка. Именно их вид взрывает её долготерпение. И предмет работает на реакцию, на отношение к парню. Она ещё долго будет помнить эту его оплошность.

В потоке вещей, в окружении и значимости мира подробностей особую роль приобретает пустая комната, в которой Илья поселяется у Наташи. Это откровенно «кулешовская» комната. Хозяева затребовали мебель, вынесли буквально всё, и Илья спит на полу, подложив под голову связку книг. Буйство вещей вдруг обрывается, остаётся одна-две детали. Отсутствие остального оказывается знаковым. Бытовая нетребовательность бодрого рабфаковца, способного обходиться малым, по-своему, наконец, сближает его с бесхитростной Наташей. Минимум мелочей как бы укрупняет отношения между людьми. Меняет их от неприятия к сочувствию, а затем и к доверию.

«Всякое положение и действие разворачивалось нами для максимального обыгрывания человека и вещи»⁷⁵², — говорит Барнет. Совсем не интересуясь метафорическим потенциалом сопоставления вещей, режиссёр искренне ув-

⁷⁵² Советский экран. 1927. № 12.

лекается их игрой. Очеловечивание отдельных предметов, явлений природы идёт от умения сообщить с их помощью эмоциональный импульс от вещи к человеку и одушевить предмет человеческими отношениями.

Согласно сценарию Туркина (и присоединившегося чуть позже поэта В. Шершеневича, друга Барнета), комната всё-таки изначально была заполнена. В ней стол и стулья, кровать, комод, шкаф. Эпизод с выносом всех этих вещей, тоже спровоцированный взаимоотношениями Ильи и Наташи, был необходим режиссёру для характеристики их отношений.

Фильм не менее десятка раз отступает от сценария, и приведённый случай не единственный. Здесь не режиссёрское своеволие, а чёткость жанрового, психологического чутья, превращающего ситуацию, её подробности, поведение в ней актёров — в язык. Если новаторы за счёт крупного плана выводят предмет из конкретного бытового контекста, то в комедиях Барнета вещи остаются сами собой, определяя развитие отношений героев. Языковой единицей у новаторов в этот период становится монтажная фраза, у сторонников сюжетно-психологического кинематографа такой единицей остаётся эпизод. И обжитая комната на глазах становится опустевшей, оставляя героев один на один со своими, согласно ситуации, эмоциями...

В другой картине, «Дом на Трубной», целиком посвящённой московскому быту, нравам обитателей тихой улочки, своего рода окраинной заводи первых советских лет, языковые составляющие, вещно-предметный мир, формирующий ощущение хаоса, сам как бы одушевляется, попадая в уплотнённый «контекст» московского двора. Так, в принципе, создаётся пространственный образ на театральной сцене. Однако существование его в кинематографическом кадре как бы концентрирует внутренний смысл бытовой обстановки. Это и характеризует авторскую речь фильмов Барнета, образует её стилевое своеобразие.

Мощное воздействие лидера творческого коллектива «Межрабпом-Руси» Протазанова создало самую подходящую атмосферу для проявления собственной барнетовской индивидуальности. Незащищённый лиризм, обаятельная простота, упоение бытовой характерностью окружения — из всего этого рождается неповторимая интонация начинающего режиссёра. Её камертоном оказывается интерес к миру отдельного человека.

Воссоздавая его на экране, режиссёр не обостряет противоречий. Воинствующее мещанство вполне уживается с иными типами бытового поведения. Гротесковые краски второплановых деталей вырастают во внушительный образ, иронично и по-доброму характеризующий городской быт (на лестнице дома на Трубной два «амбала» рубят дрова, но приостанавливаются, чтобы пропустить спускающегося вниз ребёнка; пылью из выбиваемой на лест-

ничном пролёте тигровой шкуры окутываются горы мусора, выметаемого из квартир; нэпман-парикмахер — Фогель — как каторжный работает по дому вместо ленивой жены; он же, нэпман, заменяет пьяного соседа, чуть было не сорвавшего молодёжный клубный спектакль...)

В этих противоречиях Барнет видит прежде всего жизнь, они не смущают режиссёра, не вызывают гнев. Удивительно тонко он освещает своей мягкой улыбкой все эти кричащие несуразности. Именно в них зреет что-то иное, новое. И больше-то не из чего ему произрасти. Редкая непринуждённость его повествовательного кинематографа оказывается определяющим свойством языка. И как-то сами собой в нём проступают лиризм, поэзия повседневности.

Режиссёр на самом деле тщательно работает над выявлением этого качества своей прозы. Драматург, оператор, исполнители улавливают малейшие переливы настроений в трактовке каждого эпизода. Если фильм, по старинке, рассказывает событиями, предметами, то каждая деталь здесь важна как своего рода музыкальный инструмент, образующий гармонично звучащую мелодию. Переменчивость настроений природы вторит состоянию человека — не напрямую, а по всем правилам образного контекста, создавая сложную оркестровую композицию из эмоциональных звучаний, реализующих авторское начало. Психологизм актёрского поведения поддерживается эмоциональной активностью окружающей среды.

Во второй половине 20-х годов, пока ещё не сложились определённые навыки последовательной психологической разработки характера героя, режиссёр подчиняет его раскрытию буквально всю палитру выразительных средств. (Это качество режиссуры, видимо, и привлекло к нему интерес Протазанова, в конце жизни завещавшего Барнету завершить задуманную мэтром экранизацию «Волки и овцы»).

Способность актёра вписаться в предложенный образ была для Барнета основным критерием. Внешние данные имели далеко не главное значение. Умение передать пробуждение человека к новой жизни, душевная отзывчивость ко всему лучшему, яркая психологическая определённость — именно эти свойства каждого персонажа мотивировали выбор режиссёра. От одной картины к другой его повествовательный стиль обогащается именно за счёт углубления в процесс формирования личности героя.

Неотъемлемой составляющей барнетовского психологизма является юмор. Пробиваясь даже в фильмах на историко-революционную тему, яркая юмористическая тональность разительно отличает его от серьёзных, пропитанных пафосом высокого слога картин Эйзенштейна и даже Пудовкина.

Житейская характерность барнетовского героя полагает такой юмор вполне естественным (особенно это проявилось в звуковой картине 1933 года «Окра-

ина»). Его душевная расположенность к людям буквально излучает мягкую улыбку, дружескую усмешку, лёгкую беспечность в отношении к персонажу. Краски при этом извлекаются с какой-то одухотворённой открытостью. Присутствие недомолвок, утаивание противоречий просто не предполагается в тональности авторского юмора. Даже тогда, когда эпизод звучит вполне иронично. А в «Доме на Трубной» таких большинство.

Эти особенности барнетовского юмора не лишают его речевую тональность доверительной поэтичности, также одной из ярких составляющих режиссёрской манеры. Во второй половине 20-х, когда почти каждый из мастеров стремился создавать свой собственный язык, крыло «традиционалистов», не пользующихся у новаторов авторитетом, считалось как бы однородным, неразличимым по своим индивидуальным предпочтениям. Однако речевая индивидуальность Барнета, одна из наиболее отличительных, явно «не совпала» с другими повествовательными манерами.

По существу, Барнет обновляет кинопрозу, деформируя качествами своей режиссуры традиционную сюжетную и жанровую конструкцию. «Высокое» и «низкое» у него просто сосуществуют в мире, а то и происходят одно из другого. Познание человека, так же как освоение возможностей киноязыка, стало своеобразным новаторством барнетовского экрана, выделило его на фоне той сложившейся художественной системы, которую так агрессивно отвергали реформаторы от кинематографа.

Барнет не занимался теоретическими обобщениями, исследованиями корней своего стиля. Его стихией была реальная жизнь. Отсюда — практически постоянное неприятие строго логического сюжета, рваная композиция, частые паузы в событийном развитии. Нет остроты нравственных противоречий даже там, где ей, кажется, надлежало бы быть. Нет сатирических красок. Кажется иной раз, что незлобивость автора лишает его кинематограф открытой «идейности». Так ли это? Просто к такому языку — «неплакатному» подходу к проблемам современности ещё не были готовы. И режиссура Барнета в каком-то смысле шла против течения.

Черты его стиля приходится собирать буквально по крохам. Эмоциональный настрой проявляется в оформлении предкадрового пространства, в структуре времени. По крупницам, деталям, полутонам — на уровне, как сказал бы Эйзенштейн, обертонового ряда, «четвёртого измерения», обнаруживается и выстраивается речь, уводящая героев от стереотипов тогдашних максималистских оценок. Больше всего он не хочет оказаться морализатором, встать между материалом своих фильмов и зрителем, указывая ему, что надлежит принять, а от чего отречься. В какой-то момент замечаешь, что он нарочито избегает определённости мотивировок, расхожих назидательных сцен.

Профессионализм в овладении технологией экранной выразительности виден и в построении мизансцены, в выборе приёмов организации времени и пространства.

Момент своего собственного открытия выразительной мизансцены назван им в статье, цитированной выше. Имея в виду существующие образцы, режиссёр находит своё решение. «Играют два актёра, подоконник, плевательница, шляпная коробка (обратите внимание: и г р а ю т — в одном ряду, через запятую... — Л. З.) и ещё две-три вещи. Работая, — продолжает Барнет, — мы пришли к удивительно приятному для себя факту: можно было строить сцены, впечатляя ими не только монтажно, но и самой мизансценой»⁷⁵³.

В этой короткой фразе содержатся, по крайней мере, два принципиальных суждения о природе и особенностях барнетовского языка. Во-первых, «играет» — на равных — всё содержимое опустевшей комнаты («Девушка с коробкой»). Равенство «верха» (актёр) и «низа» (плевательница, например) становится условием развития сцены. Вполне «кулешовское» пространство имеет, однако, у Барнета житейскую предысторию: комнату опустошили разгневанные хозяева, режиссёрская задумка здесь мотивирована ходом сюжетного действия. Да и оставшиеся вещи отнюдь не приобретают символический смысл. Барнетовский юмор на то и рассчитан, что ни из пепельницы или плевательницы, ни даже из шляпной коробки зрительскому интеллекту извлечь нечего... Они означают лишь нелепость ситуации, в которую поставлены герои. Несочетаемость, практическая бесполезность оставшихся предметов и составляет нужный автору контекст сцены.

Второй «приятный факт», удививший режиссёра, на самом деле расширил круг его представлений о возможностях экрана тех лет: строя предкадровое пространство, режиссёр вовсе не обязательно завершает сцену её монтажной конструкцией. Впечатляет, — открывает он для себя, — сама мизансцена. И это открытие дорогого стоит: так однозначно противопоставить монтажному кинематографу иной, собственный принцип компоновки событийного материала было жестом отчаянной смелости для начинающего молодого художника, ещё только отделяющего своё от чужого.

В построении мизансцен Барнет проявляет некие устойчивые свойства, от фильма к фильму становящиеся признаками его индивидуального стиля. Интерьеры у него загружены, бывает, до предела, а то и в несколько этажей. Это обжитая домашняя теснота — соседство нужных и давно не нужных вещей оживляет пространство, вселяя в него, кажется, душу беспечных обитателей.

Иная теснота в доме хозяйки шляпной мастерской (акт. С. Бирман). Здесь царят вещи, готовые к продаже, — горы шляпных коробок. Да ещё лестница

⁷⁵³ Советский экран. 1927. №. 12.

наискось перечёркивает пространство, зажатое со всех сторон. Актёры буквально протискиваются среди устаревшего хлама...

Интерьерам, перегруженным бытовыми предметами, противопоставлено подмосковное пространство, снятое на натуре. Бескрайняя белизна снежной равнины только лишь обозначена едва заметной тропочкой, проложенной обитателями этих незатоптанных мест. Тишину заснеженного подмосковья нарушают улицы столичного города с их сутолокой движения транспорта, бегущей куда-то толпы. В первых сценах «Дома на Трубной» Параша (акт. В. Марецкая), приехавшая из деревни, теряется от суматохи движущихся трамваев и машин. Её растерянность усиливается из-за выскочившей из рук живой утки, метнувшейся на мостовую. Всё говорит о непригодности человека, случайно попавшего из другой обстановки, к ритму, в котором вполне комфортно живёт любой горожанин. Это подводит к мысли об особой роли пространственных и темповых сопоставлений в повествовании Барнета.

При стандартных параметрах площади кинематографического изображения (кадра), отчётливо прочитывается образный смысл горизонтальных композиций натуральных планов. Здесь мизансценирование опирается на масштаб, простор, световую однородность. Темп актёрского действия в таких построениях (как бы ни суетился актёр: Фогель, например, бегущий по тропинке в снегу) кажется замедленным. Камера подолгу смотрит вслед удаляющейся человеческой фигурке.

Горизонтальное мизансценирование, преимущественно натуральных сцен, сменяется вертикальными построениями, когда персонаж оказывается в условиях замкнутого пространства. Интерьер Барнета — чаще вертикальные композиции. Актёрская мизансцена приобретает знаковую топографию. Упомянутый эпизод знакомства Наташи с Ильёй, когда с верхней полки общего вагона свисают его прокисшие валенки, задаёт одним только этим не только действенную, но и эмоциональную реакцию героини.

Ещё более нагружена эмоциональным, и даже иносказательным смыслом вертикальная композиция в «Доме на Трубной». Чёрная лестница в несколько этажей оказывается едва ли не основным местом действия всего фильма: типы жильцов, поведение каждого из них, отношения между соседями и в их семьях — всё на виду, прилюдно, обыденно. Лестница в «Доме на Трубной» — яркий обобщённый образ этакой вселенской коммуналки. Может быть, даже пародийный аналог идеи обобществлённого быта, открытости в жизненном укладе людей 20-х годов.

С другой стороны, вероятно, здесь сказывается и наследие Кулешова ещё со времени «Мистера Веста»: кадр из его сцены в закуской доведён теперь до изящества. При этом вертикаль, горизонталь, диагонали Барнета как бы распределены в выразительном пространстве картины по разным сценам.

Одни сопутствуют настрою на свободное самочувствие героя в естественном, природном окружении. Другие — подчёркивают зажатость, стиснутость его условиями коммунального сообщества. То есть, функциональный подход становится средством проявления психологического состояния. Не высказанного актёром, а внушаемого автором. Диагонали как будто деформируют окружающую среду (лестница в доме хозяйки шляпной мастерской, этажи в доме на Трубной), разделяя её и без того тесные пределы, при этом до отказа забитые всяческим хламом.

Барнет открыл для себя поистине удивительную способность выразительности мизансцен. Его экранный язык, используя общеизвестные способы построения, способен объясняться со зрителем, не прибегая к волевым монтажным перебросам внимания. Технические возможности съёмки и монтажа он использует, безусловно, владея этим инструментарием. Однако очевидно и то, что азбука экранного языка не становится фетишем, не в ней «начало и конец» кинематографа. Его лучшие фильмы рождаются вовсе не на монтажном столе. Их сюжетно-повествовательная стилистика опирается на свои принципы композиции кадра, выразительность плана, последовательность эпизодов. Центральная роль принадлежит актёру. В динамике состояний, в смене переживаний, в особенностях психологии человека берут истоки необходимые художественные решения и при оформлении кадра, и при выборе величины плана, органичности монтажного рисунка сцены.

Кадр Барнета населяет стихия обыденной жизни. Это, прежде всего, тщательная компоновка подробностей, способных иной раз шокировать достоверностью самой, казалось бы, откровенной изнанки жизни, неприхотливого коммунального быта. Однако вещный мир формирующегося нового уклада интересен режиссёру не столько прагматической целесообразностью, сколько именно хаотичностью. Этот образ меняющейся жизни как бы аналог человеческого сообщества, где всё так же неустойчиво.

Поэтому можно сказать, что кадр Барнета вполне структурирован. Его построение и заселение имеет семантическое значение, используется как способ авторского высказывания. Редкие свободные от вещей интерьеры только подчёркивают значимость доминирующего приёма заполнения пространства.

Принцип существования объектов внутри кадра определяется, к тому же, жанровым характером картины. Заметим, что при ориентации на поэтическую стилистику («Ледолом»), Барнет резко изменяет подход к компоновке пространства, хотя фильм снят после его знаменитых комедий, в 1931 году. Никакой обыденности. Статичные монументальные фигуры на фоне земли и неба. Или стремительное монтажное чередование коротких крупных планов: вилы, топоры, крестьянские косы...

Жанровые зарисовки нередко допускают трюк, клоунаду. И всё же открывенная эксцентрика рождается из вымороченного быта (частник-парикмахер бегает по двору с бельевой верёвкой в зубах, развешивая бельё, так как прислуга — все они члены профсоюза — стоит дорого). Лестница, давшая вертикальный срез сообщества жильцов дома на Трубной, сконструирована в съёмочном павильоне по типу характерной для тех лет театральной декорации. Барнет с помощью актёров «обживает» её социальный подтекст: изнанка быта — в мусоре, пыли, сутолоке — становится выразительным штрихом жизни тех лет.

Подобная композиция предкадрового пространства полагает съёмку, в основном, общими планами. «Мы имели возможность снимать, не прибегая к первым планам, чтобы выделить ту или иную деталь... Съёмки общим планом было достаточно — не мешали лишние вещи, не отвлекали внимание от нужного»⁷⁵⁴.

Эксцентричность большинства сцен (особенно в «Доме на Трубной») позволяет пользоваться ракурсными съёмками. Смешное выглядит «как органическая часть происходящего»⁷⁵⁵. Оно может быть подмечено неожиданной сменой угла зрения на самые, казалось бы, примелькавшиеся житейские ситуации. Мотивировка при выборе того или иного ракурса не всегда есть в сценарии, не подсказывается действиями персонажей.

Личностный авторский взгляд часто довершает у Барнета жанровую разработку эпизода, подчас становится поводом и для его монтажа, при переходе от одного события к другому. То есть, в каком-то смысле, берёт на себя речевые функции. Думается, когда современники упрекали режиссёра в некоей непоследовательности течения экранных событий, они при этом не брали в расчёт такой особенности его языка.

Событийная логика в его фильме реалистически убедительна, но и условна (в каком-то смысле). Каждая сцена, эпизод содержит множество самых неожиданных эмоциональных оттенков. Своего рода партитура режиссёрских настроений, по которой движется событийный материал, определяет монтажную структуру картины.

АРРК, например, на просмотре фильма, резко осудил «Девушку с коробкой», не увидев в ней чёткости жанра, композиции, стиля, ясности политической подоплёки... А как раз в этом, думается, и был осуществлён новый, непривычный, возможно, даже первооткрывательский стиль. Лёгкость барнетовского отношения к отсутствующей пока ещё логике бытового уклада, снисходительная усмешка в сторону наивной модели общества будущего, умение видеть всё как есть и не заходиться в гнев или восторге, а нести зри-

⁷⁵⁴ Советский экран. 1927. № 12.

⁷⁵⁵ Там же.

телю огромный запас спасительного в такой ситуации юмора, — создали барнетовский кинематограф.

Абрам Роом

Творческие поиски разных режиссёров, и не только в те годы, иной раз так очевидно пересекаются, что потом может показаться, будто люди работали рука об руку, сознательно шли в одном направлении, предпочитали схожую тематику. Общность позиций, наверное, диктовало и время 20-х годов. Таким представляется невольное совпадение интересов Барнета и Роома — в их внимании к отдельному человеку, к психологии личности, к современности.

«Всё же на центральное место в нашей кинематографии, — пишет Пиотровский в статье 1927 года, — всё настойчивее выдвигается жанр “бытовых” картин из “рабочего быта”, картин из “крестьянского быта”. Они всё определённое занимают то главенствующее положение, которое в недавние ещё годы принадлежало фильмам “на темы гражданской войны”. Правда, основные картины этого нового жанра ещё только готовятся к выпуску, обещая поставить предстоящий прокатный сезон под знак “быта”. Но ... по заканчиваемым “Ухабам”, “Парижскому сапожнику” — ясно, на чём делается упор в строении нового жанра...»⁷⁵⁶.

Перечисляя (уже в статье 1929 года) длинную вереницу «произведений молодых мастеров, учащихся в острых и смелых приёмах вскрывать взволнованные темы современности»⁷⁵⁷, — Пиотровский также отмечает, что именно они сегодня «строят широкий и молодой фронт массовой кинематографии. Бытовой, проблемный, актуальный фильм — вот его основной жанр»⁷⁵⁸.

Близость художественных исканий молодых режиссёров Барнета и Роома легко объяснить их пристрастием к реалиям быта современного человека, к его с трудом меняющейся психологии, к непредсказуемому характеру времени. Для рассказа о ломающихся (по-революционному максималистски) и обновляющихся (с превеликими сложностями) нормах традиционной морали, нравственности, жизненных устоев молодёжи 20-х был востребован иной, чем в эпических жанрах, способ экранного анализа действительности.

«Мы перегружаем сценарии людьми и массовками. Поэтому мы теряем игру актёров»⁷⁵⁹, — примерно в это же время рассуждает Шкловский. Видя в Рооме игрового режиссёра, критик уточняет особенности его повествовательной палитры: «Роом строит картину на актёре, на вещи, на игре, и этим самым

⁷⁵⁶ Пиотровский *Адриан*. Театр. Кино. Жизнь. С. 224.

⁷⁵⁷ Там же. С. 227.

⁷⁵⁸ Там же.

⁷⁵⁹ Там же. С. 51.

он становится одним из оригинальнейших режиссёров нашего времени»⁷⁶⁰. Он «один из первых замедлил показ человека в кино»⁷⁶¹. И убедил, что «вообще дело не в структуре монтажа, а в методе отношения художника к натуре, в том, к какого рода вниманию он приучает зрителя»⁷⁶².

Реальный состав киноаудитории теперь, оказывается, — ключевая проблема для восприятия режиссёрского замысла. «У рабочего зрителя установка на тему, вероятно, и есть установка на действие...», — рассуждает Шкловский в связи с работой Роома над фильмом «Ухабы» и снова подчёркивает значение бытовой картины сейчас. — Потому что бытовая картина своим сходством с ежедневным бытом даёт зрителю импульс на переделку быта»⁷⁶³. «Мы, конечно, должны учиться новому зрителю так, как люди учатся арифметике»⁷⁶⁴.

Роом ищет свою дорогу к зрителю, ставит в основание художественной системы не жанр как таковой, а прежде всего, вслед за авторитетными новаторами, острую социальную проблему. Но — спроецированную на обыденную жизнь отдельного человека, на конкретный характер, судьбу. В центре фильмов Роома всегда остается психология личности.

Барнет и Роом, по-разному воплощая на экране свои замыслы, одинаково тяготеют к чеховской манере письма. Барнета привлекало свободное течение сюжета, плавная смена событий, масса житейских подробностей в поведении героев и в окружающей среде. Это влияло на ритмы повествования, усиливало самоигральность второго плана, укрупняло его эмоциональную значимость. В фильмах А. Роома бытовая подробность, деталь могла в развитии эпизода обернуться смысловой метафорой, обозначить подтекст острого событийного момента.

Клеточка с птицей («Бухта смерти» 1926 г., реж. Роом) говорит в начале эпизода только о мирном утре рабочей семьи. Общий настрой тут же исчезает с появлением контрразведчиков. В момент ареста сына птичка начинает тревожно метаться, биться о прутья клетки. В её смятении зазвучали теперь ноты отчаяния, предчувствия беды, которая, не будучи высказана участниками сцены, как бы невольно обозначилась в этих ещё минуту назад благополучных кадрах... Такое созвучие бытовых подробностей основному действию тоже, несомненно, близко чеховской стилистике. Шкловский, сделавший надписи для «Бухты смерти», видел в этой картине множество других значительных достоинств. «Эта вещь — для зрителя; с умелой экспозицией характеров действующих лиц»⁷⁶⁵.

⁷⁶⁰ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 139.

⁷⁶¹ Там же. С. 141.

⁷⁶² Там же.

⁷⁶³ Там же. С. 139.

⁷⁶⁴ Там же.

⁷⁶⁵ Там же. С. 136.

Оставаясь чеховской по стилевым предпочтениям, режиссура Барнета и Роома обращается каждая к своему источнику писательского мастерства, открывает в словесном пространстве рассказов и пьес Чехова основу для собственного кинематографического стиля. Вещи у Барнета не выступают как самостоятельные компоненты кинообраза. Они, напомним, накапливаются, порождая особую атмосферу. Роом иначе видит режиссёрские возможности в трактовке среды обитания своих героев.

Вещь у него, находясь в бытовом окружении, почти всегда самостоятельна и эмоционально как будто бы автономна. Она может прожить собственную жизнь внутри целого эпизода, может исполнить ключевую, поворотную роль в развитии сюжета, стать, наконец, метафорой. «Вещный психологизм»⁷⁶⁶, по словам Гращенковой, — явление, характерное для бытового сюжета, для повествовательной стилистики. Добытый по-разному, он тоже роднит речевую манеру Барнета и Роома. Однако и при самом откровенном совпадении здесь легко различить особенности их индивидуального стиля.

У каждого из них выразительную роль играет пространственная характеристика действия. Барнет, иронически воспринимающий неустроенный быт современников, предпочитал высказывать свои наблюдения в построении интерьеров, в оснащении их реквизитом (как правило, избыточным). К героям относился с теплотой, не настаивал на их социальной несовместимости.

Пространство Роома даже на первый взгляд содержит явно различимый подтекст, вступающий в противоречие с видимостью внешнего благополучия. То есть, его авторский комментарий чаще создан противопоставлением экранных событий и их подробностей. «Для того, чтобы написать сценарий на троих, нужно выбрать такие условия, — вспоминает сценарист «Третьей Мещанской» Шкловский, — чтобы эти люди оказались связанными вместе, и чтобы к ним не могли прийти»⁷⁶⁷. А тогда уж течение жизни или столкновение обстоятельств — твой авторский выбор.

«Сейчас, — рассуждает Шкловский, — Роом думает о картине субъективной. О том, что хорошо было бы снимать с точки зрения человека, не показывая самого человека, что хорошо было бы дать одну и ту же вещь в нескольких восприятиях»⁷⁶⁸. Как можно судить, творческие замыслы вели Роома в стан киноноваторов...

Перед тем как прийти в кино, Роом, отслуживший медиком в Красной Армии, создал свой собственный театр. Нечто, видимо, подобное тому, чем увлекалась в то время молодая творческая интеллигенция. Если судить по описанию его спектаклей, они создавались в русле сценических решений Эй-

⁷⁶⁶ Гращенкова И. Абрам Роом. М.: Искусство. 1977.

⁷⁶⁷ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 52.

⁷⁶⁸ Там же. С. 138.

зенштейна и ФЭКСов. Об этом говорят принципы работы в театральной мастерской, названия её постановок.

Активность роомовской позиции делает его заметной фигурой среди молодых. Луначарский приглашает его в Москву, коллектив Мейерхольда принимает в свои ряды. Практически с момента основания АРК Роом становится активным её участником. Едва ли не все проявления «переломного возраста» в становлении советского кино коснулись его самым непосредственным образом.

Однако и здесь многое проясняют детали. Начав ассистентом на Первой фабрике Госкино, Роом помогает Сабинскому — маститому режиссёру, в советское время одному из крупнейших специалистов по русскому быту при иностранных сотрудниках студии. В это же время в АРКе он создаёт и возглавляет научно-экспериментальную лабораторию по подбору и изучению методов подготовки киноактёров. Параллельно преподаёт режиссёрам ГИКа.

Повествовательность и психологизм — ведущие качества его творческой индивидуальности — составляют основание собственной киноречи. Главным в ней, по мнению Роома, должна стать общедоступность. Реальность кинопроката говорила о том, что обновление языка окажется эффективным только при понимании фильма массовой аудиторией. Экспериментируя и ниспровергая, новаторам приходилось буквально сражаться за своего зрителя — в АРКе хорошо это знали. Кинотеатр по-прежнему нуждался в занимательном, увлекательном зрелище. Роом оказался одним из очень немногих молодых арковцев, всерьёз озаботившихся этой проблемой.

Ведущими темами его фильмов в 20-е годы стали революция и современность. И та, и другая в трактовке Роома оказывались звеньями единого исторического процесса, разными гранями стремительно меняющейся жизни — «лицевой» её стороной и «изнанкой». Своей неразрывной связью они привлекали художника. И на этом направлении обозначилась магистральная линия творческих поисков Роома.

В его лентах историко-революционной тематики человек оказывался перед выбором своего места в общем деле, определяющем его частную судьбу. Современность виделась в соположении «парадной» стороны и обыденности, испытывающими на прочность характер. В таком подходе примечательно понимание автором огромной социальной значимости психологических конфликтов.

В первой из своих самых значительных картин «Бухта смерти» Роом берёт ситуацию прямого противостояния старого и нового мира. Жизнь «тылового» приморского городка и бесчинства белогвардейской контрразведки при этом выполняют роль конкретных обстоятельств, определяющих поведение

каждого из персонажей. В фильме взят эпизод гражданской войны, традиционно — историко-революционная жанровая ситуация. Однако её развитие сначала разводит отца — корабельного механика Раздольного, сочувствующего старой власти, и сына-подпольщика по разные стороны. Социальный конфликт внутри семьи преобразует состояние души отдельного человека. И психологический аспект выходит на первый план: место ожидаемой эпопеи занимает драма отношений, «борьба противоположностей» переносится во внутренний мир. Героев, противостоящих друг другу, зритель воспринимает в подробно обрисованной бытовой среде.

Исходная сюжетная схема «Бухты смерти», повторяющаяся ещё со времён агитфильма, — противостояние сына-революционера и отца, не вмешивающегося до поры в политику и борьбу, — здесь приобретает детальную психологическую разработку. Налаженный семейный уклад, существующий годами, сопоставлен с агрессивно-разрушительными буднями занятого белогвардейцами города, абстрактная классовая борьба приобретает эмоциональность, оборачивается индивидуальными трагедиями.

Пафос, свойственный историко-революционному жанру, снимается подходом к выбранному материалу. Мелькающие в кадре контрразведчики то и дело вторгаются в мир устроенного дома рабочей семьи. И устоявшийся размеренный быт взрывается тогда изнутри. Повествовательный ритм резко меняется.

С этого момента и рабочие, и белогвардейцы как бы выбиты из привычного жизненного пространства, сведены воедино: баржу с пленными подпольщиками отец семейства должен доставить к месту казни. А среди заключённых — его сын.

Такое построение сюжета в русле картин о сознании человека, разбуженном революцией («Мать» Пудовкина, «Ночной извозчик» Тасина, «Два дня» Стабового), определило организацию материала. Резкое ограничение места действия «укрупняет» психологическое пространство межличностных отношений, концентрирует внимание на ситуации и поведении людей. Мир баржи смерти, объединив сюжетные потоки, сталкивает их. Дробная структура разрозненных предшествующих эпизодов, постоянное их противопоставление пришло к слиянию. И в этот момент развитие историко-революционной темы свелось к анализу образа механика баржи — Раздольного (акт. Н. Охлопков). Логика его выбора получила истоки в развитии крупных событий.

Фильм «Бухта смерти», показав эпизод гражданской войны как столкновение судеб, во многом определил характер режиссёрского стиля Роома. И кажущееся на первый взгляд раздвоение его пристрастий — то ли к современной, то ли к революционной теме — на самом деле позволило проявиться

гражданской и творческой позиции художника. В центре его внимания оказался реальный, житейски убедительный образ конкретного человека.

Это подтвердилось и в другом, более зрелом фильме о революционной борьбе, поставленном на исходе 20-х годов и занявшем видное место в истории киноискусства — картине «Привидение, которое не возвращается» (1930 г.).

Здесь сюжет тоже выстроен как столкновение власти и борцов за свободу. Центральное место занимает противостояние революционера и провокатора. Психологический конфликт максимально очищен от каких бы то ни было случайных подробностей: оба они бредут по пустынной дороге, ожидая малейшей оплошности противника... Жанровые краски «погони — преследования» обостряют своеобразную дуэль партнёров (актёров Б. Фердинандова и М. Штрауха). Эта линия постепенно становится основной, тогда как сцены в тюрьме оказываются её развёрнутой экспозицией.

На самом же деле на экране два параллельно развивающихся сюжетных мотива. Снятый как детективно-приключенческий путь героя на побывку домой — только часть масштабного замысла. И на пустынной дороге, один на один, и в застенках изобретательно организованного тюремного пространства власть противостоит личности, стремится физически уничтожить непокорных бунтовщиков. Локализация действия развивает и укрупняет тему. Этот особый приём композиции обозначился уже в «Бухте смерти». Перед нами эмоционально-психологический «крупный план» социального противостояния.

В этом смысле поездка главного героя домой сведена до конкретной житейской ситуации. У полицейского своё задание — спровоцировать его невозвращение и убить. Так напряжённость ситуации, внешне не выраженная ни в одной подробности, вырастает до размеров нравственного поединка опытного революционера и не менее опытного провокатора. С переходом от массовых сцен бунта в тюрьме к путешествию одиноких путников на пустынной дороге логика событий не нарушается. Она только перемещается в иное измерение — в эмоциональный мир конкретных людей. И в космически-бескрайнюю пустоту песчаного пейзажа...

Редкие детали психологического свойства (одинокий цветок на пыльной дороге, готовящаяся к встрече жена, короткий сон героя под палящим солнцем) немислимы для первых эпизодов картины. Однако затем мимолётные знаки нормальной жизни погружают одного из участников «гонки — преследования» в собственную родную стихию. Для другого оказываются способом маскировки или сбивают с толку: всё здесь для провокатора чужое и лишнее. Одно только сопоставление предметных реалий этих сцен помогает постичь истинную глубину конфликта, скрытого от зрительских глаз.

Уже в «Бухте смерти» определилось стремление исследовать масштабную тему революции в ракурсе индивидуальных характеров, сохранив при этом максимальную меру достоверности в изображении событий, людей, их поведения. Безусловно, самая значительная роль здесь отдана актёрам. Некоторые из них (Н. Охлопков, Л. Юренев, П. Репнин) снимаются у Роома уже не впервые.

Становится знаковой и смена жанрового контекста, хотя приключенческие каноны в «Бухте смерти» ещё едва просматриваются.

Режиссёр активно ищет вариант популярной зрелищной формы, полностью отвечающей социально значимой тематике. Как бы испытывает на взаимную податливость традиционную и новаторскую системы, «очеловечивая» революционный материал.

Режиссёрская индивидуальность Роома складывалась под воздействием его собственных взглядов на возможности искусства и длительных наблюдений над кинопроцессом, дискуссий вокруг кино.

«В кино, — высказывается он вполне категорично, — на экране вещь вырастает до исполинских размеров»... При этом понятно, что речь не о крупном плане эйзенштейновского типа (статья «Мои киноубеждения»). «И действует с такую же силой (если не большей), что и сам человек»⁷⁶⁹. Судя по характеру этих программных слов, его представления о предмете и о человеке в кадре отвечают суждениям многих новаторов-языкотворцев (Кулешов, Блейман, другие). Но у режиссёра вещь действует «с такую же силой», а не заменяет человека, не играет вместо него. В этом принципиальное отличие авторской индивидуальности Роома. Здесь же берёт начало и выразительность пластической композиции его фильмов.

Та часть сюжета, в которой лишённое внешней занимательности действие перенасыщено психологической напряжённостью, нуждается в усилении выразительности окружающего пространства — пластической и динамической роли мизансцен. В «Приведении...» их меняющийся рисунок берёт за стилевой камертон общие контуры пустынного пейзажа. Работая с крупными светотональными массами, авторы обращаются к опыту архитектуры и графики.

В центре первых эпизодов — образ тюрьмы. В её планировке выделены смысловые, подтекстовые акценты. Многоэтажная клетка-«зверинец» оказывается своего рода перевёртышем: в центре, огороженном решётками, — место надсмотрщика. И круговая композиция остраивает пространство, на котором действуют участники сцены.

Вот в зону круга попадают новички, смертники. За решёткой остаётся протестующая масса людей... Гротесковая композиция усиливает житей-

⁷⁶⁹ Советский экран. 1926. №. 8.

скую убедительность быта тюрьмы. Монстры-охранники командуют сотнями нормальных людей. Подобные, близкие понятийным значениям построения опираются на документальность архитектурной планировки, восходящей к обобщению — метафоре государства-тюрьмы.

Такая мизансцена предоставляет максимум возможностей актёрской игре. Целый каскад эпизодов стремительно сменяет друг друга, то и дело преобразая смысловое значение моментов непрерывного события с помощью ракурсов, перемещения кинокамеры. Обновление пространственного образа придаёт динамику авторскому «комментарии». Вот привели группу новых заключённых: мизансценически — вводят в вольер очередную партию жертв. Один из новичков сообщает послание с воли... Травля, погоня по лестничным пролётам, переходам, отделённым перилами от колодца площадки зрителя... Отчаянная смерть паренька, загнанного в неравной погоне. И — «апофеоз» расстановки сил: уродец-карлик, возглавляющий всю полицейскую свору надсмотрщиков.

То есть, динамично сменяя друг друга в условиях единого пространства, сцены повествуют о порядках в тюрьме, о бесправии заключённых, о скорых на расправу хозяевах положения. И когда титры сообщают, что Хосе Рауль провёл за этой решёткой десять лет, быт тюрьмы проецируется зрителем на психологическое состояние героя.

Не менее выразительны пейзажные планы, составляющие топографию второй половины картины. Здесь предмет (забытое полотенце на плече Клеманс, встречающей мужа на околице), деталь (хилый цветок, проклюнувшийся сквозь иссохшую землю) подсказывают зрителю смысл душевных состояний, переживаний персонажей. Бытовая деталь тоже оказывается знаковой, говорящей едва ли не самое главное, о чём думает режиссёр, — о человеческой цене одной страницы революционной истории, о земных чувствах её участников.

Движения актёров в пространстве кадра, то и дело видоизменяя его построение, насыщают мизансцену настроением и смыслом. Её подробности сплошь и рядом приобретают метафорическое звучание (тот же цветок на иссохшей земле, уродец-начальник тюремных клеток). Именно такова истинная кинометафора. Роом, как правило, почти не прибегает к монтажным врезкам-сопоставлениям. Он находит (или придумывает) «говорящую» деталь рядом с исполнителем, образующим смысловой центр мизансцены.

Существенно при этом, что Роом — убеждённый сторонник импровизационного начала в актёрской игре. (Этому есть множество свидетельств, в первую очередь, от участников его фильмов.) Режиссёр свободно допускает корректировку сцен во время съёмки, если это не нарушает тематической ос-

новы замысла. Такая совместная работа оказывается творчески продуктивной, уточняет авторскую интонацию.

Обилием выразительных построений роомовские ленты ярко выделяются на фоне других картин сюжетно-повествовательного направления. Этому, конечно же, способствует интерес к наиболее характерным приёмам организации событийного материала.

В «Привидении...» сочетание достоверно снятой реальности и способов воссоздания внутреннего состояния героя (его сны, видения) позволяет постоянно переходить от приключенческой линии к психологизму, раскрывающему душевный мир человека. Подобный способ несколько лет спустя войдёт в художественное сознание как «внутренний монолог». Над использованием его возможностей думали в 20-е годы лишь немногие. Разве что ФЭКСы, работая над «Шинелью» в 1926 году, да Эрмлер, поставивший в 1929-м «Обломок империи». В картинах Роома таинство превращения событийного момента в такой монолог происходит чаще всего в процессе компоновки кадра, практически всегда оставляющего возможность многозначного его толкования.

Кадр Роома, как правило, содержит потенциал множества означающих оттенков, каждый из них можно актуализировать сочетанием с другими, а внутри — соседством предметов, изменением их смысловой роли при участии актёра. Режиссёр как будто бы впитывает эйзенштейновскую идею столкновения компонентов пространства.

Отдельные объекты изображения монтируются по принципу психологического созвучия, исподволь накапливая энергию доминирующей эмоции и оставаясь при этом в пределах своего обыденного назначения. Развитие события как бы вскрывает их подтекст, раскрашивает полутонами основное действие. Оттого иной раз кадр Роома кажется эпикурейски-многозвучным, щедро обставленным не только поясняющими бытовыми подробностями, но и этими самыми «подголосками», поддерживающими авторский комментарий.

И в то же время вдруг от принципов внутрикадрового монтирования по Эйзенштейну — стремительный рывок к компоновке пространства в манере Кулешова. И при этом вовсе не заимствование правил построения, а пользование ими как средством собственных художественных решений.

Обращаясь к стилистике новаторов, Роом выстраивает с помощью её приёмов масштабную панораму психологических состояний. Так, даже массовую сцену в духе эпических фильмов пропитывают, как отдельные музыкальные партии, стремительно возникающие сюжетные мотивы. Они вносят в общий «гул» авторской патетики необходимый психологический обертон. И эта прерывистая линия событийных моментов (гибель парня, принесшего весточку с воли, нарастающий страх охранников...) преобразует архитектурный каркас

компоновки массовой сцены вторжением отдельных мелодий. Ударная жёсткость монтажной формы оказывается частью полифонической композиции. Патетика насыщается лиризмом, героика соседствует с трагичностью и сатирой. Авторская речевая тональность вторит смене, развитию эмоций внутри массовой сцены тюремного бунта...

Выразительные приёмы новаторского фильма оказались востребованными временем постепенно нарастающего интереса искусства к современности. Вопросы отношения к семье, к браку, супружеской верности и к женщине как самоопределяющейся личности приобретают актуальное значение. В уже названной книжке Гращенковой приводятся внушительные цифры: из 49 картин в тематическом плане на 1928–29 годы современности посвящены 31⁷⁷⁰. К реализации этой востребованной временем тематики подключились начинающие новаторы Эрмлер, Юткевич, Барнет, другие. Этим проблемам посвящены ленты Роома «Третья Мещанская» (1927 г.) и «Ухабы» (1928 г.).

В «Третьей Мещанской» отчётливо выделены две плоскости быта супружеской четы. Только теперь они не разъединяют героев по классовой принадлежности (как в когда-то нашумевшей мелодраме «Комбриг Иванов»). Мир Николая Баталова («Третья Мещанская») при этом всё же отчётливо определён социально — это рабочий-строитель. Мир его жены, домохозяйки Людмилы Семёновой, формируется видом из проёма полуподвального окна в тесно обставленной комнате...

Для реализации роомовского замысла это существенный момент. И выразительный язык фильма служит его выявлению. Так, обращает на себя внимание метафорическое несовпадение значений первого и второго планов предкадрового пространства. И это, при том, что, как считают критики, пока основной массив фильмов о семейных историях оформляют, «не проявляя большой изобретательности»⁷⁷¹. Однако убранство комнаты Баталова и Семёновой («Третья Мещанская») буквально соткано из выразительных противоречий. Старый и новый уклад ведут диалог в подборе и расположении безделушек на комод, фотографий на стенах комнаты.

Подвальное жилище как бы погружает на свой уровень героя, возвратившегося с работы, где он в буквальном смысле вознесён: на фронтон Большого театра к квадриге, откуда сверху видна практически вся Москва... Тут Роом «показал... как можно доглядеть ситуации»⁷⁷².

Однако по ходу этого выразительного сопоставления камера вдруг надолго задерживает внимание на дальнем плане, снятом как бы с птичьего полёта — со строительной площадки на крыше Большого. Где-то внизу снуют крошеч-

⁷⁷⁰ Гращенкова И. Абрам Роом. С. 133.

⁷⁷¹ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 61.

⁷⁷² Там же. С. 140.

ные фигурки, пробегают трамваи, мелькают редкие авто. И залюбовавшийся зритель вмиг отчётливо ощущает, что Москва на самом деле гигантский муравейник, населённый такими же, как главный герой, людьми. Так «верх» и «низ», взятые сначала как противопоставление, в существе своём неразрывно, оказывается, сливаются, означая этим характеристику жизни рабочей среды. «Было найдено множество кинематографических метафор и хороших сцен с внезапным смысловым разрешением»⁷⁷³.

Сценарист вспоминал, что конец «Третьей Мещанской» написать было трудно. В частности, предстояло как-то обозначить мотив выхода героини из «суррогата семьи»⁷⁷⁴. И здесь тоже пришло на помощь такое качество художественной формы, как её функциональность. То есть, отъезд героини, по мнению авторов, приём формальный: разрешение фабульной ситуации происходит внефабульным путём⁷⁷⁵. Приём, по мнению Шкловского, который и был сценаристом этого фильма, — поэтический...

Способ выразительных сопоставлений, активизирующих участие зрителя в толковании замысла, используется и в фильме «Ухабы». Ждут от аудитории отклика такие авторские акценты на противоречиях реального быта, как превращение церкви в рабочий клуб (фильм-то о новой нравственности), как судьба кормящей матери, с головой ушедшей в работу председателем женкома (акт. В. Барановская). Эти и подобные несостыковки (с точки зрения традиционного здравого смысла), взрывающие нравственные устои изнутри, вряд ли случайно попали в поле зрения режиссуры Роома: значимость отбора — одно из самых характерных её свойств.

Рождающаяся из таких подробностей атмосфера перенасыщена их столкновениями. И внутренняя конфликтность, образующая стилевую манеру, позволяет увидеть едва ли не самое существенное её отличие от сходных режиссёрских построений в фильмах других мастеров. Роом не сторонится социальных оценок, отчётливо проявляет их в организации среды действия. Даже когда между людьми не возникает открытых столкновений («Третья Мещанская»: «в этой ленте нет злодея»⁷⁷⁶), изнуряющих ссор, выяснения причин разлада. Эйзенштейновское столкновение противоположностей адаптировалось в нравственном максимализме Роома, сформировало его собственный почерк не менее существенно, чем условия жанра, параметры темы, материал.

И теперь, уже не на основе социальных реалий, автор противопоставляет разные типы духовного пространства героев. Новая жизнь складывается из деталей старого быта («купеческого» самовара на шкафу: Баталов в «Третьей

⁷⁷³ Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. С. 141.

⁷⁷⁴ Там же. С. 62.

⁷⁷⁵ Там же.

⁷⁷⁶ Там же. С. 138.

Мещанской» по утрам принимает душ). Два параллельно формирующихся мира — жены и мужа — сходятся в зрительской «расшифровке» эксцентрично соседствующих примет старого-нового быта. И здесь же скрывается средоточие основного конфликта — нравственной размытости ситуации жизни втроём.

А по обе стороны от начала и конца такой простой истории пронесется на перехлёсте рельсов, стрелок, параллельных путей стремительный поезд. Имеют ли эти кадры метафорический смысл? Именно энергия движения поезда создаёт вначале завязку, а затем и развязку рассказанной семейной истории, «окольцовывает» её ритмом несущегося времени.

В «Ухабах» новое (заводская среда) не противостоит героям, а помогает им найти выход из нравственно-этического конфликта: образ руководительницы женкома и одновременно кормящей матери разрушает границы между одной и другой средой, вовлекая молодых в кипящую вокруг, обновляющуюся жизнь. Выше уже отмечалось, что у Роома детали быта приобретают в развитии сюжета иносказательный смысл. И всё же самую сердцевину размышлений режиссера над жизнью и поиск им выразительных средств определяет выбор героя и характер конфликта.

Человек крупным планом — не просто основное средство образного воздействия. Он — центральный объект художественного анализа. С одной стороны, подобно Эрмлери, Роом обращается к реальности, насыщая её подробностями социального плана. А с другой — эта внутренняя её характерность запечатлена (в отличие от героев Барнета, практически внесоциальных) в индивидуальных особенностях поведения, в ходе мыслей, в выражении чувств конкретного персонажа, чего у последнего практически не было.

Иной раз доведённая до гиперболы бытовая ситуация (любовь втроём в «Третьей Мещанской») сталкивает нас с постановкой актуальной, общезначимой проблемы. Борьба за достоинство человека, приобретшая в те дни поистине революционную значимость и размах, формировала духовный мир действующих на экране героев вовсе не по калькам изживших себя агитфильмов. В сложностях реального человеческого характера проступали проблемы огромной значимости. Надо было со всей убедительностью показать на примере отдельной судьбы, как трудно внутри развороченного революцией быта зреют новые отношения, возрождаются или погибают исконные нравственные принципы. Даже в шокирующе смелой по тем временам «Третьей Мещанской» не найти банальных оценок ни одному из участников конфликта. Категории «положительного» и «отрицательного» героев не действуют, каждый проходит свой путь. Людмила не обличает своих сожителей. Она совершает поступок, психологически точно обозначивший её неприятие новомод-

ных представлений о якобы естественности сложившейся ситуации. Своим отъездом героиня реализует нравственную позицию автора.

В лентах Роома сходились разные актёрские индивидуальности: представители театральной школы (Н. Баталов, Л. Юренев), новаторских киноколлективов: ФЭКС (Л. Семёнова), Кулешова (В. Фогель). На съёмочной площадке работал слаженный ансамбль. Проблема картины, её острота и способ разрешения сюжетной коллизии напрямую зависели от психологической убедительности исполнителей, часть из которых была далека от психологизма (впрочем, как и сценарист «... Мещанской» — опоязовец Шкловский). Судьбы персонажей складывались из незамысловатых, на первый взгляд, обыденных взаимоотношений — без резких слов или острых углов. Однако нравственный вектор чётко обозначен системой переходов от одного к другому состоянию героев, последовательно объясняющих зрителям мотивы изменения характеров.

На сопоставлении жизненных пространств, разделяющих героев «Третьей Мещанской», возникает любовный треугольник. Шкловский простым ходом событий, вне видимой логической их обязательности, превращает этот треугольник в некую значащую модель. Сначала Людмила оказывается, условно говоря, в основании этой геометрической фигуры. Линия Николай — Владимир (акт. Фогель), социально расположенная выше, их встреча, совместная жизнь в семье символизирует устойчивость мужской дружбы. Однако под давлением их взаимного тяготения «опора» не выдерживает, обнаруживает принципиально новую житейскую конструкцию. И оказывается, что поступок Людмилы, её твёрдость в выборе собственного пути поднимают её, обвыкшуюся в полуподвале, на вершину этого странного треугольника.

В каждом из фильмов Роома сюжет представляет историю отдельного человека, его духовное распрямление под воздействием жизненных обстоятельств. Этим даже на первый взгляд его экранная речь во многом близка манере Пудовкина, часто соотносима с повествовательностью Эрлера, других мастеров этого новаторского крыла. Однако отличительная черта его построений — даже тех, которые рассказывают о революционных событиях, — надёжное погружение самых что ни на есть «пафосных» моментов в тщательно проработанный, со всей обстоятельностью представленный быт. Эта особенность языка Роома определяет и своеобразие жанра его произведений.

В постоянных поисках новых форм (ирония, трагичность, авантюризм, агит) отчётливо проступает своё, роомовское, базовое для его фильмов начало: на редкость тонкая наблюдательность. Кажется, чистой воды репортажные зарисовки отмечены авторской тональностью, психологизмом исследователя нравственных проблем нарождающегося быта.

Именно этим Роом по-своему сместил привычные границы жанров, перенося тот или иной событийный момент в новый контекст реальных жизненных обстоятельств. Кинематограф Роома вбирает в себя и признаки эксцентрической комедии, и элементы трагедийного звучания, оставаясь при этом психологически-бытовым, сюжетным.

Больше всего в этом убеждает его отношение к вещи на экране. Здесь очевидно, что автор говорит со своим зрителем при помощи всего, что находится на данный момент внутри кадра, — будь то фрагмент события, реакция героя, сопоставление и «поведение» вещей. Изначальная достоверность, конкретика предмета — одного из компонентов изобразительной композиции — приобретает выразительность, обрастая нужным контекстом за счёт других его составляющих, тоже участвующих в развитии действия.

Так komponуется уют в доме Семёновой («Третья Мещанская»). Контрастные по отношению друг к другу вещи сосуществуют рядом в той мере согласия, в какой представления героев о семейной жизни способны временно примирить между собой, например, портрет вождя и базарную копилку, ежевечернюю игру в шашки и хозяйски разгуливающую кошку. Абсурдное понятие «уют коммуналки» проступает буквально в каждом таком соотношении внутри кадра.

В «Ухабах» представление о том, что есть где-то и другая жизнь, кроме тесной семейной комнатки, завешенной пелёнками, призрачно, иллюзорно. Блеск рождающегося на заводе стекла (эти эпизоды сняты на предприятии города Гусь-Хрустальный), блики огней на хрустале, отсветы праздничных флажков (кстати, тоже реальная предметная среда) участвуют в создании иного по эмоциональной настроенности пространства. Так мир вещей оказывается способом психологической игры вокруг нарастающего семейного конфликта. Речевая фактура режиссёрской выразительности не столько «кадр — план — монтаж», сколько исследование возможностей компонентов кадра для построения выразительного «второго плана».

Вещи в «Ухабах» чаще противопоставлены, открыто конфликтуют между собой. Гирлянды флажков в рабочем клубе «рифмуются» с вереницей пелёнок на верёвке. Муж легко растворяется в блеске клубного вечера, жена мечется от корыта к постели больного ребёнка... Согласие или конфликт вещей — яркий пример «вещного психологизма». Режиссёр извлекает нужные ему настроения, отношение, мысль, привлекая такого рода построения. Создание атмосферы подбором вещей в кадре роднит манеру Роома и стиль Барнета, Протазанова. Однако в способах реализации второго плана наблюдаются и различия. Одно из самых ярких — стремление Роома к метафоричности при сопоставлении многих вещей. Реже — в монтажном их сочетании. Чаще же

всего конкретный предмет обнаруживает иносказательный смысл в процессе развития эпизода за счёт действия человека в кадре.

Вместе с тем, Роом, будучи в АРК ответственным, в частности, за проведение знаменитых «четвергов», на которых регулярно и шумно обсуждались новые фильмы, постоянно принимал участие в дискуссиях, наблюдал вспышки задиристой критики, брал, определённо, на заметку характерные тенденции текущего кинопроцесса. Однако, что существенно, позиций своих не изменил. Скандальные споры вокруг «традиционалистов» не повергли его в отчаяние: он продолжает разрабатывать собственный повествовательный стиль и только некоторые из новаторских приёмов приспособливает к своей речевой системе. Картины Роома роднит не любовная история как сюжетный материал, а проблема воспитания духовной зрелости, ответственности человека перед близкими. А это — уже позиция, способная стать предметом отдельного обсуждения на любой из дискуссий вокруг кино.

И ещё одна существенная подробность. Любовные истории, рассказанные Роомом, объединяет (и это их отличительная черта) интерес режиссёра к ситуации, в основании которой оказывается тщательно разработанная, достоверно представленная социальная принадлежность участников этического конфликта. Раскрытие психологии человека, логики его поступков ещё до всех столкновений нравственных позиций, предваряется такой характеристикой. Зачем? Ведь напрямую вовсе не социальный статус сказывается на поведении персонажей, а скорее — цепочка непредвиденных случайностей... Однако Роом непременно выстраивает повествовательный ряд в такой последовательности, чтобы любовная интрига оказалась в контексте примет времени и места человека в общественном устройстве сегодняшней жизни.

Велико в картинах Роома значение не просто бытовой, а именно психологической детали. Это один из самых характерных признаков его экранного языка. Бытовая предметная среда буквально солирует, наряду с актёром, в каждом его фильме. Уже в «Бухте смерти» психологическая составляющая быта — один из ведущих компонентов развития драматической ситуации. Часто деталь берет на себя личностную характеристику персонажа. Так, у одного из контрразведчиков — постоянный насморк. И эта житейская подробность вдруг срабатывает некоей человечностью... В «Третьей Мещанской» это гадание на картах, предсказывающее развитие отношений хозяйки и гостя. А уж как «психологичен» покачивающийся графин с водой в ночной комнате после возвращения Николая в супружескую постель... И хотя критика шумно возмущалась подобной «безнравственной» деталью, она всё-таки предельно выразительно обнаружила содержание любовного эпизода.

Характерно, что актёрская игра в его фильмах включает целый ряд сценических деталей, свой подтекстовый смысл открывающих только при взаимодействии. Обозначенный в первых режиссёрских опытах, этот приём развивается и в более поздних картинах, внешне довольно простых по композиции.

В «Третьей Мещанской» сопоставлены совершенно различные стилевые потоки. Один из них — стремительно несущийся поезд в начале и в конце фильма, ритмом своего движения он как бы охватывает в кольцо случившуюся историю. Второй образует панорама Москвы с фронтона Большого театра, отражающая масштабы и размах 20-х годов. А в третьем, находящемся в центре сюжета, — полуподвал с видом на мелькающие ноги вечно куда-то бегущих людей..

Авторская интонация оказывается определяющей и при выборе ракурса. Принципиально новые для сюжетно-повествовательного фильма точки съёмки — панорамы Москвы «с птичьего полёта», а вслед за этим взгляд из полуподвала на мельтешащие ноги... Так автор использует возможности оркестровки своего собственного взгляда на проблемное содержание нравственно-бытовой темы «Третьей Мещанской».

Семейная сцена в полуподвальной комнате здесь впервые становится объектом многокамерной съёмки, применявшейся до этого в исключительных случаях, лишь для массовых сцен. Подобный выбор Роома объясняется стремлением захватить событие в динамике психологического состояния исполнителей. Актёр остаётся центром пространственной композиции, позволяя вести наблюдение за малейшими деталями смены состояний, реакций, достоверностью в поведении героя.

В то же время режиссёр и оператор получают возможность создавать масштабный по эмоциональной гамме второй план. Вольно скользя как бы сторонним взглядом по обстановке комнаты, они формируют удивительно ёмкий выразительный ряд «обертонов» вокруг основной «мелодии», то насыщая её иронией, то акцентируя сочувственной паузой или едкой насмешкой. А то вдруг обнажая истинный драматический смысл мимолётных жестов и взглядов партнёров по эпизоду... То есть, свободу высказывания равно получают и актёр, и автор, обнаруживающий своё присутствие в изобразительно-монтажном «комментарии» действия.

Получая целиком в своё владение длинный, непрерывный план, исполнитель пользуется свободой импровизации. Подобное поведение перед камерой полагает актёра переживания, способного развить режиссёрское задание в процессе съёмки. Панорамный кадр, не мешая его поведению, вводит в речевую фактуру изображения и точку зрения автора.

Реализуя подобную изобразительную манеру при съёмках камерных сцен, Роом как бы испытывает пределы выразительности длинного плана, в то вре-

мя как самые авторитетные новаторы настаивали именно на монтаже коротких кадров, деталей. Казалось бы, не отвечающая требованиям динамичности действия, подобная структура далека от новаторских построений. Однако дело именно в том, что роомовские общие планы втягивают зрителя в атмосферу, в подробности жизни героев.

В какой-то момент он даёт волю всплескам острых ракурсов, сверхкрупных изображений деталей. Такие акценты в развитии сюжета в полной мере оказываются ударными. Однако — в пределах повествовательного текста. Каждый раз это сильнодействующее средство, даже когда точка съёмки мотивирована событием (Баталов на фронте Большого театра). Герою Роома мир видится с ладошку, героиня как бы вдавлена в тесный клочок коммуналки. Отличительной чертой экранного языка Роома можно назвать и динамику смены планов. По большей части избегая резких переходов, режиссёр предпочитает делать это внутри непрерывного съёмочного куска — панорамы, например. Характеристику чувств, назревающих в душе героя, Роом чаще передаёт с помощью пейзажных планов, их особой организацией и последовательностью. Такие ассоциации нужны не сами по себе. Материал, привлечённый в качестве сопоставления, непременно работает и на атмосферу события.

Режиссёр избегает острых монтажных столкновений. Но и не пренебрегает ими, когда замысел эпизода или поведение актёра требуют именно такой конструкции. Так в «Привидении...» сцены в тюрьме, при общей экспрессивности её архитектурного облика (архитектор А. Аден), впечатляют и за счёт выразительного монтажного рисунка.

Как правило, Роом внутри фрагментов непрерывного действия с помощью панорамирующей камеры исследует драматургию переживаний действующих лиц, следит за развитием их эмоций, акцентирует внимание на деталях. В повествование включены случайные, казалось бы, подробности, вовсе не соприкасающиеся в данный момент с действующим актёром — режиссёр тактично направляет наше зрительское внимание. В «Ухабах» — выше об этом уже шла речь — праздничное сияние хрустальных изделий (худ. Аден), противопоставляет радость труда однотонному быту молодой семьи...

Монтажной организацией материала, направленной на выявление психологических мотивировок в поведении персонажей, кинематограф Роома заметно выделяется на фоне других картин о современных молодёжных проблемах. О возможностях подобного формирования будущего фильма задумывался Пудовкин в самых ранних своих статьях, этому посвящена книжка Муссиака «Рождение кино», изданная у нас в 1926 году. Однако анализу практической реализации их идей, в общем, не уделялось в те дни серьёзного внимания.

Обновление многосоставной экранной композиции, эмоционально воздействующей за счёт значимости событийного материала, оказалось существенным вкладом поэтики Роома в развитие экранного языка.

Яков Протазанов

У истоков сюжетно-психологического кинематографа как одного из творческих направлений в кино второй половины 20-х годов, конечно же, надо видеть Я.А. Протазанова.

Взяв за основу отношение к нему революционно настроенных режиссёров того периода, история кино с годами смирилась со снисходительно-равнодушной (в лучшем случае) оценкой Протазанова как ведущего «традиционалиста». И не просто наследующего старую, «отжившую» систему экранного письма. Мастер стал для новаторов 20-х своего рода символом устаревшей, отброшенной новым строем системы, наследием прошлого (Маяковский говорил, что кино ещё не было, а Протазанов уже был). При этом общеизвестно, что славу русской дореволюционной кинематографии создали именно новаторские по тем временам его фильмы. И в успехе этих картин огромная роль принадлежит кинематографической форме («Уход великого старца», 1913), полифонии сюжета («Пиковая дама», 1916), законам литературной композиции и актёрской игры («Отец Сергей», 1918). То есть, в период зарождения кино как самостоятельного вида творчества Протазанову надо, без сомнения, отвести роль новатора. Безупречное владение ремеслом (до революции он снял около 80 картин) полагало и осмысление технологии, и специфики экранного искусства.

Хотя режиссёр не оставил теоретических трудов и не занимался популяризацией своих открытий, по его более поздним немым фильмам всё-таки можно судить о скрупулёзной работе над созданием целостной системы кинообразности.

В ситуации необходимых для него компромиссов Протазанов последовательно делал своё собственное кино, привлекая существующие возможности и обновляя их, переосмысливая влияние других искусств на выразительность экранного языка, говорящего событиями, предметами, пластикой, съёмочными эффектами. А главное — мастерством психологического анализа личности, переживаний героя. Неброское новаторство, отличающее его поиски от стремившихся всё изменить других режиссёров, не носило революционного характера, во что бы то ни стало отвергающего существующий опыт.

Так, практически сразу же, он отказывается от копирования приёмов сценического оформления экранного действия (ограниченности пространственной

«коробки», распределения объектов с учётом эффекта авансены, горизонтального мизансценирования, не полагающего действия за пределами кадра и т.п.), отвергает гиперболизацию в исполнительской мимике и пластике, якобы вызванную отсутствием слова. И последовательно создаёт свою языковую систему, ищет таящиеся в киноэффектах способы восполнения эмоциональных воздействий. Открывает закадровое пространство за счёт разомкнутых композиций, использует монтажные способы иллюзии непрерывности действия, естественность актёрского поведения.

Стремясь к зрелищности, режиссёр из множества театральных сценических систем отбирает и суммирует те приёмы, которые опираются на школу переживания, на разработку реалистического характера, правдивого поведения персонажа.

Образ героя становится основным проводником его замысла. Поэтому, предоставляя исполнителю полную творческую свободу поведения перед камерой, Протазанов, по свидетельству практически всех работавших с ним актёров, подробно объясняет им положение камеры, размещение объектов, эффект и последовательность величины планов, другие технические тонкости, которые предстоит учитывать в момент «вольной» работы на площадке. Творческая самостоятельность, таким образом, включает самоконтроль кинематографически информированного участника съёмок, не «выбивает» его из психологической правды поведения, самочувствия, логики характера.

Протазанову нужны были не только опытные, известные исполнители. Чаще всего его артисты лишь начинали работать в кино и всю профессиональную специфику открывали для себя в его фильмах. В. Марецкая и И. Ильинский, студийка ГИКа А. Войчик, молодой М. Жаров, театральные актёры Н. Баталов, М. Чехов, другие появлялись в его картинах, практически не имея никакого опыта работы перед камерой... Задачей режиссёра было создать не созвездие, а ансамбль. Знаменитыми все они становились потом. Для Протазанова работа с коллективом, точно понимающим, взаимодополняющим образную гамму характеров, была, наверное, основным инструментом в реализации режиссёрского замысла.

Здесь могли сочетаться профессионал и новичок [И. Коваль-Самборский и А. Войчик в «Сорок первым» (1927), А. Кторов и И. Ильинский в «Процессе о трёх миллионах» (1926) или в «Празднике святого Йоргена»(1930)]. Важную организующую роль при этом играла мизансцена. Учитывая опыт театра, Протазанов создавал динамический рисунок поведения партнёров в кадре, придавал его организации статус языкового «жеста», несущего психологический смысл и оценку происходящего перед камерой.

С ощущением искусства мизансцены как средства выразительности кинематографического действия можно связать и определённое пристрастие Протазанова к павильонным съёмкам. Натурных сцен довольно мало (правда, «Сорок первый» снимался практически целиком на натуре). Позже режиссёр охотнее включал натурные планы, аккомпанирующие настроению персонажей.

Протазанов выстраивает композицию интерьера так, чтобы актёрская игра, насыщенная подтекстом, оставалась естественной. Пространство помещений детализировано, его можно «читать», расшифровывая авторские комментарии в подробностях обстановки, в планировке действия и масштабах сопоставлений. Значимость этих деталей акцентирована, прежде всего, работающим в кадре исполнителем, заведомо ориентированным на предварительно оговорённый рисунок режиссёрского замысла сцены.

Актёрским ансамблем во многом обусловлено и построение времени. Это в его кинематографе скорее от театра, а не от литературы, где возможны перестановки, ретроспекции. У Протазанова время, как правило, линейно, движется поступательно. В «Аэлите» даже в фантастических сценах нет нарушения его хода. В «Его призыве» линейность перебивается лишь редкими сценами, всплывающими в памяти кого-то из персонажей.

Один из важнейших признаков экранного языка — хронотоп — в его фильмах существует по законам театра даже тогда, когда речь идёт об экранизации литературных произведений: прозы («Аэлита», «Сорок первый», «Три вора», чеховские новеллы), газетного фельетона («Дон Диго и Пелагея»). Не говоря уж об оригинальных сценариях, созданных профессиональными кинодраматургами (В. Туркин, О. Леонидов).

Многозвучность образного решения зависит от каждого участника съёмки. Поэтому все они, как нотные знаки в партитуре фильма. Режиссёр создаёт предварительную композицию и следит за точностью исполнения первоначального замысла.

Опираясь на опыт театральной, литературной, музыкальной культуры, Протазанов отрицает многое из того, что было заимствовано у них ранним кинематографом. Но гораздо больше — обновляет средствами кино, приспособивая к условиям работы со съёмочной техникой. Говорить с аудиторией на понятном ей языке было для него важнейшим условием: востребованность фильма и означала конечную цель при реализации творческого замысла. Вместе с тем, театральная культура видоизменялась в его картинах, обновлялась за счёт освоения законов других искусств.

В отличие от многих авторов ранних фильмов, он никогда не ограничивался переложением на экран лишь событийной канвы первоисточника. В его картинах обычно выстраивается свой вариант разработанного для экрана

сюжета. Режиссер по-своему воссоздаёт, а то и вовсе переосмысливает стилистическую характерность литературного текста. Так, «Пиковую даму» он снимает по оперному либретто при наличии повести. И не потому лишь, что так делали многие иллюстраторы. Театральный каркас либретто давал свободу для экранных импровизаций.

В построении протазановских экранизаций наглядно проступает его новаторский по тем временам подход к литературному тексту. Первоисточник служит материалом для творческого пересоздания, обновления, толкования словесного ряда. В том числе и таких сложных для постановки, невыигрышных в зрелищном плане описаний, как пустынное пространство в рассказе Лавренёва «Сорок первый».

В режиссёрском «комментарии» поведения героя огромную роль играет организация второго плана. Режиссер избегает острых, неожиданных сопоставлений, не нарушает естественного развития сцены. Зато в обработке предкадрового пространства, в деталях обстановки и предметах, с которыми вступает во взаимодействие актёр, открывается череда выразительных эмоционально-смысловых соотношений, «говорящих» за автора, а то и за героя. Протазанов, на первый взгляд, неприхотливо обустраивает пространство существования, действия, поступков персонажа («Дон Диего и Пелагея», 1927 г.). Оказавшаяся в неволе старушка (акт. М. Блюменталь-Тамарина), домашнему моет пол тюремной камеры, сноровисто отжимает тряпку, подтирает под нарами, переставляет ведро. Не проявляя при этом ни раздражения, ни угодливости. И её неуместная домовитость кричаще противоречит дурацкой ситуации ареста... Из ряда предметов, составляющих кадр, проступает авторский комментарий. Подобных построений у Протазанова великое множество.

Его повествовательный язык, конечно же, визуален по фактуре. Но и литературен в использовании приёмов письма, театрален в психологизме игры актёров школы переживания. Все эти составляющие существуют в неделимом синтезе, взаимодействуют по «монтажному», как сказал бы Эйзенштейн, принципу компоновки экранного пространства. Строго подчинены анализу логики поведения центрального персонажа.

Единство и завершённость языковой манере Протазанова придают и особенности жанра, в рамках которого ведётся повествование. Чётко выдержанный и популярный, он — ещё одна сфера освоения экранной речи. Фантастическая «Аэлита» (1924 г.) в большой степени психологична, детективная история из «Его призыва» (1925 г.) раздвинута не только с помощью мелодрамы, что часто практиковалось на экране, но и благодаря социальной тематике. Яростный романтизм «Сорок первого» (1927 г.) смягчён и очеловечен траги-

ческой любовной историей. Фарс «Праздника святого Йоргена» (1930 г.) — детективными приключениями центральных героев. Играющих, к тому же, на потивоположных регистрах зрительского настроения — высоким (акт. Кторов) и низким (акт. Ильинский).

То есть, повествовательно-речевой тип протазановского фильма чрезвычайно своеобразен. Только этого не хотели тогда почему-то замечать. Колоссальный производственный опыт (чего изначально были лишены молодые новаторы) и понимание реального уровня зрительской аудитории позволили ему смоделировать сложный мир экранной выразительности на базе наиболее простых и даже, наверное, общеизвестных киноприёмов и средств. Ими оказывались актёр, время-пространство, жанровые формы.

Язык фильмов Протазанова потому и стал базовым для целого направления. В его формате работали и молодые мастера, во многих отношениях близкие новаторскому крылу. Наиболее заметные из них Барнет, Роом, Райзман.

В атмосфере студийности на «Межрабпом-Руси» каждому из молодых предоставлялся реальный выбор: там не скупилась на финансирование дебютов. Поэтому в истории «проб и ошибок» Барнета, например, его следование, в конечном счёте, за Протазановым — лидером творческого коллектива, не выглядит случайностью. Важнейшие слагаемые лучших немых картин Барнета оказались по своей природе родственными протазановской стилистике. Время-пространство, компоновка кадра и плана, отношение к актёрской работе и месту исполнителя в реализации замысла, другие особенности стиля объединяли манеру этих режиссёров.

Более очевидную самостоятельность демонстрирует стилистика Роома, не связанного студийными установками.

То есть, в русле протазановского направления вырастают вполне жизнеспособные системы. Поэтому опыт мастера не был бесполезен для кино 20-х.

Материалом творчества самого Протазанова в эти годы становится новая действительность. Его прежние картины успешно шли в советском прокате, и не было повода ломать созданную на их основе систему выразительности. Каждое своё новшество он измерял согласием зрителей. А о них-то как раз и велись споры. В подобных дебатах Протазанов не участвовал и на заседаниях АРК, когда его приглашали, предпочитал информировать молодых о кинотехнике, которой оснащены европейские студии, о её возможностях, конструктивных особенностях.

Однако, что называется — с порога, он попытался окунуться в новый для себя материал и разработал уже в «Аэлите» мощный пласт реальной жизни Москвы начала 20-х: повседневный быт, правду отношений героев — красноармейца Гусева и его жены (акт. Н. Баталов и В. Орлова). Настоящая дей-

ствительность внесла в экранизацию романа А. Толстого не свойственный фантастике психологизм, яркие жанровые краски. Может быть, даже чуть отодвинула марсианские сцены на периферию. Бытовая линия, получив комедийное звучание, осталась по духу героико-романтической: искренний восторг умудрённого жизнью режиссёра вызывает новый человек, наивно и деятельно стремящийся к торжеству всепланетной революции.

И, кажется, что фантастический пласт приключенческого романа не сумел столь же сильно воодушевить Протазанова. Во всяком случае, эти холодные кадры, с добротным профессионализмом снятые, остаются схематичными построениями. Тогда как привлекательными картину делают герои сегодняшнего дня...

Следующий фильм Протазанова подтверждает, что режиссёр действительно ищет контакт с новым советским зрителем. Прежде всего — выбором темы. «Его призыв» посвящён ленинскому призыву в партию. Именно с этим фильмом на советский игровой экран впервые пришла ленинская тема.

Историю революции он стремится понять с общечеловеческих позиций. «Сорок первый» и «Белый орёл» (1928 г.), о котором многие готовы спорить ещё и сегодня, в середине 20-х обратились к обществу с попыткой привлечь внимание к проблеме духовных ценностей, разрушаемых ходом истории. Однако зритель тех лет увидел в них лишь сочувствие белогвардейцам: политизированность общественного сознания вытеснила человеческую боль, ощущение трагичности времени. Голос режиссёра практически не был услышан. Конфликт нравственности и долга в душах не самых худших из представителей прежней власти — всё это оказалось слишком тонкой духовной материей для киноаудитории тех лет. Материалом историко-революционных картин Протазанова стали не массовые волнения или сражения гражданской войны, а трагедия личности.

И сам новый человек, оставаясь субъективно бесхитрым и душевно открытым, попадает в условия не вполне понятного ему перестраивающегося мира (красноармеец Гусев — с немислимим количеством революций за спиной, Марютка — с убитыми сорока офицерами, Паша, обманывающаяся в своей любви к врагу, старая крестьянка Пелагея, так и не взявшая в толк, за что же на неё обрушилась карающая машина новой власти...). Быт современной России мастер увидел таким, каким тот оставался на самом деле. И ещё долго забавная (или пугающая?) правда несоответствий прежнего уклада и новых порядков оставалась предметом комедийных сюжетов не только его фильмов на современную тему.

Реалистические подробности быта становились фактурой выразительности. Однако, в отличие от радикально настроенных новаторов, Протазанов

фактически никогда не придаёт отдельным деталям самостоятельного смыслового значения. Бытовой предмет у него, как в театре, выполняет сюжетные функции: бельё Гусева жена прячет в шкаф, чтобы он не сбежал делать революцию на Марсе; крынку молока у Пелагеи арестовывают как улику; облигацию Госзайма, поддерживающую интригу «Закройщика из Торжка» (1925 г.), теряют и счастливо находят в финале. В то же время деталь — важное подспорье для режиссёра и актёра. Нейтральная по природе, она становится психологической во взаимодействии с другими компонентами кадра, а главное — в поведении актёра. Здесь мастерство Протазанова было непревзойдённым. Только никогда при этом его деталь не становилась аналогом слова. Её сюжетные и психологические функции конкретизировались в зависимости от событийного ряда.

Подходя к анализу характеров своих персонажей, Протазанов опирается на мастерство исполнителя. Изобразительный язык, даже к середине 20-х годов, ещё всё-таки был не в состоянии взять на себя всю сложность духовных исканий, глубину противоречий личности героя. Протазанов систему её анализа создавал практически с начала 10-х годов, ещё точнее — с «Анфисы» и «Ухода великого старца». В новой России он видел востребованность своих лучших ранних фильмов и, наверное, не испытывал потребности отказываться от основ собственного мастерства.

Задумывая картину, режиссер предварительно прорабатывал свой замысел (много примеров этому приводится в книге воспоминаний). При этом он практически никогда не высказывал каких-то отвлечённых теоретических соображений. Однако совершенно очевидно, что в основании разработок отчётливо проступала позиция автора, его восприятие явлений действительности и отношение к ним.

И здесь он тоже шёл против течения, никогда не привлекая исполнителей лишь в качестве типажей. Именно благодаря этому вокруг Протазанова сложился свой коллектив актёров. Оказавшись вместе, представители разных школ приобретают необходимое чувство ансамбля. В. Орлова, много лет снимавшаяся в его фильмах, и А. Кторов часто появлялись в несвойственных им, казалось бы, амплуа. Эксцентричный И. Ильинский и обворожительно загадочная О. Жизнева, В. Марецкая и Ю. Завадский, В. Качалов и М. Чехов... Протазанов, если нужно, привлекал актёров даже совсем «чужого» круга (А. Войцик — натурщица Госкиношколы, а много позже тоже ГИЖКовка Н. Алисова) Однако режиссёр вводил их всех в систему своего фильма, объединяя подробным толкованием замысла и способов его реализации.

Режиссёр почти всегда дорабатывал сценарий после утверждения исполнителей на роли. «Под актёра», обладающего определённым выразительным

обликом и навыками, корректировался весь процесс его экранного поведения. И в этом отношении Протазанов проявлял удивительную щепитильность: он никогда не начинал съёмку, если видел, что исполнитель к ней пока не готов. Даже неопытная студийка Войцик (в «Сорок первом») должна была сначала психологически войти в эпизод, где её терпеливо дожидался любимец кино-публики Коваль-Самборский и вся съёмочная группа...

Протазанов, безусловно, наделял своего героя качествами, отражающими собственное его видение жизненной проблемы. От индивидуальности персонажа, от работы человека перед камерой, его пластики, мимики, ритмического рисунка движений (всё это заранее обсуждалось с постановщиком перед съёмкой) шёл к зрителю тот заряд эмоциональной информации, который становился мощнейшим проводником замысла. Место работающей камеры, её необходимые передвижения, характер оптики и тот выразительный эффект, которого режиссёр хотел добиться, были досконально объяснены перед началом работы.

Компонентами речи при этом становились не сами по себе изображение и будущий монтаж — основные языковые формы новаторского кино, а более сложная конструктивная система. В ней монтажу и изображению отводилась существенная, однако всегда вспомогательная роль. Протазанов был рассказчик, а не пропагандист. Ведущим в его фильмах оставался сюжет.

Герои «Его призыва» агитируют за советскую власть, произносят политические лозунги. Однако — в той мере тактично, в какой это оправдано логикой событий, отношениями героев, развитием каждого эпизода. Даже интерес вернувшегося из эмиграции режиссёра к новым реалиям советской России не превратил его картину в агитку, каких к тому времени насчитывалось великое множество. Протазанов избирает способ психологической трактовки сложностей эпохи.

Поведение персонажей мотивируется, прежде всего, житейскими обстоятельствами (сын бывшего хозяина появляется в доме потому, что семья в эмиграции осталась без денег, а здесь были когда-то припрятаны драгоценности... Доверчивая Паша становится жертвой приехавшего красавца, попросту влюбившись в него...). И лишь на самой глубине анализа человеческих судеб резонируют мощнейшие социальные процессы, в корне изменившие обыденную жизнь.

Увиденное на экране и знакомое зрителю по собственному опыту соединялись, а то и сталкивались в единый образный ряд. Протазанов своё отношение к экранной истории моделирует с помощью жанра. «Аэлита» была для режиссёра ещё как бы возрождением мастерства. Будто стосковавшись по своему зрителю, он одновременно ведёт повествование и как мелодраму,

и как приключенческую и комическую сразу. Возможно, жанр при этом не сложился в целостную структуру. Фильм выглядит эклектичным, переходы от одной сюжетной линии к другой — затянутыми.

Однако в следующих картинах его значительно больше интересуют характеры людей. Именно их своеобразием измеряется степень обострённости житейской ситуации, в которую попадает герой... Пелагея Дёмина («Дон Диего и Пелагея») всего-то не в том месте перешла железнодорожное полотно на пустующей станции. Зато — попала в лапы одуревшему от скуки начальнику. Её хождения по судам и тюрьмам — поразительная история (притом правдивая, из газетного фельетона), годная разве что для анекдота... Отсюда, от авторского восприятия, видимо, и возникает установка на жанр.

В комедийной обработке этой нелепой ситуации отчётливо смещаются акценты: от лирического описания характера героини к сатире: бюрократизм прямо на глазах разрастается до гиперболических размеров. (Кроме Маяковского и нелюбимого властью Булгакова, лишь немногие отваживались обращаться к сатире, рассуждая о государственной бюрократической машине, стремительно набирающей обороты). Протазанов использует для этого приём несоответствия реальной среды и облика персонажей в сценах «скорого суда» над безобидной деревенской старухой. При этом, правда, за счёт лирико-комедийного начала (сюжетная линия героини) заметно смягчает сатирические краски.

В фильмах середины 20-х Протазанов не избегает условности (таково, например, изображение октябрьских боёв в «Его призыве»). Однако новые формы пропагандистского языка не стали для него органичными. Условное обозначение пафоса революции легко поглощается логикой занимательного сюжета. Любовная линия усиливается теплотой авторского отношения к героине: контраст её искренних чувств и низких расчётов возлюбленного вносит в мелодраму напряжение.

Однако приключенческий жанр, охотно воспринимаемый зрителем, не главное в «Его призыве». Обилие народных сцен подробно представленной деревенской жизни, где в домах теперь соседствуют иконы и портреты вождей, где ждут вестей государственной важности и осеняют себя крестом за упокой души Ленина, — явно компоненты не детективного, не мелодраматического рассказа. Изменённый быт, потревоженное сознание, растущее чувство сопричастности всему, чем живёт сегодняшняя Россия, и наивная способность доверять окружающим людям — всё это оказывается фоном не только психологической, но в такой же степени и социальной характеристики происходящего на экране.

В этих поразительных переменах режиссёр видит и момент комического, ненавязчиво подчёркивая его мимолётным штрихом: иконостас с портретом

Ленина и крестное знамение, обращённое к снимку вождя, — вот искусство контекстной композиции, работающей на авторский монолог. Такого рода выразительные акценты в картинах Протазанова расставлены всегда очень точно и недвусмысленно.

Ещё один уровень выразительности, на котором во всей полноте обнаруживается авторское присутствие, это предметная среда, умение использовать вещи, их соотношения, работу с ними актёров.

Театральный по своим истокам, этот приём в немых фильмах нередко восполняет отсутствующий диалог. Его актёры никогда не заменяют слово усиленной жестикуляцией, суетой перед камерой. Выразительностью пластических аналогий режиссёр овладел ещё в самых ранних фильмах. Со временем органичность таких построений сблизила характер его повествования с чеховской манерой: значение предметов, игра вещей служат раскрытию внутреннего мира человека.

Если взять во внимание, что именно в тот момент новаторский стиль декларирует равенство человека и вещи на экране, одинаково значимых для расшифровки авторской мысли, если учесть стремление нивелировать объекты изображения под видом нейтрального «материала», из которого режиссёр конструирует свои монтажные «фразы», то станет ясно, что Протазанову было и легко, и по-своему сложно работать с деталью как самостоятельной выразительной единицей, не представляющей в его фильмах отдельной от человека ценности.

Он не увлекается игрой вещами. Ни эйзенштейновской, ни даже пудовкинской или довженковской монтажной конструкции из одних только предметов (без мотивировки актёрским состоянием) в его фильмах просто не могло появиться. Крынку молока да узелок с нехитрой снедью Пелагея бережно держит в руках, надеясь продать на станции. Эти же два предмета в следующих сценах уже «вещдоки» — на судейском столе. Обезличенные законом, отчуждённые, они всё-таки ещё остаются своими для Пелагеи, робко, по-домашнему, прикасающейся к ним старческой рукой... В бездушном «деле» проступает психологизм.

Для ведущих «дело» бюрократов жест героини неуместен и осуждаем. Для зрителя понятен, вызывает сочувствие. Так один и тот же предмет оказывается в разном эмоциональном измерении — участников сцены и зрителей. Протазанов не подменяет актёра вещью, она помогает исполнителю донести внутренних смысл происходящего. Негативное отношение судьбы здесь означает сдвиг в логике здравого смысла. Это говорит о многом в авторской позиции Протазанова.

Невольно контрастируя в прокате с ведущими новаторскими фильмами, картины Протазанова могли привлечь аудиторию прежде всего своей реали-

стичностью. В «Аэлите», хотя бы на уровне выбора темы, режиссёр делает попытку овладеть приметами сегодняшнего дня. Однако пока ещё перед нами созерцатель, наблюдающий за такими, в общем-то, кричащими противоречиями, как совмещение старого и нового уклада жизни, царящая над ними беспочвенная мечтательность. Причём, не только интеллигентская, но и романтико-революционная вершителей нового мира (Гусев с его революциями, в том числе и на Марсе)...

Блестяще анализируя ситуацию оторванности от реальной жизни, перемещая жанровые пласты, режиссёр и в «Аэлите», и даже в «Закройшике из Торжка» продолжает оставаться на позициях добродушного наблюдателя. Явная активизация авторства на протазановском экране, наметившаяся в «Его призыве», снова выходит на авансцену теперь только в «Сорок первом».

Не исключено, что ленинская тема обратила режиссёра к более пристальному исследованию человека обновляющегося мира. При этом — человека деревенского, окраинного, от корней пробуждающейся России. Быт простых людей изучается им со всей серьёзностью и тщательностью. Не отказывая себе в доле юмора, Протазанов воссоздаёт на удивление противоречивые приметы жизни. И здесь у него как автора представление об обывателе вытесняется пристрастием к психологическому анализу личности. Созерцательность сменяется искренней симпатией, сочувствием простому человеку.

В «Сорок первом», исполненном истинной страсти, Протазанов исследует не просто непримиримый конфликт чувства и долга, в основании сюжета — неотвратимость движения этого конфликта к трагической развязке. И экспрессивность исполнения, поддержанная графической чёткостью многих изобразительных композиций, столкновение контрастных по настрою пейзажных планов и психологически напряжённых актёрских сцен — всё обнаруживает открытый темперамент автора, глубоко потрясённого историей любви героев рассказа.

По существу, именно с этой картины Протазанов окончательно уходит от созерцательности. Пресса тех лет особо отмечает чувство такта, с которым режиссёр анализирует сложные психологические конфликты, неоднозначность отношения к проблеме подвластности человеческих судеб социальным катаклизмам времени. Его экранная речь не проступает вне поведения центральных персонажей. Проникая в дух эпохи, он позволял обнаружить и её здоровое начало, и поразительные противоречия, в которых формировались основы новой жизни.

Опыт театра, литературного слова, изобразительной композиции помогал ему найти нужные акценты в трактовке замысла. При этом не только дру-

гие искусства, но и сам кинематограф разных эпох участвовал в построении целостной выразительной архитектуры картины.

От театра в его киноструктуру входят, прежде всего, законы мизансценирования, организации пространства. От литературы — Толстого, Чехова, других, он привносит на экран принцип детализации, растворённость авторской тональности в подробностях сюжета, в обстановке, в поведении людей... Редкостной музыкальностью его композиций, в том числе монтажных, кинопублика восторгалась, наверное, с первых же картин, среди которых — «О чём рыдала скрипка», «Как хороши, как свежи были розы». Наиболее последовательно этот процесс запечатлён в мизансцене, в пространственной организации, в динамике ритмов предкадрового действия. Расстановке мизансцены обычно предшествовала аналитическая застольная работа с исполнителями. В театре этому периоду придают огромное значение: здесь определяются мотивы поведения персонажей, их взаимодействие. Период подробного разбора текста пьесы, сценария давал актёру шанс не просто узнать о своём месте в будущем фильме — он самостоятельно участвовал в определении рисунка роли.

Затем, уже на площадке, начиналась репетиционная работа. Ассистент Протазанова молодой тогда ещё Ю. Райзман в «Отрывках воспоминаний»⁷⁷⁷ разъясняет цель таких репетиций: общий рисунок роли должен соответствовать режиссёрской композиции фильма. То есть, в досъёмочной мизансцене прорисовывался не только образ героя. Исполнителю предстояло вписаться в построение всего действия. При этом и сценарий можно было дорабатывать с учётом возможностей конкретного артиста.

Эскизность предварительного рисунка получает завершение на съёмочной площадке. Считая природу актёрского творчества единой для театра и кино, Протазанов был уверен, что поведение перед съёмочной камерой резко видоизменяет театральную природу его ремесла.

Объектив киноаппарата свободно соотносит зрителя и героя, то отдаляя, то стремительно приближая их друг к другу. И Протазанов обстоятельно информировал исполнителей о способах съёмки. Человек, работающий перед камерой, непременно должен был это знать, закрепляя в сознании пластический, ритмический, мимический рисунок роли.

Театр как бы переплавлялся в кинематограф. Не изменяя актёрской природы, режиссёр вводил в действие абсолютно иные условия поведения исполнителя. Каждая из мизансцен, привлекая рисунком (нередко в традициях крупнейших мастеров жанровой живописи), приобретает свои кинематогра-

⁷⁷⁷ См.: Яков Протазанов. Творческий путь режиссера/ Составитель сборника М. Алейников.

фические ритмы и авторские акценты, уводя зрителя от аналогий с театром или живописью при помощи ритма движений, эффектов динамичного окружения, музыкальности композиций монтажного строя.

В естественной целостности протазановского выразительного языка можно вычислить некоторые из принципиальных приёмов, которыми режиссёр пользуется от картины к картине. И окажется, что все наиболее характерные для него художественные решения обнаруживаются чаще всего не на стадии кадра или монтажа, а, прежде всего, на уровне построения сюжетного материала.

Важнейший из компонентов замысла — тема — обязательно воплощена в логике исследования судеб его героев. Поэтому замысел и реализуется в первую очередь актёрскими средствами. Искусство создания образа оказывалось основным проводником авторской мысли.

Существенным моментом в этой связи выступает забота о репертуаре. Фильм должен быть востребован зрителем, поэтому делается в расчёте на его способность восприятия. Это условие практически целиком определяет поиски кинематографических средств. Когда мы обращаем внимание на видимую незамысловатость построений, за которыми на самом деле открываются сложнейшие эмоциональные мотивы происходящего на первом и втором плане, когда сочувствуем переживаниям главных действующих лиц, наблюдая их с помощью кинокамеры, которая постоянно держит исполнителя в кадре, важно понимать, что режиссёрский выбор выразительных решений настраивает нас на активное соучастие в событиях фильма.

Новаторы заранее рассчитывали реакцию аудитории, напрямую обращаясь к массам. Протазанову нужен был крупный актёр, способный передать переживания героя. При этом режиссёр не «умирал в актёре», а профессионально использовал возможности предкамерного пространства и кинотехнику. Сюжет его фильмов, жанр, бытовые предметы, наделённые выразительным значением, — всё это, включая способы съёмки, гармонично существовало в едином изобразительно-монтажном построении. Режиссёр настойчиво искал средства, не повторяющие театр, а возросшие на его культуре. Общая пресса доброжелательно, а то и высоко отзывалась практически обо всех его фильмах.

Протазанов многое подмечал и в литературной прозе. В частности, наблюдательность Чехова нередко подсказывала ему ракурсы, монтажные переходы, детализацию обстановки, световую динамику. Чеховский альманах «Чины и люди» [(1929 г.) три рассказа: «Смерть чиновника», «Анна на шее», «Хамелеон»)]. Протазанов экранизирует, обнаруживая многоцветье эмоциональных красок, темпераментов героев, жанровых оттенков, обратившись к ведущим театральным артистам и органично поместив их в реалистическую жизненную среду.

Технические эксперименты новаторов, вопреки их непримиримости к «старому» кино, исподволь всё-таки обогащались языковыми основами протазановской киноречи. Целый ряд начинающих режиссёров, откликаясь на шумные декларации, присматривается к протазановскому профессионализму. И очень медленно, совсем не простым путём, в итоге зарождается новое кино, действительно близкое или хотя бы понятное миллионам.

На завершающем этапе, при съёмке и монтаже он проявлял несомненное и глубокое понимание законов выразительности кадра, плана, их сочетания. По характеру владения технологией кино можно судить, насколько существенными они оказывались в организации речевой системы протазановского фильма. Хотя свидетельств об этом, да и то не из первых рук, не так уж много.

По словам Гардина, Протазанов, прежде всего, вставал к объективу кинокамеры. Вспомним, кстати, что на умении видеть съёмочное пространство в рамке кадра, особенно настаивал первый из новаторов — Кулешов, создавая свою собственную теорию обновлённого кинематографа. Этот подход включал и требования к расположению объектов съёмки в рамках изобразительной композиции.

У Протазанова центром композиции был актёр. Проверяя предкадровое построение с помощью объектива, он затем определял расстановку света. Выразительное освещение превращало поставленную на площадке сцену в кинематографический кадр.

Он блестяще знал не только кинотехнику, но обладал ещё и особым чувством изобразительности света. Световой рисунок, которого он добивался, вносил ощущение живописности. Режиссёр наделял его ритмическими свойствами, акцентировал наиболее значимые фрагменты композиции, выявлял и поддерживал ритм всего эпизода.

«Световые, композиционные, ритмические проблемы кинокадра»⁷⁷⁸ Протазанов не просто знал досконально. Своими фильмами он восполнял некую односторонность законов языка, открываемых теоретиками авангарда, расширял их, опираясь, в частности, на зарубежный опыт.

Актриса О. Гзовская вспоминает и о других особенностях методики работы Протазанова над кадром. Он, например, не позволял актёру терять внутренний ритм роли в момент съёмки фрагмента. Не о том ли, опять же, заботился Кулешов, «под хронометр» репетирующий со своими натурщиками. Чувство внутреннего ритма они в тот момент, должно быть, понимали по-разному. Однако речь ведь о работе исполнителя перед камерой. И в этот момент требования режиссёров, оказывается, не так уж расходились.

⁷⁷⁸ Яков Протазанов. Творческий путь режиссера/ Составитель сборника М. Алейников. С. 315.

О. Гзовская замечает, что Протазанов думал не только о красоте кадра. Представление о красоте совпадало с ощущением завершенности изобразительной композиции, может быть, восходящей к построению полотен лучших мастеров русской реалистической живописи. Об этом режиссёр заботился постоянно. Однако его установка при этом была всё-таки на целостный кинематографический образ. Так, природа, по Протазанову, «должна дополнять игру актёра и помогать ей»⁷⁷⁹. И эта идея значимости эмоционального контекста вовсе не противоречит законам параллельно нарождающегося кинематографического языка. Больше того, природа должна служить «не только декорацией, но и элементом драматургии»⁷⁸⁰.

Если толковать последнее наблюдение в широком смысле, можно, наверное, заключить, что Протазанов говорил кадрами. Его речь состояла из планов сюжетного содержания, ритмов, световой акцентировки, психологической насыщенности актёрской игры. Реализуя драматургический замысел, он вёл свой диалог со зрителем, предоставляя киноаудитории переживать за судьбу героя, воспринимать экранную историю как доверительный рассказ. Сцена и эпизод в его фильме содержали отчётливый авторский комментарий.

В ряду других выразительных средств, вслед за организацией кадра, важно понять значение величины плана в трактовке экранного действия. Гардин по этому поводу уточняет, что Протазанов, составляя рисунок дальних, средних и крупных планов будущей сцены, в первую очередь и главным образом заботился об интересах исполнителя. И при этом, почти по методике Кулешова, «точно, по секундомеру, рассчитывал время для игры на дальнем, среднем и первом съёмочных планах»⁷⁸¹. Выразительный актёрский эффект у него, — уточняет Гардин, — всегда совпадал с первым, крупным планом⁷⁸².

Актёр у Протазанова должен был обладать безукоризненным чувством кинематографа, на уровне интуиции и мастерства органично пользоваться умением воспроизвести эмоции. Протазанов был уверен, что артиста надо воспитывать, как музыканта. И ударам метронома на занятиях Кулешова, может быть, как-то соответствовали взлёты дирижёрской палочки в руке Протазанова. С ней режиссёр на репетициях и на съёмках не расставался.

Драматург О. Леонидов обращает внимание на интерес Протазанова не только к актёрским сценам: «в выразительных ракурсах, в колеблющихся тенях от свечи наплывают друг на друга искажённые съёмкой лица портретов

⁷⁷⁹ Яков Протазанов. Творческий путь режиссера/ Составитель сборника М. Алейников. С. 337.

⁷⁸⁰ Там же.

⁷⁸¹ Там же. С. 312.

⁷⁸² Там же.

... бюстов...»⁷⁸³. Речь идёт об одном из примечательных эпизодов фильма «Белый орёл» (1928 г.). Главный герой его, царский генерал (акт. В. Качалов) ночью в сомнениях, в смятении вглядывается в лица изображённых на портретах важных сановников... В психологическом, нравственном самоощущении героя это кульминационная сцена. Столпы власти на холстах важны, самоуверенны. И только мятущиеся отблески свечи в руке генерала, острые ракурсы и подсветки, подвижные тени на представительских портретах искажают самодовольные лица, эмоционально преображают внешне почти статичную сцену.

Войчик добавляет к воспоминаниям о режиссёре поразившие её детали работы мастера над съёмкой кинематографического плана. Сцена на островке («Сорок первый») снималась с основного берега, через пролив, так как не было возможности расположить аппаратуру должным образом вблизи от актёров. В этих условиях режиссёр предварительно «объяснял нам не только творческий, но и технологический процесс»⁷⁸⁴ съёмки. Протазанов обговаривает заранее положение тени, солнечного света в тот или иной момент сцены, изменение расположения естественного освещения и теней в процессе развития действия. Особенно впечатлило впервые снимающуюся натурщицу то, с каким блестящим профессионализмом опытный режиссёр разъяснял актёрам, каким объективом и что именно будет снято в самостоятельно разыгрываемой ими сцене на острове⁷⁸⁵.

Из всего этого можно заключить, что каждый участник съёмочной группы работал под руководством режиссёра, который свой опыт, мастерство подчинял раскрытию общего замысла фильма. Каждый мог предложить свою идею на пользу общему делу. Дорабатывая сценарий «под актёра», добиваясь максимальной выразительности его поведения в кадре, стоя около оператора с неизменной своей дирижёрской палочкой и управляя динамикой световых потоков, мастер отводил роль завершающей стадии работы над фильмом монтажу.

Протазанов практически не пользовался монтажом для ускорения течения, нагнетания разрозненных фрагментов действия. Даже в марсианских сценах («Аэлита») впечатляет степенность, основательность монтажных смен. Зато в психологической части сюжета монтаж оказывался неременным средством анализа переживаний, душевных движений героев фильма. Чередование планов, последовательность кадров передавали динамику внутреннего мира действующего в кадре персонажа.

⁷⁸³ Яков Протазанов. Творческий путь режиссера/ Составитель сборника М. Алейников. С. 358.

⁷⁸⁴ Там же. С. 380.

⁷⁸⁵ См.: там же. С. 383.

Не пользуясь в своей экранной речи приёмами новаторов, особенно не присматриваясь к их технической виртуозности, режиссёр свой монтаж подчинил раскрытию драматургического замысла и актёрскому образу. Его не привлекали информационно значимые, но лишённые эмоционального содержания сцены. В какой-то момент мастеру приходилось пользоваться и условностью. Тогда неторопливый темп рассказа вдруг убыстрялся («Дон Диего и Пелагея»), обнаруживая иносказательность сценического рисунка, усиливая тональность забавной сцены (дед и бабка просят в комсомол)... Всё это может означать лишь то, что едва ли не все способы монтажной выразительности Протазанову были досконально известны. И он пользовался ими непринуждённо, если это было необходимо для творческого решения.

Сценарист Леонидов называет протазановский монтаж образцовым. «В его фильмах зритель не чувствует перехода из эпизода в эпизод, из куска в кусок. В них нет длиннот, как нет и раздражающей дробности, и в то же время они всегда динамичны и эмоциональны. Простота и ясность, абсолютное чувство кинематографического времени и зрительного восприятия — вот отличительные черты всех его фильмов»⁷⁸⁶. Войцик подметила удивившее её противостояние протазановской и новаторской школ: «Вся система его работы с актёром, его искание “человеческой правды” через выявление этой правды самим актёром в корне противоречило тогдашней гиковской системе актёров-“натурщиков”, все чувства и переживания которых подменял монтаж»⁷⁸⁷.

При этом он отводил монтажу весьма серьёзную роль. «Занятый сам монтажом, Протазанов иногда предоставлял павильонные съёмки тогдашнему новичку — Райзману»⁷⁸⁸. Подобные свидетельства говорят о многом. Съёмочный план, заранее со всей тщательностью подготовленный автором, можно было, оказывается, доверить и своему бессменному ассистенту на «Межрабпом-Руси». Однако, что удивительно, поводом для таких производственных решений оказывалась занятость мастера — на монтаже.

В экранном облике протазановских фильмов технические возможности кино играли не менее существенную роль, чем содержание сценария, актёрская работа, постановка действия на съёмочной площадке. Некоторые из новаторов поначалу отрицали самостоятельную ценность всего этого материала, основные надежды возлагая лишь на монтажный период. У Протазанова и этот этап был актом творчества.

⁷⁸⁶ Яков Протазанов. Творческий путь режиссера/ Составитель сборника М. Алейников. С. 362.

⁷⁸⁷ Там же. С. 378.

⁷⁸⁸ Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на явную противоречивость, панорама художественных поисков в кино второй половины 20-х годов представляет собой отнюдь не поле брани, как могло бы показаться на первый взгляд. Хотя обилие шумных дискуссий, как сегодня представляется, превышает все разумные пределы. «Ярлыки» раздавались щедро, с политической прямоотой... Зеркальным отражением этой ситуации стала, пожалуй, книжечка 1930 года «Художественные течения в советском кино» А. Пиотровского⁷⁸⁹.

Многие исследования кинематографа тех лет и сейчас хранят отголоски борьбы. Задиристая неуступчивость, запальчивая категоричность оценок выдают, как водится, фанатическую пристрастность автора, его причастность к одной из спорящих сторон. Там было принято жёсткое разграничение единого кинопроцесса на параллельные потоки, нигде, как будто бы, не пересекающиеся...

Однако теперь, обращаясь к фильмам и теоретическим работам ведущих мастеров тех лет, отчётливо ощущая и расхождение, и определённое соприкосновение творческих идей, их питающих, проникаешь, наверное, в самое существо причудливых механизмов тотального обновления киноязыка. И оказывается, что этот процесс охватывает буквально все уровни преобразования экранного письма. Интенсивность его целиком зависит от тех конкретных художественных задач, которые ставит перед собой автор. Прежде всего, имея в виду будущего зрителя.

Для одних преобразователей он совсем новый — «не развёрнутый» старым кинематографом (Вертов), разновидность готового к «перековке» сознания посредством нового искусства (Эйзенштейн). Однако к тому моменту такого социально стерильного зрителя не было.

Более разноликая и внушительная по количеству часть других мастеров, изначально симпатизируя новаторам, не столь радикально настроена по отношению к своей аудитории. Хотя, конечно же, тоже мечтает о ней, ориентируюсь, судя по картинам, в основном, на молодёжь, способную адаптировать себя к событиям фильма.

Третьи, а среди них не только профессионально работающие «традиционалисты», но и начинающие художники, ищущие себя в новом искусстве, выбирают иной материал, тоже отразивший противоречия формирующегося общества. В их картинах свой взгляд на рождающийся мир, свои сюжеты, принесшие на экран другой пласт социальной жизни.

⁷⁸⁹ *Пиотровский Адриан*. Художественные течения в советском кино. Л.; М., 1930.

Они обращаются к реальной зрительской массе сегодняшнего кинотеатра. Не эпос отшумевшей революции, а реалии современности сформировали их стиль. Герой — из бытового пространства обыденной жизни, повествовательный сюжет понятен и узнаваем каждым. Жанровая занимательность, эмоциональное воздействие добротного актёрского ансамбля, тончайше организованная многозначность окружающей среды... Эта группа, так уж случилось, оказалась активной всего востребованной зрительской аудиторией.

Протазанов оказался реальным лидером именно этого направления. Так же, как Эйзенштейн — для искусства экранного авангарда.

Каждый из художественно-стилевых потоков тех лет, представленный в этом исследовании лишь избранными, наиболее характерными, по-своему знаковыми именами, теоретическими работами и фильмами, вбирает в себя ещё множество разновидностей, вместе составляющих огромное и разноликое явление — кинопроцесс.

Единство этому сложному образованию придаёт именно то обстоятельство, что советское кино в целом отважилось первым предъявить не отдельные открытия, а новый, системный киноязык: экранной авторской речи. Сама его природа, обнаружившая податливость законам языкотворчества, неожиданно и бесконечно углубила представление о выразительности кинообраза. Его уникальность, как выяснилось, оказалась сродни глубинным основам психологии, отражающей законы лингвистики, разговорной речи и многих других, гораздо более старших искусств.

Дозвуковой кинематограф, освоив речевые ресурсы экрана за счёт открытия новых технологий и искусства контекста, приобрёл способность адекватного и максимально глубокого — от житейского до философского — осмысления реальности..

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть I. ОБРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ.	3
Введение	3
Появление кино в России.	5
Продвижение фильма к зрителю.	7
Киносеанс	9
Кинотеатр	11
Кинорынок.	12
НАЧАЛО ФИЛЬМОПРОИЗВОДСТВА В РОССИИ	13
Зарубежные представительства.	14
«Первое синематографическое ателье А. Дранкова»	18
«Торговый Дом Ханжонкова»	23
«Глория» — «Т/Д Тиман и Рейнгардт».	28
СТАНОВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО	33
Основные жанровые группы	33
Зарождение критики.	36
Слагаемые специфики кинозрелища	38
От кинозрелища к искусству	41
ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОГО КИНО	46
Кинопроизводство в условиях войны.	48
Становление профессиональных кадров	54
ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ	55
Литературно-психологическое направление	56
Изобразительно-живописное направление	61
Разработка театральных традиций	66
Освоение специфики кино.	67
Критика и кинопроцесс	75
Кино в период февральской революции.	79
Часть II. «СОЦИАЛИЗАЦИЯ» ЭКРАНА	83
Введение	83
В поисках диалога со зрителем.	85
Модель будущего фильма	96
На путях компромисса	101
ОБНОВЛЕНИЕ КИНОЭКРАНА	108
Ниспровержение основ старого кино	109

Проблемы зрительского соучастия	112
Построение экранного действия	113
Принципы изобразительности	117
Композиция кадра	118
Актёр в кадре	119
Обновление монтажной системы	121
Расшифровка видимого мира	122
Принципы монтажного построения	123
Изобразительно-монтажный образ	125
Часть III. РУССКИЙ КИНОАВАНГАРД	127
Пространство творческих поисков	127
Искусство контекста	131
ОРГАНИЗАЦИЯ ВИДИМОЙ ЖИЗНИ	133
Дзига Вертов	133
Эсфирь Шуб	143
Сергей Эйзенштейн	155
ЧЕЛОВЕК В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ	176
Лев Кулешов	177
Всеволод Пудовкин	194
Александр Довженко	213
Григорий Козинцев и Леонид Трауберг	227
Фридрих Эрмлер	243
ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ СОВРЕМЕННОСТИ	254
Борис Барнет	255
Абрам Роом	273
Яков Протазанов	290
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	307
ОГЛАВЛЕНИЕ	309

Монография

Зайцева Лидия Алексеевна

**Становление выразительности
в российском дозвуковом кинематографе**

Редактор Т.Н. Исаева
Корректор В.И. Сперанская
Компьютерная верстка и макет О.Е. Минаева
Обложка С. Минаев

Подготовлено редакционно-издательским отделом ВГИК
Руководитель отдела А.А. Петрова
контактный телефон: 8 499 181 35 07
электронный адрес: vgikizd@yandex.ru

Подписано в печать 5.06.2013. Тип. заказ № 22
Формат 70х100/16. Объем 18,3 п.л., усл.-изд. 27 п.л.
Печать цифровая. Бумага офсетная.
Тираж 300 экз. (1-ый завод 100 экз.)
Отпечатано в ИПК ВГИК
129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.