



ΟΤ ΦΟΤΟ





до ВИДЕО

А.С. Вартанов

А.С. Вартанов

ОТЛОЖЕНО

ОБРАЗ
В ИСКУССТВАХ
XX ВЕКА

до ВИДЕО

В

середине XIX века появилась и стала заявлять о своих эстетических потенциях фотография. Изображение в светописи получалось в результате использования свойств оптики, химии, возможностей механики. Впервые за тысячелетия существования чело-

вечества изображение рождалось не рукотворным способом, а как результат воздействия света на чувствительную к его лучам эмульсию.

Если изобретение фотографии осталось бы лишь фактом истории науки и техники, и в этом случае, наверное, о нем не забыло бы благодарное человечество. Однако открытие Ньепса и Дагера еще более громко, нежели в научно-технической сфере, отозвалось в мире искусства. Не будем здесь воспроизводить удивленные и радостные суждения, произнесенные многими известными людьми в момент появления на свет нового средства фиксации. Скажем лишь, что тогда же были сказаны и подобные приговору слова о том, что изобретению нечего рассчитывать на эстетическое значение.

Новому средству массовой коммуникации инкриминировались прежде всего такие его качества, как нерукотворность, машинность получаемых изображений, их чрезмерная жизнеподобность. Знаменитый критик В. Стасов, сравнивая фотографию с гравюрой (заметим: не с графикой даже, а именно с гравюрой, которая в дофотографическую эпоху выполняла основную репродуктивную функцию в отношении изобразительных искусств), объявлял о полном эстетическом преимуществе последней. Ведь каждое фотоизображение — это мертвый слепок соответствующего фрагмента действительности, и изображения эти не отличаются одно от другого, так как в них нет места для проявления человеческой индивидуальности.

Мы знаем, что В. Стасов со временем изменил свои взгляды на фотографию, перестал судить ее столь сурово. Мы знаем также, что за полтора века своего развития фотография достигла очень многого в человеческой культуре, в том числе и в культуре художественной. Знаем, в частности, что фотокамера, продолжая, как и прежде, оставаться механизмом, вовсе не препятствует творческому проявлению авторской индивидуальности.

Но это произошло позже. А тогда, в середине XIX века, целый ряд проблем возникал из-за новизны предмета, из-за отсутствия достаточно убедительной научной методологии, которая позволила бы верно понять суть происходящих в художественной культуре перемен. Кроме того, эстетические споры впря-

мую были связаны с конкретным этапом развития реалистического искусства.

Искусство той поры еще не знало такой важной для его сегодняшнего существования черты, как способность к глубокому, всестороннему анализу внутренней жизни, которая выражается в словах и поступках, то есть во внешнем, открытом для постороннего взгляда и уха проявлении. Проникновение скальпеля художественного анализа в глубины личности, в тайны неосуществленных намерений, скрытых от окружающих мыслей создало новое, гораздо более полное и богатое представление о реальности. В наше время намного усложнились понятия о предмете, отражаемом художественной культурой. Философы говорят о несовпадении сущности и видимости. То, что философии было ясно довольно давно, искусством осваивалось лишь в величайших достижениях реализма XIX века.

Великая революция в творчестве, совершенная Толстым и Достоевским, состояла именно в том, что они впервые сделали основным, главным предметом художественного исследования внутреннюю жизнь человека. «Как можно, — говорил Толстой, — описывать внешнюю жизнь человека: что он пьет, ест, ходит гулять, — когда в человеке есть самое важное, это — его духовная жизнь. Описание внешней жизни так не соответствует тому громадному значению жизни, какое имеет внутренняя работа»¹. Ради справедливости следует заметить, что уже в годы появления фотографии был человек, который обратил внимание на неполноту подвластного ей воссоздания действительности. Шарль Бодлер в статье «Современная публика и фотография», в целом написанной в 1859 году с традиционных для той поры позиций отрицания эстетического значения нового средства изображения, сделал вместе с тем знаменательное признание: «Пусть фотография станет служанкой наук и искусства, но очень покорной служанкой, такой, как печать или стенография, не создающие и не заменяющие литературы. Если же ей позволят... овладеть всем тем, что приобретает ценность потому, что человек вложил в это свою душу, — тогда горе нам»².

Думается, не случайно, что фотография получила всеобщее эстетическое признание лишь тогда, когда обрела движение в кинематографе, когда, кроме того, заговорила в звуковом фильме. Именно эти возможности позволили фотографии (ставшей к этому времени звуковым кино) проникнуть вглубь человека, освоить его внутреннюю жизнь, доказать свою способность к всестороннему эстетическому анализу.

Особо стоит остановиться на способности съемочной камеры

создавать точные подобиya фиксируемой действительности. Современников Дагера первые, казалось бы, весьма несовершенные фотографии сразили наповал прежде всего своей точностью. Они воспринимались как слепки тех фрагментов реальности, на которые был направлен объектив камеры. Даже отсутствие цвета — столь очевидная неполнота нового изобретения — не было поставлено в укор фотографии, ее жизнеподобию.

Определенные стороны фиксаторской способности фотографии остаются и по сей день непревзойденными. Во всяком случае, для многих юридических документов, требующих максимальной точности, необходимы услуги фотографии, и пока что не видно, что бы могло ее заменить на этом поприще. Но в целом развитие фотографии, ее технических способностей с течением времени явно отставало от эволюции человеческих представлений о том, что есть точная копия реальности. И тут-то выяснилось, что суждение о предельной точности фотографии само предельно неточно. Оно не более чем метафора или вывод, основанный на локальных сравнениях фотографии с другими формами изобразительности, прежде всего с живописью и графикой.

Впрочем, уступая фотографии в точности деталей, живопись, как изображение, контролируемое авторским сознанием, способна вносить в показываемое необходимые коррективы. Прежде всего, — пишет специалист по фотографии, — закройте один глаз, так как в камере один объектив. Затем, подняв перед объективом руку, нацельте ее на фотографируемого человека так, чтобы его голова оказалась между вашими пальцами. «Поставьте» его себе на ладонь. Тут ваш разум начинает энергично протестовать: ведь вы нарушаете логику пространственных соотношений! Однако камера с совершенно бесстрастной точностью воспроизведет искаженную реальность, и, таким образом, ваш замысел получит осуществление»³.

Особенности фотографической пластики, прекрасно знакомой современному человеку по кино- и телеизображению, не нуждаются, казалось бы, в какой-либо интерпретации, пояснении смысла. Однако это не качество онтологии фотоизображения, а результат культурной эволюции. При строго объективном взгляде на предмет следует признать, что фотографическое изображение, которое мы считаем копией действительности, все же нуждается в расшифровке. И процесс этот довольно непростой, требующий от человека определенной подготовки. Любопытно в этом плане признание Георгия Товстоногова. «По-

мню, — писал он, — как моя няня, никогда в жизни не видевшая ни одного фильма, не умела, — понимаете, *не умела!* — «прочесть» фотографию. Она старательно вглядывалась в нее, но, кроме мешанины черных и белых пятен, она ничего не могла увидеть. Сегодняшний зритель, и в этом, несомненно, есть заслуга экранного искусства, легко и спокойно прочитывает те условности, от которых вчера ему еще становилось не по себе»⁴.

Специалисты по современной художественной культуре отмечают приходившийся на последние десятилетия лавинообразный рост фотографических (а также кинематографических и телевизионных — одним словом, фотоподобных) изображений, ежедневно «потребляемых» человеком. Это связано с широчайшим распространением иллюстрированных журналов, рекламы, пользующейся фотоподобными образами (рекламная графика, которая еще в довоенную пору была превалирующей, сегодня почти полностью уступила место фотографии), телевидения.

Фотоподобная форма изображений, распространяемых средствами массовой коммуникации, оказалась универсальным языком, легко тиражируемым по разным каналам, простым и привычным в усвоении публикой. Люди, подобные няне Товстоногова, человеку, как можно догадаться, сформировавшемуся еще в начале века, сегодня составляют ничтожное меньшинство. Подавляющее же большинство сформировалось уже в нынешнюю, телевизионную эру. Для них язык фотографических изображений не только понятен, но и привычен: дети, еще не научившись читать, становятся телезрителями и довольно бегло «прочитывают» многие телесообщения, причем не только те, что предназначены для зрителей их возраста.

Все это приводит к тому, что бесчисленные фотоподобные изображения, преследующие на каждом шагу современного человека, в определенный момент перестают восприниматься как копии чего-то существующего помимо них (и тем более — до них). Они обретают некую самостоятельность и, оторванные от своих первоисточков, обретают в сознании масс поистине магическую силу. Фотография на обложке журнала, снимок на рекламной полосе, «звезда» кино или телевидения — такова «лестница» тех образов, которые владычествуют над сердцами и умами миллионов телезрителей, становясь орудием манипулирования общественным мнением.

Американский писатель Норман Мейлер, автор нашумевшей книги «Мерилин» о судьбе Мерилин Монро, ставшей жертвой

созданного из ее внешности мифа, писал, анализируя систему распространения фотоподобных изображений в миллионных тиражах: «Автор... обращается не столько к фактам, сколько к фактоидам, то есть таким фактам, которые не существовали, пока не появились в журнале или газете. Это даже не ложь, а специальная продукция, предназначенная для манипулирования эмоциями «молчаливого большинства»⁵.

То, что получило у Мейлера название «фактоид», имеет отношение не только к социопсихологии современной культуры (той части ее, которую принято называть «массовой культурой»), но и к эстетике. Извращение связей между предметом и его фотографическим отображением в мифологическом типе восприятия приводит к тому, что фотоподобное, фактоидное изложение любого сюжета начинает восприниматься значительной частью публики более реальным, нежели сама реальность. Как справедливо заметил французский автор, «в этой погоне за очевидностью кино имеет преимущества (перед рукотворными видами искусства. — А. В.). Оно надежно покоится на техническом изобретении, как на хартии своих прав; имя ему — автоматическая регистрация реальности. Ни одно другое искусство не имеет таких гарантий. Роман прибегает к очевидности, но нет уверенности в правильности этого пути. Зато сам технический постулат кино подтверждает его правоту»⁶.

Кинематограф, несомненно, стал наиболее известным членом семьи искусств, где родоначальницей выступила фотография, родившаяся полтора века назад. Сегодня в этой семье кроме фотографии и кино появилось два члена, включившиеся в борьбу за верховенство. У них есть одно немаловажное отличие от старших: если фотография и кино построены на возможностях, заключенных в традиционных формах техники прошлого, то телевидение и видео — подлинные дети XX века, они основаны на возможностях, таящихся в электронике.

Различие между старыми и новыми техническими видами творчества состоит в способе получения изображения: в одном случае это химические процессы, возникающие под воздействием света на эмульсию фото- и киноплёнки, в другом — движение электронного луча, будто «ощупывающего» реальные предметы и передающего их контуры в эфир.

Способ получения изображения имеет, конечно, немалое значение для художественного итога. Скажем, привычное для фотографии и кино понятие «кадр» отсутствует в телевидении и видео: ведь там постоянное движение электронного луча не позволяет ни в какой отдельный момент сформироваться на

экране целостному изображению. Однако особенности нашего зрения таковы, что глаз задерживает увиденное на несколько мгновений, что создает ощущение цельности и непрерывности картинки. Одним словом, для несведущего в технике зрителя характер изобразительности во всех четырех технических искусствах кажется совершенно одинаковым. Во всяком случае, различий между фотографией, кино, телевидением и видео гораздо меньше, нежели сходств. И самое важное среди последних — принципиальная родственность их языка.

Особенности этого языка сразу же бросаются в глаза. Прежде всего это получение изображения (в отличие от рисунка и живописи) нерукотворным способом, с помощью технических средств. Строится оно по сходным правилам прямой линейной перспективы, очень близким человеческому зрению, поэтому изображение в технических искусствах отличается особой достоверностью. Но вместе с тем оно имеет и некоторые ограничивающие параметры: плоскостность, заключенность в определенную рамку, имеющую везде, кроме фотографии, постоянные пропорции сторон.

Все эти качества создают глубокую, только им присущую эстетическую общность технических искусств. Конечно, универсальные законы искусства остаются непреложными и для тех его разновидностей, которые оказались порожденными эволюцией науки и техники. Однако некоторые качества их эстетики неповторимы, они порождены природой этих искусств. О них и пойдет речь в этой книге.

В

одном из последних сочинений Василия Шукшина — «Кляузе» — есть знаменательный авторский подзаголовок: «Опыт документального рассказа». Писатель повествует о реальном случае, происшедшем с ним в больнице, о резком столкновении с дежурной, не пропустившей к болевшему Шукшину двух его коллег. Речь в рассказе идет о человеке и человеческом достоинстве, о том, как нередко люди, получившие право устанавливать правила поведения для других, пользуются этим для того, чтобы без всяких оснований унижать окружающих. Рассказ, написанный писателем-гражданином с истинной болью за человека и его достоинство, производит сильное впечатление, он очень современен.

Есть в этом рассказе одна весьма важная художественная деталь: автор, который в течение всего повествования находится лицом к лицу с «героиней» — женщиной, отказавшейся пропустить в больницу двух писателей, — никак не может вспомнить ее лица, дабы описать его со всей точностью в своем документальном рассказе. «Не ставь я такой задачи, — замечает Шукшин, — написать только так, как было на самом деле, я, не задумываясь, подробно описал бы ее внешность... Но я-то собирался иначе. И вот не знаю: как теперь?»

Конечно, в том, что автор не смог запомнить лица женщины, с которой спорил в течение долгого времени, есть серьезный художественный смысл: недаром в гневе он сказал ей: «Ты же не человек!»

Но есть в этой детали еще одно, весьма важное обстоятельство, связанное с ее документальным происхождением. Имеется в виду эмоциональное состояние, в котором находится автор. Будучи не сторонним наблюдателем, а активным участником происходящих событий, он в такой степени возбужден конфликтом, что не может запомнить лица женщины. Шукшин признается в своем рассказе, что потом долго пытался вспомнить лицо и, в частности, припомнить, были ли на нем бородавки (не скрывая от читателя, что ему хочется, чтоб бородавки непременно были), но так и не смог с документальной достоверностью восстановить внешний облик своей обидчицы. Это наблюдение, к которому автор недаром неоднократно возвращается, весьма точно передает «оптику» человека, находящегося в возбужденном состоянии. Парадокс ситуации, описанной Шукшиным (и неоднократно подтверждаемой в психологической науке и в следственной практике), состоит в том, что человеческий глаз в своей способности фиксировать внешние

подробности увиденного не является сколько-нибудь точным инструментом. Это обусловлено многими причинами, некоторые из которых связаны с так называемым оптическим обманом зрения, другие — с индивидуальным состоянием психики смотрящего человека.

Нередко, впрочем, психологический эффект, подчеркнутый Шукшиным, проявляется совсем по-другому: возбужденное сознание человека, напротив, фиксирует происходящее с необычной подробностью и точностью. Это обстоятельство также не раз отмечено в художественной литературе. Напомним эпизод убийства старухи-процентщицы и ее сестры в «Преступлении и наказании».

Сцена убийства, увиденная глазами самого Раскольниковов, полна деталей, которые в другом случае наверняка остались бы незамеченными. «Старуха, как и всегда, — читаем мы в романе, — была простоволосая. Светлые с проседью, жиденькие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчащей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост»¹.

И чуть позже, когда появляется Лизавета: «Увидав его выбежавшего, она задрожала как лист, мелкой дрожью, и по всему ее лицу пробежали судороги; приподняла руку, раскрыла было рот, но все-таки не вскрикнула и медленно, задом, стала отодвигаться от него в угол, пристально, в упор, смотря на него, но все не крича, точно ей воздух недоставало, чтобы крикнуть. Он бросился на нее с топором; губы ее перекосилились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать. И до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз и навсегда, что даже руки не подняла защитить себе лицо, хотя это был самый естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом. Она только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его. Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу же прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени»².

И если после первого убийства Раскольников «был в полном уме»³, то после второго «какая-то рассеянность, как будто даже задумчивость, стала понемногу овладевать им; минутами он как будто забывался или, лучше сказать, забывал о главном и прилеплялся к мелочам»⁴ (курсив мой. — А. В.).

Явления, описанные в двух произведениях литературы, — в одном случае герой не видел, казалось бы, самого главного, в другом, напротив, «прилеплялся к мелочам» — имеют под собой одно и то же основание: зависимость зрения, его способности к точной фиксации окружающего мира от психологического состояния человека. В результате многое из того, что составляет неотъемлемую часть происходящего, либо опускается, либо воспринимается не совсем верно. Вопрос о психологических основах зрительного восприятия — один из сложнейших в современной психологии и, насколько мы знаем, до сих пор не находит у ученых одинакового толкования. Впрочем, что говорить о психологии зрительного восприятия, где много зависит от индивидуальных особенностей конкретной личности, если даже гораздо более точная наука — физиология — до сих пор не дает однозначного ответа на вопрос о характере создания и особенно восприятия зрительного образа.

К этой проблеме мы еще вернемся, сейчас же хочется привести еще один пример, касающийся психологии восприятия. Речь пойдет о трагическом событии, происшедшем в американском городе Даллас, штат Техас, в ноябре 1963 года, — об убийстве президента США Джона Кеннеди. Тысячи людей, собравшихся на улицах города, своими глазами видели происходящее, все они слышали прогремевшие выстрелы. Однако неожиданность событий, их трагическая окраска будто лишили всех этих свидетелей глаз и ушей: показания относительно количества и направления прогремевших выстрелов, движений смертельно раненного президента были на редкость разноречивыми.

До сих пор в Америке появляются все новые и новые следовательские версии, касающиеся количества убийц и числа сделанных выстрелов. Единственное, что уже считается выясненным, — это направление и количество пуль, попавших в Джона Кеннеди. И не потому, что в этом непростом вопросе показания свидетелей, ранее разноречивые, обрели наконец стройность. Нет, существует один бесстрашный свидетель, который — единственный среди всех — не потерял присутствия духа и фиксировал все происходившее без пропусков и искажений. Этот свидетель — любительский съемочный киноаппарат, принадлежавший некоему А. Запрудеру, жителю Далласа, вышедшему, как и многие его земляки, на улицу встречать президента и захватившему с собой камеру. (Если бы киноаппарат Запрудера был снабжен устройством для синхронной записи звука, то отпала бы необходимость в многолетней дискуссии о том, сколько было произведено выстрелов и как велики интервалы

между ними, — мы бы точно знали, был ли Ли Харви Освальд один или же стреляли несколько человек.)

Если сравнивать характер визуальной фиксации окружающей действительности человеческим глазом и механическим средством (фото-, киноаппаратом, телекамерой — в таком вопросе мы не делаем разницы между этими довольно несхожими между собой механизмами), то первое, что сразу же бросается в глаза, — это бесстрастность съемочного механизма. У машин не может быть «души», мира собственных эмоций. Даже самые радикально настроенные кибернетики, создатели компьютеров, сотворенных по человеческому подобию, утверждают пока лишь то, что их детище способно научиться мыслить, но никак не чувствовать.

Бесстрастность механической фиксации, внеэмоциональность технических средств как способа воссоздания картин внешнего мира — проблема, которая вызывала в прошлом и продолжает вызывать по сей день немалые споры. Многие ученые делают ошибку, отождествляя фотографический способ фиксации с произведениями фотографии. Так, в одном из самых серьезных послевоенных исследований природы технических искусств — книге Зигфрида Кракауэра «Природа фильма» цитируется пространственный отрывок из романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», где герой после долгого отсутствия входит без доклада в дом своей бабушки и видит ее отчужденно-беспристрастно, чувства любящего внука, всегда застилавшие взгляд, теперь молчат.

У Пруста в этом эпизоде (представляющем для писателя интерес, конечно, прежде всего с точки зрения непривычного поворота психологии героя) представлена вовсе не модель фотографии в ее целостности, как полагает Кракауэр, но только «процесс, механически происшедший на моих (героя романа. — А. В.) глазах при виде бабушки», который «был действительно подобен фотографическому»⁵.

Интерпретируя этот эпизод, автор «Природы фильма» считает, что Пруст отождествляет фотографический метод познания жизни с произведениями фотографии и даже с личностью фотографа. Он пишет, излагая позицию писателя: «Фотограф подобен всеотражающему зеркалу; он все равно что линза аппарата»⁶. И далее опровергает эту, несомненно ошибочную, точку зрения: «Однобокость такого толкования очевидна... Практически такого зеркала не существует. Фотоснимки не копируют натуру, а преобразуют ее, перенося трехмерные явления на плоскость, обрубая их связи с окружающим и т. д.»⁷.

После многих лет непризнания фотографии (а затем кино и телевидения) средствами коммуникации, способными обрести эстетическое значение, наступила пора, когда некоторые ученые стали обнаруживать способности к трансформации действительности, то есть основу для обретения эстетических свойств, уже на уровне азов фотографической техники фиксации картин действительности. В самом деле, пространство реальной жизни обретает в кадре двухмерность. Рамки кадра придают этой жизни пространственную ограниченность. Мгновенность фиксации лишает изображение временной непрерывности, присущей явлениям жизни. Ко всем этим ограниченностям и одновременно несоответствиям картины, воссоздаваемой на снимке и на экране, можно добавить много других, более серьезных, относящихся к эстетическим потенциям творчества. Однако рассуждения об ограниченностях этого рода были бы существенными лишь в одном случае: если бы человеческий глаз давал точный образ действительности. Но современная наука отрицает тождественность объективной действительности ее восприятию посредством зрения. Кроме двух компонентов процесса зрительного восприятия — реальный объект и его изображение в человеческом глазу, — современная наука исследует еще один, третий, компонент, который вносит существенные коррективы в картину восприятия мира человеком. Этот компонент — человеческий мозг.

«Суть дела в том, — пишет известный американский ученый У. Нейссер, — что мы видим не изображение на сетчатке — мы видим объект с помощью этого изображения. Распределение света, попадающего в глаз, доставляет информацию, для приема и обработки которой нервная система хорошо приспособлена»⁸. Вот почему «видимый мир — далеко не копия того, что происходит на сетчатке: он каким-то образом *строится* на основе информации, получаемой во время многих последовательных фиксаций»⁹.

«Перцептивный зрительный образ, — вторят У. Нейссеру И. Рок и Ч. Харрис, — не просто копия изображения на сетчатке»¹⁰. Расширяя теоретическую базу подобных утверждений, П. Колерс делает важное с точки зрения методологии науки заключение: «В каждом отдельном восприятии или ином субъективном переживании нет ничего, что гарантировало бы его «истинность», то есть соответствие действительности. Суждения об истинности должны основываться на информации из других источников, дополнительных по отношению к данному восприятию или переживанию»¹¹.

Итак, если говорить о том, что визуальная фиксация средствами технических искусств неспособна во всей точности воссоздать объективную действительность, то следует тут же добавлять (или по крайней мере иметь непременно в виду), что и зрение человека пасует перед этой задачей. Вместе с тем «из всех приборов, созданных человеком, нет другого такого, который напоминал бы в такой степени какую-либо часть человеческого тела, в какой фотоаппарат напоминает глаз»¹². При создании фотоаппарата (а позже — кино- и телекамеры) единственной моделью служил человеческий глаз; однако верно (в основном!) скопировав физические основы зрения, фотоаппарат ни в коей мере не смог (это — непостижимая задача для механизма любой сложности) воссоздать физиологию и тем более психологию человеческого зрения. Вот почему в итоге «фотоаппарат является копией глаза не в большей мере, чем крыло птицы — копией крыла насекомого. Каждый из них представляет собой продукт независимого развития, и если это развитие привело к такому сходству между глазом и фотоаппаратом, то именно потому, что тот и другой призваны решать одни и те же задачи. Особенности этого явления, которое биологи называют конвергентной эволюцией, состоят в том, что в данном случае одна эволюция биологическая, а другая техническая»¹³.

В ряде характеристик и возможностей человеческий глаз, конечно же, превосходит любую самую совершенную фото-, кино-, телекамеру. Есть некоторые качества зрения, опосредованные социальным, индивидуальным, психологическим опытом человека, которые вообще не присущи камере. Но даже если говорить только о физических характеристиках, то и здесь, скажем, в восприятии световых контрастов — в ситуации, где глаз способен определить разницу в яркости в диапазоне, когда самый яркий свет сильнее самого тусклого в миллиард (!) раз, — камере еще очень и очень далеко до человека. Но есть немало оптических показателей, в которых съемочная камера уже сейчас превосходит глаз человека. Любопытно заметить, что некоторые из этих превосходств мы не способны оценить потому, что, попросту говоря, не можем их в полной мере увидеть. Человеческий глаз обладает большой хроматической аберрацией, которая скорректирована даже в линзах недорогих любительских фото- и кинокамер. Цветовые характеристики в пределах коротких и ультракоротких волн — синих, фиолетовых и ультрафиолетовых — человеческий глаз воспринимает много хуже, нежели камера. Однако то, что способен

«видеть» аппарат — ультрафиолетовую и инфракрасную части спектра, — мы не способны оценить в достаточной степени. Глаз, как известно, хорошо видит лишь небольшую часть открывающегося в поле зрения пространства — ту, что приходится на так называемое желтое пятно, центральную ямку сетчатки, — остальное же остается в области периферического зрения. Для того чтобы увидеть какую-то картину, нам приходится постоянно «двигать» глазами, как бы ощупывая происходящее по частям и складывая затем увиденное воедино. Нередко случается, что при самом внимательном разглядывании мы что-то важное упускаем из виду, так как в этот момент в поле зрения «желтого пятна» был другой, второстепенный, фрагмент происходящего.

Человеческий глаз, в отличие от объектива фото-, кино-, телекамеры, весьма подвержен всяческому — оптическим и психологическим — иллюзиям. Каждому школьнику еще из книжек Я. Перельмана по занимательной физике известны рисунки, где две совершенно одинаковые линии кажутся разной длины, а параллельные производят впечатление сходящихся — и все это из-за того, в какой контекст изображений они поставлены. Со времен Птолемея известна иллюзия «луны у горизонта». Состоит она в том, что луна, находящаяся низко, возле горизонта, кажется нам значительно крупнее, чем когда она светит высоко на небе. Ученые разных эпох и народов пытались объяснить эту иллюзию. Птолемей, скажем, считал, что предмет, отдаленный от нас зрительно наполненным пространством, кажется более далеким, нежели находящийся на таком же расстоянии, но расположенный на незаполненном пространстве, в зените. А поскольку на сетчатке эти две луны имеют одинаковую величину (другого и быть не может, так как Луна, мы знаем, имеет определенный, постоянный диаметр обращенной к нам стороны), то по законам психологии восприятия предмет, кажущийся более удаленным, будет восприниматься нами как более крупный.

Любопытно заметить, что на фотографии или на киноэкране иллюзия «луны у горизонта» исчезает, хотя, казалось бы, мы видим на одном снимке луну в чистом небе, а на другом — над горизонтом, в окружении леса и других деталей ночного пейзажа. Здесь мы снова, на другом уровне, встречаемся с важным качеством фиксации съемочных аппаратов, о котором говорилось выше, — с бесстрастностью.

Но на фотографии или на экране, где мы имеем дело с уже сделанным съемочной камерой актом механической фиксации,

иллюзия исчезает. Это является лишним доказательством того, что при очень большой близости съемочной камеры к глазу результаты фиксируемого ими достаточно различны даже в случаях «простых» объектов, лишенных какого-либо социального или психологического содержания.

И еще один вывод можно сделать на материале исчезновения иллюзии «луны на горизонте» при ее фотографировании или киносъемке. Нельзя считать, что в кадре мы обращаем внимание на то же самое, что и в реальной жизни. Оказывается, каждая из этих форм зрительного восприятия мира имеет свои области, не во всем перекрывающие одна другую.

Зигфрид Кракауэр в вводной главе «Природы фильма», весьма насыщенной теоретическим содержанием, вкратце рассмотрел важнейшие качества фотографии. Там он называет четыре «склонности» фотографии и три ее «привлекательные черты». При такой неакадемической терминологии Кракауэр в «склонностях» и «привлекательных» чертах определяет важнейшие, никогда прежде, пожалуй, с такой последовательностью не высказанные качества, свойственные фотомеханической фиксации действительности.

Одна из «привлекательных черт» фотографии — «способность фотоаппарата раскрывать содержание снимка». Кракауэр говорит о том, «как мы любим рассматривать увеличенные фотографии, неожиданно находя в них новые мелкие подробности! Мы и не подозревали о них, глядя на контактный отпечаток, и, конечно, не заметили бы их в натуре»¹⁴.

Называя это качество фотографии, Кракауэр даже не поясняет его, хотя здесь, думается, заключена одна из важнейших черт фото- (кино-, теле-) фиксации. Несколько позже, чем вышла в свет книга «Природа фильма», в 1967 году, был снят Микеланджело Антониони фильм «Блоу-ап» («Фотоувеличение»), в котором эта же «привлекательная черта» фотографии стала поводом для серьезнейшего разговора, касающегося и эстетики, и гносеологии, и философии искусства. Ситуация, рассказанная в картине, состояла именно в том, что не замеченное глазом человека стало вдруг заметным на фотоснимке при сильном увеличении.

Герой фильма делает в парке фотоснимки, не ставя перед собой каких-либо специальных целей; он увидел парочку влюбленных и с привычным для профессионального репортера автоматизмом запечатлел ее на пленку. По характеру работы герою фильма, фотографу, снимающему и социальные репортажи и рекламные фотографии, отдельные фиксации-снимки чаще





Кадры из фильма М. Антониони «Блоу-ап»

всего нужны лишь как материал для дальнейшей работы, для создания некоего художественного целого. Герой, возможно, нажал спусковую кнопку камеры для того, чтобы когда-нибудь в будущем использовать вид красивого английского парка с оживляющим его пятном — людьми на заднем плане — для какой-нибудь своей рекламной композиции. Но всякий снимок является одновременно и документом — и оказавшаяся в кадре женщина решила сделать все, чтобы получить у фотографа снятую пленку. Когда герой фильма стал рассматривать сделанные им кадры, то обнаружил на заднем плане, в тени деревьев, нечто, похожее на руку, держащую пистолет. Придя ночью в парк, он обнаружил там труп и подумал, что женщина и ее спутник, возможно, причастны к этому преступлению. Наутро, правда, труп исчез.

Если до этого у одного и того же снимка можно было обнаружить два значения (для фотографа — полуфабрикат, материал для его последующих работ, для женщины — компрометирующий документ, удостоверяющий ее пребывание в парке с женщиной), то теперь он приобрел и третье — стал свидетельством преступления.

Так случилось (и это характерно для фотографической, кинематографической и телевизионной фиксации вообще), что, ставя перед собой одну задачу, автор снимка, сам того не желая, решает и другие. Для подтверждения своего подозрения фотограф делает сверхувеличения со снятого негатива — гигантские листы фотобумаги заполняют стены его студии от пола до потолка.

Однако такое увеличение с пленки, предназначенной для миниатюрных камер, имеет свои недостатки: вся фактура снимка превращается в подобные мириадам звезд скопления точек-зерен, контуры предметов расплываются, все живое и неживое на фотобумаге приобретает одинаковую форму «атомизированной фотоматерии». Затененный участок под деревьями парка в сверхувеличении приобретает таинственную неопределенность: в нем можно узнать очертания руки с пистолетом, но вместе с тем — и любые другие. В зерне сверхувеличения, как в облаках на небе, создающих прихотливый узор, фантазия зрителя способна прочесть очень многое.

От неведения, с которого фотограф начинал во время съемки, через подозрение, возникшее при просмотре негатива, он приходит в итоге к мало что способному дать альтернативному выводу: факт убийства при подобном увеличении оказался доказанным в той же степени, что и опровергнутым. Присущее



Л. Ж.-М. Дагер. Парижский бульвар

фотографии, по словам Кракауэра, ощущение неопределенности содержания здесь доведено до предела.

Пожалуй, неопределенность фотографии в фильме в известной мере преувеличена. Вернее, из нее сделаны неправомерно расширительные выводы.

Увеличение, рассматривание деталей снимка, постижение всех его не сразу постигаемых деталей — все то, что всегда приводит к обогащению жизненного содержания, автором фильма интерпретировано, скорее, как свидетельство не столько неопределенности, сколько непостижимости тайного смысла механической фиксации.

Фильм Антониони заставляет вспомнить один из самых первых дагеротипов 1839 года, года рождения фотографии, сделанный самим Дагером, — «Парижский бульвар». Это первая в мире фотография, изображающая живое существо. Длительные экспозиции той поры не позволяли запечатлеть на снимке оживленную толчею пешеходов и экипажей на бульваре. Лишь один неизвестный парижанин, задержавшийся на углу, чтобы воспользоваться услугами чистильщика обуви, оказался запечатленным на века. Правда, и его фигура передана в достаточно зыбком контуре, хорошо получились одни только ноги, которые из-за особенности ситуации были более неподвижны.

Питер Поллак, автор богато иллюстрированной «Истории фото-

графии», дал фрагмент этой детали дагеротипа в большом увеличении¹⁵, и, признаться, зыбкое видение первого в истории человека, запечатленного с помощью механического средства, чем-то напомнило сверхувеличение из фильма Антониони.

Различий при этом было немало — и существенных. Во-первых, «драматургия» произведения Дагера, в отличие от фильма, была основана на обстоятельствах подлинных, а не придуманных. Во-вторых, ситуация в фотографии, использованной в фильме, построена специально «от обратного хода», с тем чтобы тайна не была с легкостью разгадана: она не столько связана с природой светописи, сколько с законами детективного жанра. В дагеротипе «Парижский бульвар», напротив, увеличение, как и следовало ожидать, помогает постижению снимка. В-третьих, наконец, увеличение в «Блоу-ап» не приближает, а, напротив, удаляет нас от раскрытия тайны, в произведении же Дагера при сохранении тайны ряда обстоятельств значительная часть из них раскрывается.

Так же, как и герой фильма Антониони, Дагер, снимая бульвар, менее всего думал, что самым интересным в готовом отпечатке окажется фигура прохожего, остановившегося почистить башмаки. Этот господин — открытие не столько Дагера, сколько дагеротипии. Бесстрастность и полнота, с которыми фиксируется действительность на фотографии, нередко оказываются неожиданными не только для зрителей, но и для самого автора. Дело в том, что эти два качества, присущие механической фиксации, как бы приглашают зрителя войти в воссозданный мир и двигаться, жить в нем, искать объяснений многим увиденным обстоятельствам. В отличие от живых картин мира, постоянно изменяющихся и поторапливающих наше восприятие их, картины, зафиксированные механически, дают нам возможность и время вжиться в них, снова и снова вчитываться в их содержание, вникать в детали, производить своего рода исследования и розыски — одним словом, чувствовать себя не только зрителями, но и в определенном смысле если не интерпретаторами, то по крайней мере расшифровщиками увиденного. Сам факт того, что фотомеханическая фиксация вырывает определенный фрагмент целого, строго ограниченный рамками пространства и времени, стимулирует наше отношение к фотографии и родственным ей кино и телевидению как к пристальному взгляду на отрезок действительности. В контексте человеческой культуры механическая фиксация тем самым обретает значение орудия познания.

Поэтому, наверное, не случайно, что не художник, а именно



Надар. Панорама Парижа,
снятого с воздушного шара

фотограф первым запечатлел вид Земли с воздушного шара. Художник, собственно говоря, мог бы позволить себе сочинить такую картину задолго до появления средства, с помощью которого человек поднялся высоко в воздух. Однако такое «видение» при множестве достоинств не обладало бы одним немаловажным качеством — подлинностью. Парижский фотограф Надар, поднявшийся в 1859 году над родным городом и запечатлевший его с высоты, был менее всего движим желанием создать эстетически выразительную композицию (знаменитые портреты Надара превосходили в художественном отношении этот снимок, сделанный с воздушного шара, во множество раз). Его волновала способность фотофиксации к еще одной форме познания мира: если в портретах Надар давал микрокартину Парижа, то в съемке с воздушного шара — его макрокартину.

Любая механическая фиксация как таковая весьма далека от того, чтобы претендовать на эстетическое значение. Но пафос

О. Домье. Надар, поднимающий фотографию
до высоты искусства. Литография



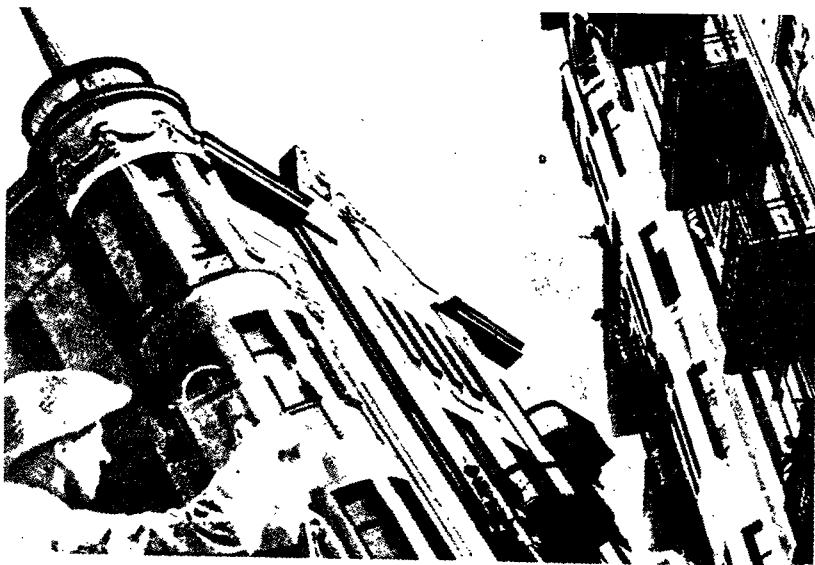
познания мира становится серьезной заявкой пути фотографии, открытой снимком Надара, как пути поиска своего выразительного языка. Недаром Оноре Домье в литографии — дружеском шарже на Надара изобразил его с фотокамерой в гондоле воздушного шара и сопроводил это надписью: «Надар поднимает фотографию до высоты искусства».

В самом деле, то, что на первых порах было лишь необычным взглядом механической камеры, способом расширить диапазон визуальных возможностей человека, через несколько десятилетий, став орудием в руках людей, ощущающих эстетические потенции подобного отношения к природе, обрело художественное значение. Можно привести в пример многие снимки Александра Родченко — замечательного художника и фотографа, сделанные им в 20-е годы («Дом на Мясницкой ул.», 1927 г.; «Брянский вокзал», 1927 г.), работы Ласло Моголи-Надя («Вид с берлинской радиобашни», 1928 г.), некоторые кадры фильмов Дзиги Вертова...



А. Родченко. Брянский вокзал

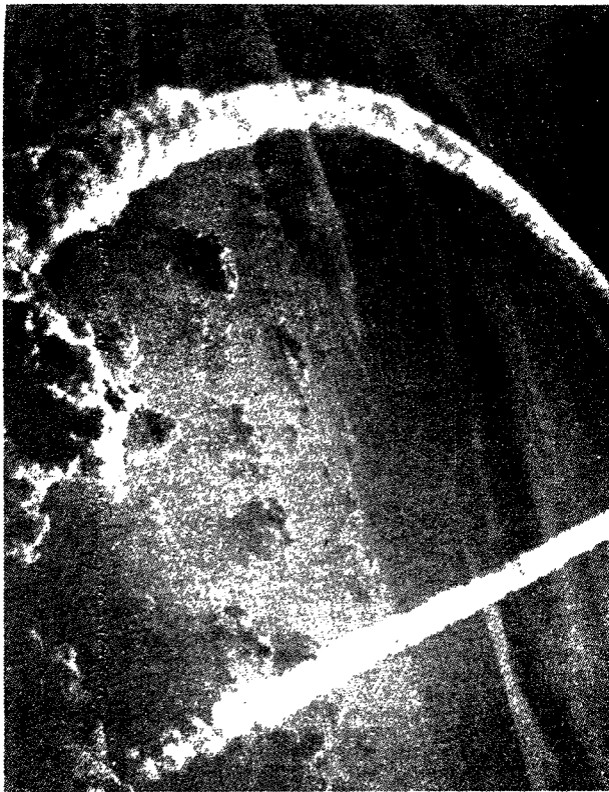
В наши дни, когда с помощью реактивной авиации и спутников съемочная камера забралась в заоблачные выси, ее взгляд на Землю оттуда сулит новые — и неожиданные — художествен-

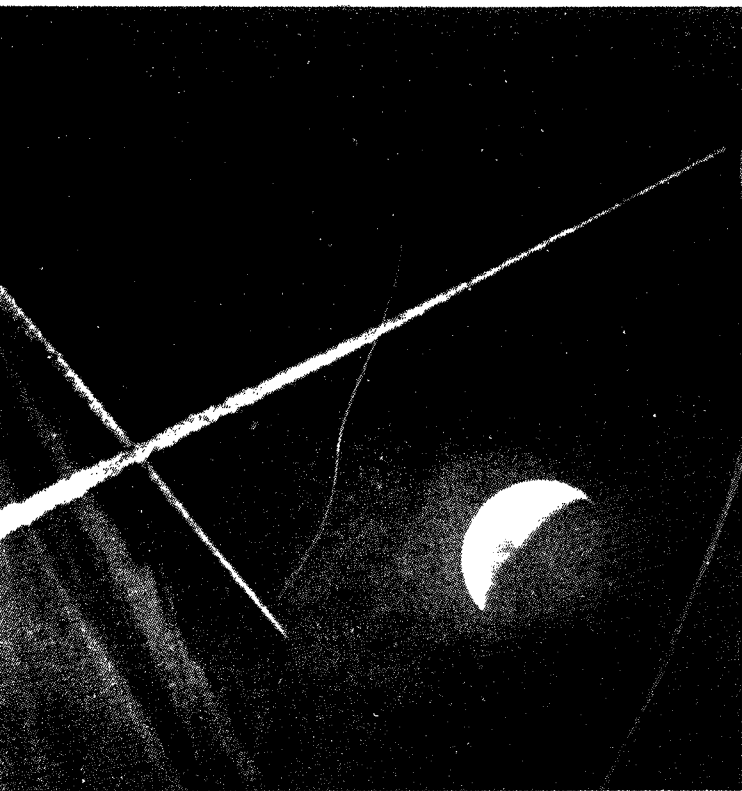


ные открытия. Назовем, например, работы Валентина Лебедева — бывшего штурмана, летавшего на тяжелых бомбардировщиках. Его съемки, сделанные в воздухе, поражают эпическим, целостным взглядом на мир. А ведь и здесь все начиналось, как и у Надара, с обыкновенной фотофиксации Земли с реактивного лайнера, когда в просветах между облаками видна была далекая-далекая Земля, составлявшая пеструю, до удивительности похожую на произведения беспредметной живописи мозаику пятен.

О превращении качеств фиксации в художественный язык, об обретении ими эстетических потенций речь пойдет в следующих главах. Здесь же хочется показать те качества самой механической фиксации, которые, составляя ее своеобразие и суть, способны в дальнейшем проделать эволюцию в сторону художественного творчества. Естественно, что прежде всего здесь будет идти речь о тех качествах механической фиксации, которые не столько повторяют то, что было известно в других выразительных формах (скажем, в графике и живописи), сколько формируют язык, соответствующий природе технических видов творчества.

Исследование пространства посредством механической фиксации имеет не только количественный аспект. Он был приведен в пример как наиболее очевидная, бросающаяся в глаза форма овладения съемочным аппаратом неведомыми человеческому





В. Лебедев. Заоблачный полет

Обратная сторона Луны.
Снимок сделан со спутника



глазу пространственными масштабами. Пределом в развитии этой тенденции была, наверное, съемка обратной стороны Луны, произведенная камерой на советском спутнике, облетевшем это небесное тело: никогда и никем не виданное зрелище стало доступно человечеству благодаря механической фиксации.

Противоположная тенденция — фото- и киносъемка сверхмалых пространств с помощью электронного микроскопа. Здесь уже (притом что сами снимки, в особенности сделанные в цвете, способны пленить наше воображение) исследовательские способности камеры выступают «в чистом виде», служа по преимуществу целям науки.

Наряду с количественными возможностями в овладении пространством, механическая фиксация двигалась и в направлении постижения качественных характеристик. Говоря иными словами, камера довольно скоро обрела способность не только «транслировать» пространство, но и «транспонировать» его. Мы тут имеем в виду отнюдь не индивидуальные усилия тех или иных авторов, а свойства фиксации как таковой, способности самой техники. Путем к такой переработке пространственных характеристик послужила возможность камеры менять свой механический «глаз», то есть объектив, вернее, его фокусное расстояние. Если первые объективы были по своим принципиальным качествам ориентированы на возможности челове-

ческого глаза и приближались к тому фокусному расстоянию, которое обеспечивает хрусталик в нашем глазу, то затем от этого «нормального» фокусного расстояния изменения пошли в обе стороны: как удлинения его, так и сокращения.

Множество чисто научных и технических трудностей пришлось преодолеть оптике и механике, прежде чем удалось изготовить объективы, удовлетворяющие требованиям съемок, а затем и достаточно недорогие — для профессионалов и любителей. Нас здесь, впрочем, интересует другое: способность разнообразной по своему фокусному расстоянию оптики придать кадру несхожий характер в воссоздании пространственных отношений.

При всем том, что мы говорим (и, наверное, в целом совершенно справедливо) о беспредельных возможностях человеческого зрения, конкретные способности глаза в воссоздании, скажем, сцен, происходящих на значительном удалении от нас, весьма невелики. Уже на расстоянии десятка метров мы не очень хорошо разбираем черты лица, а со ста метров можем и вовсе не узнать хорошо знакомого человека. Поэтому-то камера, снабженная объективом, воспроизводящим фокусное расстояние человеческого глаза, всеильна в пределах двух—пяти метров; все, что превосходит эту дистанцию, оказывается снятым общим планом. И если для пейзажа или некоторых видов репортажных съемок общий план вполне подходит, то портрет или жанровая сцена, происходящая хотя бы в некотором отдалении от нас, явно сопротивляются требованиям объектива. И напротив, почти все, что расположено ближе полутора-двух метров к съемочной камере, оказывается недоступно ее зрению, подобно тому как мы не способны читать книгу, если поднести ее слишком близко к глазам.

Итак, камера обрела способность смотреть на мир не только тем механическим «глазом», который силится воспроизвести качества глаза человеческого, но и двумя принципиально новыми для людей «глазами» — один с более длинным, другой с более коротким фокусным расстоянием.

Естественно, новые объективы дали целый ряд практических преимуществ, касающихся условий фото-, кино- и телесъемки и способности «овладеть» натурой в случаях, когда она «неудобна» для так называемого нормального (с фокусным расстоянием в 50 мм) объектива. Возвращаясь к фильму «Блоу-ап», можно сказать, что герой стал жертвой того, что у него в камере во время съемки в парке был поставлен 50-миллиметровый объектив. Если бы фотограф пользовался одним из

длиннофокусных объективов, то никаких сомнений по поводу того, что находится вдали, в тени деревьев, у него не было.

Короткофокусные объективы, напротив, очень нужны, когда речь идет о съемках в тесных помещениях с большим числом людей. Широкий угол «взгляда» механического (или электронного, если речь идет о телевизионной передающей камере) глаза на жизнь обеспечивает очень большую «вместимость» кадров, сделанных с помощью объективов с коротким фокусным расстоянием.

И длиннофокусные телеобъективы и широкоугольники воссоздают пространство в непривычном для человеческого глаза виде. Нередко нас шокируют снятые телеобъективом на общем плане автомобили на улицах города, кажущиеся сплюснутыми и наползающими друг на друга на ходу. Еще больше искажаются пропорции предметов и людей при съемках широкоугольником.

В последнее время, в связи с успехами таких наук, как оптика и механика, появилось немало новых широкоугольных объективов — вплоть до сверхкороткофокусного, так называемого рыбьего глаза. Непривычность картины, которую дает подобный объектив, активно используют в своем творчестве не только профессионалы, но и любители. Вместе с тем вокруг применения подобных объективов идут нестихающие споры.

Не вдаваясь здесь во все аргументы этих споров, остановимся лишь на главном, связанном с обвинением в нарушении «естественных пространственных отношений». Безапелляционность и кажущаяся аксиоматичность этого рассуждения зиждется на нашем безграничном доверии к ощущениям, которые дает наш глаз. Дело в том, что моделью, с которой мы сравниваем фото-, кино- и телекадры, делая строгий вывод о нарушении пространственных отношений, является не сама действительность, а ее зрительный слепок, полученный с помощью нашего глаза. А глаз, как и любой оптический прибор, не воссоздает действительность в натуре, но лишь дает ее изображение, построенное по определенным, достаточно условным правилам. Перспективное сокращение, точка схода, сферическая и хроматическая аберрации — все это свойства нашего зрения, а отнюдь не самой действительности. История живописи наряду с наиболее распространенной, приближающейся к возможностям человеческого глаза перспективой, которую называют прямой или линейной, знала немало других. Вспомним, «сферическую перспективу» картин К. Петрова-Водкина или пространственные решения картин древнекитайских





*К. Петров-Водкин. Петроградская мадонна
А. Гуцин. Старая Рига.*

| Снимок сделан с помощью объектива «рыбий глаз»

художников. Поэтому, говоря о кадрах, сделанных с помощью широкоугольника или телеобъектива, что они нарушают истинное пространство, мы допускаем ошибку. Мы *одно из пониманий пространства*, не менее условное, чем все остальные, считаем как бы безусловным, принадлежащим самой действительности.

Учитывая, однако, весьма большую разницу пространственного воплощения в тех случаях, когда фиксация производится одним из трех основных типов объективов (и отбрасывая, как было условлено, все типы решений, связанные с сознательным желанием автора решать собственно эстетические задачи), необходимо иметь в виду качество самого фиксируемого объекта, его особенности. Существенным, хотя и не столь легко определяемым критерием служит реальная пластика самого объекта, которая требует (или, может быть, терпит?) той или иной пластической фиксации.

Есть еще одно немаловажное обстоятельство, о котором следует сказать. История изобразительного искусства показывает, как сколько-нибудь новая пространственно-пластическая система на первых порах вызывает немалые трудности как в создании, так и в восприятии. Художникам трудно бывает освоить и сделать ее естественным способом выражения волнующих их идей, а зрителям еще более сложно оказывается понять этот язык, увидеть в нем за внешней непривычностью и даже странностью глубокую, органическую связь с новым общественным содержанием.

То же самое фактически происходит в фото-, кино-, телевизионной системе фиксации пространства. Сначала оно «не дается» приверженцам широкоугольника, однако сам объектив (и тем более положенная в его основу оптическая система воссоздания внешнего мира) в этом вовсе не виноват. Затем постепенно нащупывается обоснованность фиксации пространства посредством короткофокусной оптики. И тут же наступает черед зрителей: они не сразу, с немалым трудом для себя, осваивают непривычную пластику, перестают замечать «странность», видят не только слабости ее, но и некоторые преимущества перед остальными оптическими системами. Такова, наверное, диалектика развития всяких форм связи природы и человека, даже таких, как механическая фиксация с помощью фото-, кино-, телекамеры.

П

ервое — и самое яркое, бросающееся в глаза — качество, выделяющее фотографию, кино и телевидение среди прочих форм творчества, — это жизнеподобие создаваемых ими картин действительности.

Есть немало синонимов этого понятия: достоверность, подлинность, реалистичность, документальность и т. д., однако мы предпочитаем употреблять более простодушный, далекий от научных дефиниций термин, чтобы избежать шлейфа оценочных представлений, сложившихся вокруг названных выше. Вместе с тем выбранный нами термин звучит несколько старомодно, и в этом, признаться, есть также определенный замысел. В отличие от возникших сравнительно недавно в связи с разного рода эстетическими определениями терминов (таких, как реалистичность, документальность), а также от понятий, таящих в себе возможность альтернативных толкований (подлинное — фальшивое, достоверное — ложное), «жизнеподобие» обладает необходимой незамутненностью содержания, позволяет толковать его в связи с природными свойствами искусства в целом и шире — художественного сознания человека.

Нетрудно заметить, что вся многовековая история творчества, начиная от наскальных изображений в эпоху первобытного искусства и кончая всеми формами изобразительного искусства наших дней, имеет прямое отношение к проблеме жизнеподобия. Магические цели, стоявшие перед первобытными художниками, вполне согласовывались с необходимостью жизнеподобного изображения тех животных — мамонтов, оленей, антилоп, — на которых охотились наши далекие предки. Нет, конечно, никаких свидетельств, дошедших до нас от тех времен, однако можно предположить, что для первобытных охотников и для создателей сцен охоты, высеченных на скалах-стенах пещер, в которых они обитали, картины эти выглядели предельно живописными. Такой вывод можно сделать на основании многочисленных свидетельств, сохранившихся от более поздних эпох: Античности и Средневековья, Ренессанса и XVIII века. Характерно, что одним из самых распространенных, можно сказать универсальных, принципов оценки художественного произведения (прежде всего в изобразительных искусствах, а затем и в литературе и в театре) всегда выступало понятие жизнеподобия. И всегда, за исключением разве что эпохи Средневековья, достижение жизнеподобия рассматривалось и самими художниками и их публикой как одно из важнейших достоинств произведения.

Любопытно сравнить высказывания, отдаленные друг от друга тысячелетиями и вместе с тем основанные на одних и тех же критериях: в пору расцвета искусства Древней Греции и эллинистического Рима критерий жизнеподобия применялся в оценках

художественной практики почти так же широко и постоянно, как и в XIX веке. Вместе с тем не трудно заметить, что степень приближения к натуре, характерная в разные эпохи развития искусства для его произведений, весьма неодинакова. Сравнение шедевров, созданных в те или иные периоды художественной истории, показывает, что понятие их жизнеподобия постоянно менялось. Притом что в значительной мере это качество зависело от художественных вкусов, господствовавших в обществе, что были периоды возврата к давно забытым представлениям, в целом эволюцию жизнеподобия искусства можно рассматривать как поступательный процесс, в котором шаг за шагом художественное сознание двигалось по пути приближения к натуре.

Можно задать вопрос: если стремление к жизнеподобию свойственно искусству в силу самой его природы, то почему все-таки столь медленной была эволюция в течение тысячелетий истории творчества? Тут необходимо одно важное разъяснение. Сравнение произведений ранних исторических эпох, объявляемых современниками верхом возможного жизнеподобия (а таких суждений можно найти великое множество), убедительно показывает, как менялись критерии этого принципа. Даже на протяжении ограниченного времени, например жизни одного поколения, те явления искусства, которые, казалось, обладают предельным, граничащим с натурализмом жизнеподобием, через ряд лет, в связи с появлением еще более жизнеподобных произведений, выглядят в достаточной мере условными.

Можно сослаться на пример Художественного театра. Рождение этого театра зрителями и многими критиками воспринималось как последовательное и принципиальное движение сценического искусства в сторону неведомого прежде реализма. Некоторые оппоненты Станиславского и Немировича-Данченко вменяли им в вину радикализм, выходящий за пределы допустимого на театре, обвиняли их в натурализме. Однако прошло время — и мхатовские постановки даже в радиозаписи кажутся нам довольно условными, манера игры замечательных актеров по сравнению с нынешними представлениями о жизнеподобии сценических воплощений выглядит откровенно театральной.

Подобных примеров из области искусства можно привести довольно много. Они подтверждают определенную тенденцию в развитии художественной культуры: несмотря на то, что жизнеподобие в искусстве постоянно возрастает и, кажется, вот-вот достигнет предела, тем не менее «зазор» между художественными произведениями и реальностью продолжает сохраняться в неизменном виде. Здесь происходит нечто подобное постижению человечеством абсолютной истины: движение к этой цели постоянно, однако она принципиально неисчерпаема.

Добытое в процессе познания становится в итоге истиной относительной. Действительно, наряду с развитием выразительных средств искусства в постижении жизнеподобия развиваются и наши представления о действительности, ее сложности и многообразии. Теперь в понятие реальности, отражаемой искусством, стали входить такие ранее неведомые ему области, как сложная внутренняя работа сознания, воображения и фантазии человека.

Таким образом, понятие жизнеподобия, как, впрочем, и остальные формы осмысления процессов, происходящих в сфере художественной культуры, опосредовано целым рядом переменных величин, к которым относятся кроме объективных факторов (изменения, происходящие в природе и общественной жизни, в человеке) еще и субъективные (формы самосознания человека, художественные вкусы времени и т. д.). В результате понятие жизнеподобия, в которое входит, казалось бы, такой определенный и вполне объективный критерий, как «жизнь», оказывается на деле весьма относительным.

Нетрудно заметить, что размывание определенности термина происходит как в одну, так и в другую сторону. Говоря иначе, наряду с явлениями искусства, которые утрачивают еще недавно присущее им качество жизнеподобия, можно наблюдать и случаи, когда произведения, вроде бы далекие от него, неожиданным образом начинают его обретать. В связи с этим приведем свидетельство друга Пикассо, художника и фотографа Брассая. «Летом 1909 года, — писал он, — Пикассо поехал в Орта де Сан-Хуан в Испании. Там он рисовал степные поселения, построенные в форме кубов арабско-средиземноморского происхождения. Три таких «кубистских» ландшафта — ибо это и было началом кубизма — приобрела Гертруда Стайн и выставила их в своем салоне. Гости кричали «ужас!», но Пикассо и Фернанда сфотографировали эти же деревни и дали отпечатки Гертруде Стайн. Когда посетители смеялись и протестовали, она доставала эти фотографии и говорила: «Вы, конечно, можете сказать, что эти ландшафты слишком реалистичны — и не ошибетесь. Но нельзя ругать эти картины за их фотографическую точность»¹.

Конечно, жизнеподобие кубистских пейзажей раннего Пикассо было результатом случайности, вернее, редкостного совпадения картин природы с художественными устремлениями живописца-авангардиста. Много позднее, уже в послевоенное время, когда в быт вошли лайнеры гражданской авиации, летающие на десятикилометровой высоте, люди обратили внимание, что картины Земли, открывающиеся из иллюминаторов самолетов, похожи на картины художников-беспредметников. Конечно, всерьез говорить о жизнеподобии абстрактной живописи не приходится хотя бы потому, что возможность взглянуть

на землю с больших высот открылась почти через полвека после появления первых беспредметных полотен. Кроме этого, понятно, даже самое похожее на виды земли с заоблачных вышей полотно не есть жизнеподобное воссоздание *этого* куска природы.

Итак, все попытки «рукотворных» видов искусства достигать максимального жизнеподобия оборачиваются лишь относительными достижениями: каждый шаг вперед на этом пути нейтрализуется эволюцией в представлениях публики о границах реализма в искусстве. Радикальным обстоятельством в эволюции постижения искусством этого качества стало изобретение в 30-х годах прошлого столетия фотографии.

По поводу появления фотографии (а вслед за нею — кино, а также телевидения) как средства изображения реальной действительности нередко в западной науке высказываются взгляды, выраженные в наиболее лаконичной форме Андре Мальро: «Это всего лишь самый развитый аспект изобразительного реализма, принцип которого возник в эпоху Возрождения и нашел свое наиболее полное выражение в живописи барокко»². В работах профессора Бостонского университета искусствоведа Сэмюэля Эджертон, опубликованных в 60—70-е годы, эта мысль нашла дальнейшее развитие³. По мнению ученого, линейная ренессансная перспектива стала не только важным шагом по пути развития реалистического искусства, но и, «несомненно, подготовила западноевропейскую цивилизацию к вступлению в эпоху открытий конца XV в.»⁴. С. Эджертон идет еще дальше, полагая, что «Запад с такой стремительностью стал в XVI в. обгонять в своем развитии весь остальной мир», в частности Китай и мусульманский Восток, которые «на протяжении почти всего Средневековья шли впереди в области науки и техники», потому именно, что овладел прямой (линейной) перспективой⁵. В русле этих рассуждений фотография, основанная на ренессансных принципах перспективы, действительно, лишь развивала то, что было открыто более четырехсот лет назад итальянскими художниками.

Однако в контексте наших интересов, связанных со становлением творческого метода технических искусств, появление фотографии знаменательно не столько продолжением развития оптических принципов видения действительности, обнаруженных в эпоху Ренессанса, сколько возникновением безлично-механического способа фиксации картин окружающего мира. Пользуясь теми же самыми средствами линейной перспективы, что и живопись, фотография совершила принципиальный, качественный скачок в процессе постижения природы. Глубоко прав был Андре Базен, когда писал в своей статье «Онтология фотографического образа»: «Как бы ни был искусен художник, его творчество всегда несет на себе печать неизбеж-

ной субъективности. А потому изображение ставится под сомнение самим фактом присутствия человека. Самое главное при переходе от барочной живописи к фотографии заключено не в простом техническом усовершенствовании (кино еще долго будет отставать от живописи в передаче цвета), но в психологическом акте: стало возможным полностью удовлетворить нашу потребность в иллюзионном сходстве посредством механического репродуцирования, из которого человек исключен. Решение было заключено не в результате, но в генезисе»⁶.

Мы не станем здесь воссоздавать картину резкого общественного неприятия притязаний фотографии на эстетическое творчество в первые десятилетия ее существования: нас интересуют прежде всего те качества фотографического языка, которые нашли продолжение в кино и телевидении. Впрочем, именно эти свойства фотографического изображения, как известно, вызывали наибольшие возражения. Механический, «нерукотворный» характер получения изображения-отпечатка довольно долгое время считался самым тяжким грехом фотографии, навсегда преграждающим ей путь на Парнас. В отношении проблемы жизнеподобия в искусстве это обстоятельство имеет первостепенную важность.

С одной стороны, несомненна тенденция, характерная для истории всех искусств, — их движение по пути все большего жизнеподобия. С другой — радикальное решение этой проблемы, предложенное фотографией, сразу же вызвало резкие возражения со стороны художников и эстетиков. В чем тут дело? Есть ли принципиальная разница в целях, которые ставили перед собой «рукотворные» искусства в постижении многообразия реальной действительности, и задачах, выполняемых съёмочной камерой в фотографии, кино и телевидении? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо обратить внимание на особенности изобразительности (с точки зрения ее жизнеподобия), создаваемой съёмочной камерой.

Возможности оптики, механики, химии (а на телевидении еще и электроники) позволяют при съемке объектов реальной действительности получать изображения очень высокой степени жизнеподобия, недостижимой чаще всего средствами традиционных искусств. Она складывается из ряда компонентов.

Первый — пространственная непрерывность изображения, переданного камерой в регистрационно полном виде. Говоря иначе, камера фиксирует в равной степени подробно всю картину предметов и явлений, входящих в пределы видимости аппарата. Правда, известно, что даже у самого совершенного съёмочного (или передающего) аппарата зрение далеко не безукоризненно. Оно определяется фокусным расстоянием объекта, вне которого находятся зоны, недостаточно четко просматриваемые. Михаил Ромм однажды язвительно заметил,

что киноаппарат «подслеповат». Но человеческий глаз обладает целым рядом подобных недостатков, в частности, все, что не попадает в зону зрения так называемого желтого пятна сетчатой оболочки, оказывается нами увиденным «вне фокуса». И все же даже во внефокусном изображении картина, создаваемая механической съемочной камерой, обладает очень высокой степенью жизнеподобия, в значительной степени построенного на имитации способностей человеческого глаза. Это обстоятельство связано с тем, что наиболее естественными воспринимаются изображения, полученные с помощью объективов, фокусное расстояние которых близко к человеческому зрению. Критерием жизнеподобия выступает человеческий опыт, в данном случае, когда речь идет о жизнеподобии внешнем, — наш глаз. И недостатки глаза, по понятным причинам, не ощущаются нами как что-то выходящее за пределы нормы, в то время как попытки «улучшить» изображение по сравнению с тем, что дает нам зрение, вызывают определенный зрительный дискомфорт.

Мы остановились на этом вопросе для того, чтобы не возвращаться более к теме «правильности» — в строгом смысле слова — картины, создаваемой съемочными камерами в фотографии кино и телевидении. Каждый из этих аппаратов, притом что в течении полутора веков происходит постоянное усовершенствование их качеств, имеет начало недостатков, регистрируемых нашим глазом. Однако для разговора о качестве жизнеподобия создаваемых с помощью съемочных аппаратов изображений это обстоятельство не имеет решающего значения. Ведь даже весьма несовершенные картинки, получаемые на ранних дагеротипах, поражали воображение современников, избалованных знакомством с шедеврами реалистической живописи Ренессанса и более поздней поры. Та же самая история повторилась более полувека спустя, во время появления кинематографа.

Стала уже чем-то похожей на легенду-небылицу, бытующую в киноведческих кругах, история о первых зрителях лент Люмьера, которые якобы принимали изображение, появившееся на экране, за натуру и соответственно реагировали на него. И действительно: свидетельства, содержащиеся в мемуарах кинематографистов, могут показаться преувеличением, понятным в устах влюбленных в свое ремесло и верящих во всемогущество экрана людей. Но такие же признания можно найти и в современной появлению кино на культурной арене прессе. Вот, скажем, свидетельство профессора Л. Мороховца, опубликованное в 1897 году, спустя год после появления кинематографа в России. «Кто наблюдал, — писал он, — публику при созерцании ею сцен кинематографа, тот вспомнит, что видел людей, живших сценами кинематографа. А крик ужаса, не раз вырывав-

шийся из среды публики при виде быстро надвигавшегося поезда, несшегося прямо в публику!.. Никогда и ничего подобного искусство и не видало!»⁷.

Действительно, история искусства не была еще знакома с подобными способами изображения жизни «в формах самой жизни». Весьма существенно то обстоятельство, что в восприятии зрителей фотографии, кино и телевидения прочно укрепилась связь между изображением и его первоисточником, предметной средой. Иначе говоря, смотря на фотографию или наблюдая киноизображение, человек знает, что снятое — это не вымысел автора, а слепок реального, существующего на земле. И первые зрители люмьеровской программы, конечно же, испугались реального поезда, стремительно надвигавшегося на них.

Здесь мы подходим ко второму компоненту, характеризующему изображение, получаемое с помощью съемочной техники. «Одна из специфических особенностей фотографии, — читаем мы в книге по фотокомпозиции, — состоит в том, что для получения фотографического изображения объекта последний должен в момент съемки находиться перед объективом съемочного аппарата. С такого рода обстоятельствами не встречается ни один художник, работающий в других областях искусства»⁸. Этот постулат, звучащий почти наивно из-за своей самоочевидности, заключает в себе весьма существенное для понимания природы технических искусств обстоятельство. Конечно же, он относится не только к фотографии, но и к остальным техническим искусствам.

Предметно-событийная прямая связь, устанавливающаяся между жизненной первоосновой и изображением в искусствах, которые одновременно являются и средствами массовой коммуникации, — это важный момент в установлении жизнеподобия. Более того, возникающий в процессе этой связи автоматизм позволяет зрителю фактически идентифицировать изображение с предметом, ставшим его первоосновой. На этом качестве построено привычное зрительское восприятие фотографии как подлинного документа.

В фотографии связь между предметом и его изображением кажется более простой и прочной, нежели в кино. Бурное развитие игрового кинематографа, превращение его в самое пространственное и влиятельное зрелищное искусство нарушили незыблемость устойчивой психологической связи, существующей между жизненным явлением и его экранным отражением. Теперь лишь самые наивные зрители склонны к отождествлению актера с исполняемой им ролью. Однако еще в сравнительно недавнее время такое восприятие киноискусства было весьма распространенным.

«Публика 30-х годов, — писал много позже Борис Бабочкин, —



вообще не воспринимала Чапаева как произведение киноискусства, она воспринимала его как жизненный факт — несомненный и реально существующий. Если повторить выражение некоторых критиков — «чудо Чапаева», — то это чудо заключалось именно в этом необъяснимом, непонятном, странном и неповторимом обстоятельстве: «Чапаев» для зрителей 30-х годов, или, во всяком случае, для громадного большинства этих зрителей, был не фильмом — заранее придуманным, подготовленным, срепетированным, а потом снятым на пленку. Это был подлинный, несомненный и реальный кусок жизни, захватывающий и трагический; а если он возник передо мною, зрителем, сейчас на экране, если я, зритель, очнувшись, начинаю понимать, что сижу в кинотеатре, что сейчас не 1919, а 1934 или 1935 год, то все это просто необъяснимое волшебство, которого я не понимаю, да и не хочу понимать и объяснять»⁹.

Ситуация, описанная Бабочкиным в отношении фильма «Чапаев», характеризует массовое восприятие кинозрелища. Есть тут, конечно, кое-что от особенностей коллективной психологии, которой известны законы подобных отождествлений. Но в отличие от эмоций, возникающих, скажем, на стадионе, здесь «провокатором» их, несомненно, выступает особое кинематографическое жизнеподобие.

Четкая, однозначная связь между изображаемым явлением и его восприятием по законам полного жизнеподобия в игровом кинематографе постепенно сформировалась в понятие выразительного языка, способов и правил построения художествен-



Б. Бабочкин в роли Чапаева

ного целого. Нередко бывает так, что даже профессионалы-критики недоумевают по поводу тех или иных творческих решений, выбивающихся из привычных правил, основанных на неизменной вере в кинематографическое жизнеподобие.

Напомним известный эпизод из фильма Александра Довженко «Арсенал», в котором расстреливаемый в упор рабочий Тимоша продолжает оставаться целым и невредимым. Хорошо знакомые зрителям по жизненному опыту и по другим кинопроизведениям зависимости (если стреляют, да еще с такого близкого расстояния, то человек должен быть убит или по крайней мере ранен) здесь очевидно нарушены. Никаких «подсказок» для зрительского толкования увиденного режиссер не дает. Характерно, что критика долгое время трактовала это творческое решение режиссера как отступление от кинематографического реализма. Затем, уже после кончины Довженко, когда имя его было занесено в пантеон художественной киноклассики, этот же эпизод из «Арсенала» стали — без каких-либо дополнительных аргументов — оценивать как замечательное достижение кинореализма.



Был еще один, наверное, наиболее верный путь — трактовать этот эпизод как символ бессмертия революции. Однако такому пониманию столь резкого отхода от привычного кинематографического жизнеподобия заслон поставил сам Довженко, который в известном своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников кино в январе 1935 года заявил: «Говорят и посейчас о символике «Арсенала». Я заявляю, что никогда не думал о символах, и даже тогда, когда расстреливают и не могут расстрелять моего героя, у меня была та нужная доля творческого простодушия, которая мне давала возможность верить в это, как в совершенно законный и реальный факт. Можно было убить Котовского из-за угла где-то там, в бытовой обстановке, но я глубоко уверен, что были времена, когда Котовского пуля не брала»¹⁰.

Довженко в течение всего своего кинематографического творчества последовательно опровергал однозначность представлений о киноязыке как о форме простейшего жизнеподобия. Много позже, в написанных после войны сценариях, которые он не успел при жизни поставить (фильмы по ним сняты его вдовой Юлией Солнцевой), великий режиссер продолжал поиски экранной образности, в значительной степени напомилавшие привычные для литературы, в особенности для поэзии, решения. Напомним, например, эпизод из «Зачарованной Десны», где женщина, не дождавшаяся мужа с полей Великой Отечественной войны, встречает его, ставшего громадной скульптурой-памятником, высаящимся на берегу реки.

Несмотря на то, что творчество Довженко нашло продолжение в поисках близких ему по духу кинематографистов, составивших направление так называемого «поэтического» кино, резкие отступления от жизнеподобия на экране по-прежнему остаются исключением из общего правила.

И наконец, третий компонент, из которого складывается жизнеподобие фотографического (а также кинематографического и телевизионного) изображения, — это сочетание временной и пространственной непрерывности. Объясним чуть подробнее.

Пространственное жизнеподобие, как уже говорилось, обеспечивается сплошным характером воссоздания жизненных объектов, находящихся перед объективом. Однако если бы предметы, расположенные на плоскости композиции, были выключены из процесса временного развития, то даже самое верное из воспроизведений не показалось бы жизнеподобным. Движение, изменение целого и его частей во времени, динамика изображения — все это важнейшие составные части языка технических искусств.

Для доказательства этого положения проще всего оперировать материалом кино и телевидения, которые являются искусствами движущегося изображения. На их примере видно, что жизнеподобие складывается из двух одинаково важных частей: воссоздания внешнего облика предметов и явлений и точного воспроизведения их движения, то есть жизни во временных координатах. Нарушение этого единства (а заодно и общего впечатления жизнеподобия) легко достигается, когда снятая пленка экспонируется на экране с несколько иной скоростью — чуть быстрее или медленнее. От этого происходящее сразу же обретает иной облик: достаточно вспомнить старые немые ленты, снятые в свое время в более медленном (шестнадцать кадров в секунду) режиме, а теперь демонстрируемые на современных проекторах со скоростью двадцать четыре кадра в секунду. Даже самые серьезные, сделанные в жанре драмы или трагедии сюжеты выглядят комично в тех случаях, когда их временная целостность лишается жизнеподобия.

Жизнь на временных координатах нередко используется мастерами кино и телевидения для создания у зрителя ощущения особой подлинности происходящего и, более того, впечатления большего, нежели обычно, соучастия в экранном действии. Напомним, к примеру, ленту французского режиссера Аньес Варда «Клео — от пяти до семи», в которой экранное время в точности совпадает с реальным. Мы видим на экране два часа из жизни героини, показанные в течение двухчасового фильма. Еще больше, нежели в кино, качество это «работает» на телеэкране. Известно значение, какое имеет полнота происходящего действия для создания впечатления подлинности его. Опыт телевизионных передач крупных спортивных соревнова-

ний (скажем, первенства континента или мира по футболу), которые из-за разницы во времени включаются в программу следующего дня, показывает: в тех случаях, когда событие дается без купюр, в его временной целостности, оно производит гораздо большее впечатление, нежели в смонтированном виде.

Возможности телевидения по воссозданию как пространственной, так и временной стороны реального события основаны на природных данных этого средства массовой коммуникации. Немало теоретических концепций, объясняющих специфику ТВ, исходит из этого обстоятельства. Напомним, к примеру, позицию Вс. Вильчека, высказанную им в середине 60-х годов. «Телевизионное зрелище, — писал он, — не театр в формах кино, а прямо и непосредственно жизнь, раскрываемая способами искусства. Жизнь в формах искусства, жизнь-зрелище. Или сказать по-иному, телевидение — это искусство непосредственного эстетического осмысления жизни, искусство эстетического отношения к самой действительности. С автором-демиургом произведения в телевидении придется проститься»¹¹.

В этом и подобных высказываниях (а таких суждений о телевидении на первых порах его существования было немало) проблема жизнеподобия из одной — пусть очень важной — стороны творческого целого превращается в самую существенную, формообразующую. Телевидение, нередко называемое «окном в мир», здесь трактуется как зрелище самой жизни, явление, эстетизирующее саму действительность.

Казалось бы, в телевизионной практике, особенно первых двух десятилетий, эти именно качества давали о себе знать. О них писали В. Саппак и другие критики той, ранней, поры. Ими телевидение отличалось от старшего по возрасту экранного искусства. И все же при меткости конкретных наблюдений, при соблазнительности пущенной в ход формулировки, которая фактически звучит эффектным эстетическим эпилогом, подводящим итоги тысячелетнему развитию системы искусств, подобные рассуждения не столько дают ответы на старые вопросы, сколько порождают еще большее количество новых. Причем не только эстетических, но и методологических, конкретно искусствоведческих. Они фактически возвращают нас к спорам полуторавековой давности, которые велись вокруг только что возникшей фотографии. Правда, тогда эти или почти эти аргументы произносились врагами светописи и звучали они беспощадным приговором, немедленно отлучающим новоявленное техническое средство получения изображений от мира искусств. Фотография, обладающая, как считали ее критики той поры, идеальными способностями фиксации действительности, именно на этом основании никогда не станет искусством. Она окажется способной дублировать фрагменты жизни на

снимках, однако задачей искусства является переработка сырого материала действительности в образы, а отнюдь не буквальное повторение существующего в реальности.

Признание возможности существования «жизни-зрелища» как нового вида искусства меняет в стародавнем эстетическом споре все знаки на противоположные: то, что тогда было заведомо невозможным, нарушающим азбучные истины, сегодня признается столь же заведомо приемлемым, приветствуется как современная форма художественного сознания. Для подобной перекодировки есть определенные основания, родившиеся в результате серьезной эволюции, пройденной как искусством, так и его теорией на протяжении десятилетий существования технических искусств. Необходимо лишь удостовериться, насколько достаточно этих оснований и к каким выводам с их помощью можно прийти, насколько радикальными эти выводы способны стать.

Здесь уместно снова вернуться к материалу фотографии — первого из визуальных СМК-искусств, которое в значительной степени выступило моделью процессов, обусловивших переворот в зрелищной культуре, совершенный кино и телевидением. Технические искусства за последние полтора века пережили бурную эволюцию, направленную в сторону все большего жизненподобия: фотография, не способная к непосредственному показу движения, обрела эту способность в кино, затем пришел цвет, еще позже, в эпоху телевидения, появилась еще и симультанность. Теперь есть возможность показывать явления и события в момент их свершения, есть простые (достаточно сравнить технологию фото- или киносъемки с записью на видеомэгнитофон) способы фиксации любых, даже будничных, имеющих значение лишь для одного человека событий.

А. В. Луначарский назвал когда-то фотографию принадлежностью каждого культурного человека, сравнив ее с записной книжкой и авторучкой. Широко входящие в быт видеомэгнитофоны и портативные камеры, записывающие изображение на пленку, вслед за любительскими узкоплечными кинокамерами вовлекают людей в круговорот развития электронной зрелищности уже не только в качестве зрителей, но и в виде участников производства гигантского количества видеоинформационного материала. Как тут не вспомнить пронизательное замечание Альбера Камю по поводу того, что зафиксированный шаг за шагом жизнь даже заурядного человека могла бы составить в своей подлинности уникальное кинопроизведение, равного которому нет в профессиональном искусстве. Однако, продолжает писатель, для того чтобы познакомиться с этим произведением, его зрителю необходимо будет отказаться от своей собственной жизни — ведь этого потребует величина предложенного «сеанса».

Высказывание Камю было сделано еще в то время, когда телевидение только-только начиналось, а о возможностях видеозаписи человечество еще не знало. Размах развития электронных средств оказался таким громадным, что стал угрожать не только переделать заново всю художественную культуру и ее традиционные эстетические принципы, но и изменить человека. У Рэя Брэдбери есть рассказ «Пешеход», повествующий «о временах лет через пятьдесят после нас, когда человека арестовывают и отвозят на психиатрическую экспертизу только потому, что он хочет видеть действительность не по телевизору и дышать воздухом, не прошедшим через кондиционер»¹².

Рассказ писателя-фантаста, как всякое художественное произведение, не может быть воспринят в качестве свидетельства мнения профессионала-футуролога. Надо надеяться, что не только через пятьдесят, но и даже через сто пятьдесят лет после нас непреображенная действительность и свежий воздух сохранят свою прелесть для человека, живущего в мире высококоразвитой техники. Может быть, даже эта пропорция окажется обратной: чем больше будет наступать технический прогресс, тем ценнее покажутся блага нетронутой природы.

Справедливость наблюдений Брэдбери, как это чаще всего бывает с произведениями современных писателей-фантастов, касается не столько далекого будущего, сколько настоящего. Он отметил реально существующую тенденцию, по которой происходит развитие современного общественного сознания. В нем технические средства связи действительно начинают теснить саму реальность. Ведь верно было замечено кем-то, что в отличие от прежнего времени, когда человек, желая узнать о происшедшем в его городе или в его стране, выходил на улицу, теперь с этой же целью он, напротив, спешит домой, чтобы включить свой телевизор.

Радиосообщение, как, впрочем, и словесная газетная информация, при всей своей полноте и оперативности не способны утолить нашей жажды увидеть происходящее своими глазами. Обычно у современного человека знание о всем, что происходит в его стране и за рубежом, основывается на телерепортажах. Затем, через несколько дней, некоторые наиболее значительные моменты можно увидеть на фотоснимках в газетах и иллюстрированных еженедельниках. И еще позже появляются специальные выпуски кинохроники или отдельные документальные фильмы, в которых событиям дается обобщающая оценка. Некоторые из них, наиболее впечатляющие (скажем, ежегодное вручение Оскарских премий в Голливуде), могут быть выпущены на видеокассете для тех любителей кино, которые готовы вновь и вновь смотреть на эффектное зрелище.

Мы дали приблизительную схему распространения визуальной информации в нынешнюю пору. В жизни она, конечно, много

сложнее. Но дело не в структуре как таковой, а в положенном в основу всех названных выше видов творчества принципе жизнеспособности. Именно он, с одной стороны, сближает друг с другом все четыре технические формы, а с другой — создает язык, чрезвычайно эффективный для рассказа — информационного или художественного — о реальной действительности.

Правда, на первых порах, пока технические искусства не успели обрести общественное признание, качество жизнеспособности казалось препятствующим достижению художественных целей.

Способ, которым все эти виды творчества излагают в своих произведениях жизненный материал, теперь уже не вызывает тех возражений, что прежде. Мало того, эстетическая суверенность кинематографа, которая в первые десятилетия существования Великого Немого оправдывалась способностью преодоления инертности фотографического материала в процессе монтажа (он-то и был назван качеством, обеспечивающим переход нехудожественного материала в художественное произведение), позже, в пору наступления эпохи «безмонтажного кино», осталась непоколебленной. В исследовании Зигфрида Кракауэра и Андре Базена было показано, что и без ставших уже классическими по фильмам 10—20-х годов ярких монтажных фигур произведения кино могут оставаться в лоне искусства.

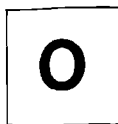
Характерно, что эта аргументация потребовала от теоретиков-киноведов обращения к фотографическому материалу. Для них важно было показать, что скромное, безмонтажное фотографическое жизнеспособность способно обладать определенным эстетическим содержанием. Даже краткий анализ (у Кракауэра исторический, у Базена — теоретический) возможностей, таящихся в светописии, убедительно показал правомочность подхода к ней как к самостоятельному искусству. Соединение в одном, проведенном с единых методологических позиций анализе материала фотографии и кино оказалось на редкость плодотворным, помогло этим видам творчества в дальнейшем определении своих путей, а также и общественным представлениям о них. Так, в киноведении навсегда отошли в прошлое представления о монтаже как о самом важном выразительном средстве экрана, определяющем специфику кино.

Надо сказать, что и в осмыслении фототворчества определенную роль сыграла в свое время теория фотографического монтажа как средства обретения суррогатом-изображением эстетического смысла. Напомним слова Джона Хартфильда: «Фотография — это механическое средство; фотомонтаж — работа с его продуктом. Процесс всей этой работы представляет собой единое целое. Выражение «снимать фильм» — реакционно, надо говорить «монтировать фильм», то есть строить его, соз-

давать»¹³. В послевоенное время в общественном сознании постепенно утверждается мнение, что и так называемая «прямая», «неаранжированная» фотография (то есть снимок, запечатлевающий фрагмент реальной действительности без каких-либо ухищрений автора по преобразению природы в эстетических целях) имеет все основания стать явлением искусства. Мало того, уже в книге Кракауэра показано развитие и творческое противоборство двух принципиальных линий в истории фотографии — «реалистической» и «формотворческой», причем автор отдает явное предпочтение первой из них, то есть тому, что мы бы назвали «прямой», «неаранжированной» фотографией, документальным фотоискусством. Тем самым и здесь, в этой сфере, можно наблюдать торжество жизнеподобия над сложными формами художественного преобразования действительности.

Широкое распространение технических искусств и особенно тех их направлений, которые основаны на жизнеподобии, привело к решительным переменам в отношении к ним эстетической науки. Еще не так давно в книгах по эстетике признаком хорошего тона считалось не упоминать о фотографии как искусстве, а если и говорить о ней, то только в связи с жанрами художественной фотографии, дублирующими возможности живописи и графики. Понятие документального фотоискусства фактически и по сей день не нашло широкого признания в среде эстетиков. Документальное же кино по невесть откуда взявшейся традиции долгое время рассматривалось как антипод художественному, то есть выводилось за рамки киноискусства. Научно-популярное кино с легкой руки известного эстетика А. Бурова вообще выводилось за границы экранного искусства¹⁴.

Сегодня, конечно же, ситуация решительным образом переменялась. Торжество документальных, жизнеподобных форм во всех видах литературы и искусства привело к тому, что строгие эстетика пропускают мимо ушей «крамольные» рассуждения о «самотипизирующейся реальности», «документе-образе», «жизни-зрелище» и т. д. В устах многих специалистов по фотографии, кино и телевидению, влюбленных в эти формы творчества, искренне ценящих большие достижения фото-, кино- и теледокументалистики, стали рушиться теоретические — философские и эстетические — различия между зафиксированной техническими средствами действительностью и произведениями искусства-СМК.



Одна из сложных проблем для всех технических искусств — это проблема отбора. Если они фиксируют действительность «как она есть», то отбору в этом процессе вроде бы нет места. Исследователи, изучая сильные стороны технических искусств, в поисках их специфики нередко пользуются понятиями, которые усложняют наши представления об отборе, выводя его фактически за пределы творческого процесса. Я имею в виду широко используемый в отношении этих искусств термин «прямого» отражения действительности.

Сначала появилось понятие «прямой» фотографии (straight photography), которым обозначался репортажный метод съемок. Вскоре этот термин переключался и в науку о документальном киноискусстве. В предисловии к своей книге «Феномен достоверности» С. Дробашенко подчеркивает, что собирается исследовать «то новое, что вносит в фильм *прямое кинематографическое отражение действительности*»¹. В других местах книги автор не раз возвращается к этому термину, поясняя его. Однажды он выстраивает цепь понятий-синонимов: «жизненный факт, прямое отображение реальности, достоверность»². Позже высказывается о прямом отражении жизни осторожнее, рассматривая его как цель творческого развития. «В этом, — пишет С. Дробашенко, — и состоит процесс движения искусства, процесс поисков новых и новых выразительных средств, который, если говорить о документальном фильме, в историческом развитии идет по линии наибольшего приближения экрана к *прямому* отражению жизни»³.

Понятие о прямом кино (как и о прямой фотографии) связано, видимо, с представлениями о документальном репортаже о реальном событии. Так же формировалось — уже много позже — понятие прямого телевидения, хотя в последнее время в связи с преобладанием в эфире передач, основанных на видеозаписи, термин «прямой телерепортаж» стал обозначать «живую», незаписанную передачу.

Вместе с тем в представлениях о прямом воссоздании жизненных явлений средствами технических видов творчества есть один устойчивый предрассудок, основанный на чрезвычайной вере во всемогущество этих средств. Многие рассуждения о прямой фото-, кино-, телефиксации действительности исходят из представления, будто такая форма воссоздания реальности может быть исчерпывающей, абсолютной, в полной мере идентичной своей жизненной первооснове. Мы уже говорили об изъянах фотомеханической и электронной изобразительности, не позволяющих говорить о ней как о дубликате действительности. Дело не только в плоскостности получаемой «картинки», в неточности воссоздания светотональных отношений и т. д. Эволюция техники (как показала история овладения цветом в



фотографии, кино и телевидении) позволяет снимать постепенно, одно за другим многие из этих препятствий. Можно себе представить время (гипотетически, конечно), когда уровень развития технических средств станет таким, что преграды эти будут почти незаметными. Но и тогда говорить об идентичности жизни и ее отражения средствами фотографии, кино или телевидения будет нельзя.

Мы не станем здесь касаться таких сложных философских понятий, как «жизненный факт», «реальность», «отражение» и т. д. Все это термины теории познания, имеющие, впрочем, существенное значение и для проблемы метода в искусстве. В эстетическом аспекте важно рассмотреть взаимоотношения факта в жизни и в искусстве. В частности, если речь идет о документальных формах технических искусств, то проблема эта оборачивается отношениями реального жизненного события и его экранного (если мы имеем дело с кино или телевидением) воплощения.

Напомним одно интересное место из книги С. Дробашенко «Феномен достоверности». Автор вспоминает знаменитый фильм Акиры Куросавы «Расемон», в котором даны четыре версии преступления, каждая из которых не совпадает с тремя остальными. Справедливо указывая на то, что каждая из новелл — свидетельств происшедшего неполна и неспособна воссоздать истину, что из рассказов участников убийства получается, что «мир оказался непознанным и непознаваемым, принципиально непознаваемым»⁴, автор книги высказывает неожиданное



Кадры из фильма А. Куросавы «Расемон»

соображение. «Фильму «Расемон», — пишет он, — не хватает еще одной новеллы — кинодокумента, того самого, который мог бы дать объективное свидетельство происшедшего, дать новый, пятый, *истинный* вариант случившегося»⁵.

Дробашенко выделяет слово «истинный», ставя знак равенства между документальностью и истиной. Мало того, рассуждая дальше в этом ключе, он пишет: «Могло, однако, случиться, что пятая — документальная новелла, будь она снята, целиком повторила бы одну из предшествующих версий. Из этого следовал бы вывод, что лгали лишь трое, а четвертый говорил правду. Могло быть и так, что лгали все четверо»⁶. Заметим, что исследователь не скрывает своих откровенных пристрастий к документалистике: он уверен, что она (и только она!) дает способ познания истины. Все четверо свидетелей, в том числе и те, которым нет никакого смысла говорить неправду, при попытке воссоздать подлинные обстоятельства дела ошибаются, вернее сознательно скрывают истину. Даже душа убитого самурая, рассказывающая свою версию случившегося, тоже лжет, хотя, казалось бы, ей нет никакой корысти сознательно исказить его.

У человека, смотревшего фильм Куросавы, а затем прочитавшего приведенные выше слова о нем, может возникнуть естественное желание взять под защиту замечательного японского режиссера, а заодно и его героев. Высказать предположение, что не все четверо стремились сознательно утаить истину. По крайней мере половина из них была заинтересована доко-

паться до сути происшедшего. Однако и те и другие не могли дать нам, их слушателям и зрителям, уверенности, что события на самом деле происходили так, а не иначе. И не потому, что сознательно лгали: нет, всякое восприятие человеком явлений действительности, свидетелем или участником которых он был, изначально включает в себя личностный, субъективный момент. Позиция разных участников происшедшей драмы определяется не только желанием представить ее максимально благоприятно для себя, но и эмоциональным состоянием каждого, влиянием аффекта, наблюдательностью и т. д.

Ортега-и-Гасет в одной из своих работ, подчеркивая несходство восприятия одних и тех же событий разными людьми, приводил в пример смерть человека, свидетелями которой были врач, репортер, художник и жена скончавшегося. Философ справедливо указывал на то, что и профессия каждого из этих четырех свидетелей и функциональное отношение к событию определяют код восприятия происходящего, меру включенности в его детали и обстоятельность.

Можно гипотетически предположить, что если бы во время смерти этого человека (или самурая из фильма Куросавы) каким-то чудом рядом оказалась работающая кино- или телекамера, если бы все детали были хорошо освещены, а экспозиция верно выбрана и т. д., то мы могли бы увидеть внешнюю картину событий — такой, какой она открывается с одной точки зрения, той, в которой находилась камера.

Известно, что в следственной практике большинства стран фотоснимкам не отдается какого-либо предпочтения перед другими свидетельствами: они способны раскрыть характер каких-либо обстоятельств происшедшего, но не более. Во всяком случае, наивного отождествления фотографии с истинной, столь часто допускаемого в художественной среде, у юристов, для которых это понятие является чрезвычайно определенным и строгим, не встретишь.

С точки зрения теории познания (да и с позиций исследования художественного метода тоже) очень важно четко определить возможности, присущие слепку мгновения или ряда мгновений, которыми являются фото-, кино-, телеизображения. Здесь основополагающим для понимания сути вопроса является мысль К. Маркса, высказанная им в «Капитале»: «Если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпали, то всякая наука была бы излишня»⁷. Отношение, диалектика оппозиции «сущность — явление» имеет непосредственное касательство к нашей теме. В самом деле, долгое время в рассуждениях о фотографии, кино и телевидении, об их возможностях в полном и глубоком отражении реальной действительности господствовала «техницистская» точка зрения. Вот, мол, светопись, еще недавно нуждавшаяся в длительных экспо-

зициях, стала «моментальной», вышла на улицы, схватывает быстротекущие мгновения жизни. Вот кино заговорило, обрело способность передавать многокрасочность мира...

Преодоление явственных технических препятствий, которые существовали на первых этапах недолгой истории технических видов творчества, рассматривалось многими как прямой путь к все более полному и многостороннему постижению мира. Целью этого движения виделась сама действительность, полноценную, неотличимую копию которой давали в процессе эволюции технические средства. Популярность подобных взглядов (в особенности, в начале XX века) была столь велика, что некоторые воспитанные на началах классической эстетики специалисты по фотографии и кино приходили в отчаяние: им казалось, что подобная эволюция способна лишь уничтожить те потенции к самостоятельному художественному творчеству, которые есть в этих средствах изображения жизни. Напомним вышедшую в свет в начале 30-х годов книгу Рудольфа Арнхейма «Кино как искусство». Ее автор полагал, что кино может быть искусством именно в пору своего технического несовершенства, при отсутствии звука и цвета. Появление этих средств, по мнению Арнхейма, увеличивая и без того большое жизнеподобие киноизображения, означает закат его эстетических потенций.

Думается, что вопрос о прямом (или обратном) соотношении прогресса техники и творчества в технических искусствах в такой простейшей форме неправомерен. Конечно, эволюция техники расширяет творческие возможности художника, но одновременно и усложняет задачи овладения ими, использования их в целях воплощения своего замысла. Мера таланта, сила созидательного начала, глубина вкладываемой в произведение мысли — все это качества человека, но не техники. Так что, пользуясь терминами Маркса, можно сказать, что техническое совершенство форм изобразительности способствует более точному и полному воссозданию «проявления» вещей, но не их «сущности». Сущность же постигается в искусстве вне зависимости от вида творчества — будь то пользующаяся всем словарным богатством литература или бессловесная музыка, неподвижная, застывшая в своих неизменных формах архитектура или пульсирующая, полная постоянных перемен хореография. Если совершенство и множественность выразительных средств, имеющих в распоряжении тех или иных форм творчества, можно отнести к количественным понятиям, помогающим в наибольшем охвате «проявлений», то качественными категориями, ведущими к постижению «сущности», должны быть признаны те, что относятся к самому акту созидания, к тому, что может быть названо чудом рождения произведения искусства.

Акт творчества в традиционных искусствах является собой сложную форму преобразования, претворения сырого материала действительности. Надежды на то, что в технических искусствах жизненный материал бытует без всякого преобразования, как мы убедились выше, лишены оснований. Вопрос состоит в том, каким образом происходит этот процесс в специфических условиях творчества, опосредованного съёмочной камерой.

Есть целый ряд важных, принципиальных для технических искусств обстоятельств творчества, которые в итоге составляют их своеобразие с точки зрения метода художественного познания жизни. Существует несколько уровней преобразования, которые зависят и от разновидности искусства (скажем, документальное и игровое кино), и от жанровых, стилистических и прочих особенностей творчества. Самым первым из них, знаменующим малозаметный на первый взгляд переход от мертвой копии фрагментов реальности к их творческому преобразению, является отбор.

Отбор, как известно, понятие весьма емкое, многосоставное. В конце концов всякий акт познания может быть сведен к отбору и комбинации: без этих стадий невозможны ни мышление, ни речь, ни тем более художественное творчество. Понимая эту многозначность термина, мы все же пользуемся им, обращаясь к той его стороне, которая связана непосредственно с особенностями творчества в технических искусствах. В них, как известно, созидание художественной реальности происходит не на основе одной лишь фантазии автора, но прежде всего на материале предварительно зафиксированных съёмочным аппаратом неких фрагментов жизни. И здесь перед художником, работающим в области фотографии, кино и телевидения, встают особые проблемы.

Первая среди них: куда, на какие стороны бесконечно разнообразной действительности обратить свой вооруженный техническими средствами фиксации взгляд? Это — та стадия отбора, которая предшествует собственно творчеству, составляя существенную часть авторского замысла. Мы не станем здесь о ней специально говорить, ибо в принципе она схожа с тем, с чем сталкиваются и представители традиционных художественных форм.

Вторая стадия относится уже к непосредственной творческой работе и состоит в фиксации-съёмке определенных жизненных объектов. Тут уже отбор носит не только творческий, но и ограничительный характер. Даже если наблюдение-фиксация жизненного процесса сама по себе небезынтересна, необходим строгий отбор, производимый хотя бы в интересах того, чтобы будущее произведение могло уложиться в определенные временные рамки.

Перед авторами, работающими в сфере технических искусств,

открывается возможность творчества «с запасом», при котором резко возрастает роль черновых вариантов. Для сравнения можно вспомнить ситуацию в традиционных искусствах. Известно, скажем, что у Льва Толстого было более десятка вариантов рукописи «Войны и мира», — этот факт обычно приводится как доказательство небывалой требовательности писателя к себе. Художники, работая над живописным полотном, делают предварительные эскизы, иногда даже пишут этюды, в которых разрабатывают отдельные части будущего целого. Композиторы нередко в процессе создания партитуры симфонии записывают для себя фрагменты, которые затем могут войти в окончательный вариант произведения. И все же в традиционных искусствах «избыточность» творчества, его «вариативность» являются скорее исключением, нежели правилом. В подавляющем большинстве случаев автор воплощает в жизнь один творческий план, вариантами или ответвлениями которого являются все те «лишние» части, которые затем не входят в окончательный, канонический текст произведения.

Другое дело — фотография, документальное кино или телевидение. Репортер, отправляющийся на задание с целью сделать один снимок, берет с собой не менее десятка пленок, то есть обладает возможностью сделать более трехсот разных вариантов, из которых затем можно будет выбрать единственную, наиболее удачную композицию. Кинодокументалисты, ограниченные обычно нормой расходования пленки, тем не менее имеют ее раз в десять больше, нежели метраж будущего фильма. Но соотношение 1:10 тут не предел. «Делая «Первичные выборы», — говорил известный американский режиссер-документалист Р. Ликок о работе над своим фильмом, — мы сняли 20 тысяч метров, а использовали лишь 750»⁸. На телевидении, использующем в основном видеопленку, которая позволяет стирать изображение и записывать его вновь, стоимость съёмочного материала, лимитирующая кинематографистов, перестаёт служить ограничением. Это позволяет теледокументалистам делать практически неограниченное число вариантов-дублей в процессе работы над видеофильмом.

Уже создание первого советского документального телевидеофильма режиссером А. Монастыревым подтвердило эту истину. Работая над картиной «Однажды мир узнал», посвященной жизни и подвигам замечательного героя-летчика Михаила Громова, он столкнулся с необходимостью не жалеть видеопленки, чтобы как можно более полно запечатлеть в повседневной жизни, в воспоминаниях, во встречах с друзьями и коллегами своего героя.

Режиссер, работая с видеопленкой, снял предварительного, чернового материала на 36 часов экранного времени. В отличие от своих коллег-кинематографистов, перед которыми посто-

янно стоит задача экономии пленки, видеорежиссер озабочен другой проблемой: как из громадного количества снятого (или, как говорят профессионалы-видеорежиссеры, записанного на пленку) материала отобрать то минимальное, чему суждено войти в эфирный вариант.

Возможность использовать видеопленку неограниченное количество раз наводит на мысль о том, что для телевизионного искусства (во всяком случае — для его документальной разновидности) понятие жизненного материала становится безгранично широким.

Известно высказывание художника Делакура, сравнивающего со словарем всю натуру, открывающуюся перед живописцем. Для фотографии, кино и телевидения такой беспредельной по охвату сферой оказывается уже запечатленный, зафиксированный камерой мир. В этой связи роль отбора, немалая, как уже говорилось и в традиционных искусствах, в технических становится еще большей. Характерно, что ищущие художники, zabotясь о широте материала для отбора, всегда искали способы максимального расширения «общего лексикона». Напомним, скажем, получившую широкое распространение в 20-е годы идею длительного кино- (и фото-) наблюдения. Выдвинутая впервые Дзигой Вертовым, она была затем подхвачена лефовскими теоретиками (в частности, о длительном фотонаблюдении писал С. Третьяков). Много позже, уже на рубеже 50—60-х годов, когда в мировой кинодокументалистике стали снова весьма популярны вертовские принципы, ко многим из них, в том числе и к этому, было привлечено пристальное внимание.

Богатство первоначального творческого материала, которым отличается создание документальных произведений в фотографии, кино и телевидении, требует от авторов умения вести отбор на самых разных уровнях, разными способами. Фактически большинство выразительных средств искусства, начиная от движения камеры во время съемки и кончая возможностями такого могущественного компонента структуры, как монтаж, направлено на то, чтобы претворить необъятный материал, находящийся в распоряжении автора, придать ему определенный, необходимый произведению смысл. Нельзя не вспомнить слова одного из классиков мировой кинодокументалистики Пола Рота: «Подлинное творчество заключается в работе мысли, подсказывающей отбор натурального материала, и прежде всего в соответствии с идейным замыслом, ради которого художник заставляет свой материал жить на экране»⁹.

История мировой эстетики знает немало споров относительно того, в какой степени произведение искусства является формой общественной оценки отображенных в нем проблем и жизненных ситуаций. Высказываются прямо противоположные суждения. Одни теоретики утверждают, что искусству, в отли-

чие от других форм общественного сознания (морали, религии, науки), нет дела до вынесения оценок. По их мнению, картины жизни воспроизводятся в произведениях искусства совсем с иной целью — для достижения образной гармонии, выявления красоты форм. Странники противной точки зрения исходят из того, что одна из важнейших функций искусства — произнесение общественного «приговора» происходящему вокруг. В связи с этим определенная, недвусмысленная позиция художника по проблемам жизни, имеющим отношение к созданному им произведению, считается совершенно необходимым качеством художественного творчества.

Мы не станем входить в существо этого длящегося уже много веков спора, он мог бы стать предметом специального исследования. Нас эта проблема интересует с иной стороны. Мы рассмотрим особенности воплощения оценочных категорий в тех видах творчества, которые являются одновременно средствами массовой коммуникации. Естественно, прежде чем приступить к исследованию подобного рода, необходимо сформулировать позиции, с которых оно будет вестись.

Не примыкая ни к одной из названных выше крайних позиций, мы бы хотели разделить все искусства на две группы: непосредственно изображающие действительность и воплощающие реальность в опосредованной, лишенной всякого жизнеподобия форме. Ко второй группе следует отнести архитектуру, инструментальную (непрограммную) музыку, некоторые разновидности декоративно-прикладного творчества (скажем, орнамент) и т. д. В этих искусствах оценка художником жизни глубоко запрятана в художественном материале, она может быть вычленена лишь с помощью целого ряда логических опосредований.

В тех искусствах, где есть слово, сюжет, изображение картин действительности (литература, изобразительные искусства, театр), художническая оценка звучит естественнее и полнее: она воплощается в определенном показе тех или иных сторон жизни, положительных или отрицательных персонажей, в словесных комментариях, наконец. И хотя в этих искусствах нередко встречаются произведения, которые представляют для многих поколений загадку, скрывающую подлинными авторские оценки, в целом подобное является скорее исключением, нежели правилом.

Технические искусства имеют существенные отличия в интересующей нас области. С одной стороны, эти формы творчества основаны, как известно, на подробной и точной фиксации картин реальной действительности, что является в области традиционных искусств верным признаком возможности оценки. Тут их можно сравнить с театром или изобразительным искусством. С другой — они, в противоположность традиционным искус-

ствам, не имеют привычных форм проявления авторской оценки в художественном материале — прежде всего активного преобразования реальности в процессе ее воспроизведения. Первоэлемент художественного произведения в искусствах-СМК — кадр, картина, создаваемая с помощью технического устройства — камеры. Предельное жизнеподобие картинка-кадра ставит немалой сложности вопросы в отношении «произнесения» приговора-оценки художником.

В нехудожественных формах СМК эта проблема решается сравнительно просто. В теории и практике журналистики существует устойчивое понятие информационных и аналитических жанров, разделенных прежде всего по границе, проходящей через авторскую оценку сообщаемых фактов. Характерно, что в визуальных разновидностях журналистики — в фото-, кино- и тележурналистике — деление на информационные и аналитические жанры оказывается гораздо более затруднительным, нежели в вербальных. Дело в том, что, в отличие от слова, в изображении весьма непросто отделить информацию от анализа, факт от оценки, сообщение от интерпретации. Тут необходимы какие-то иные, новые по сравнению со словесной культурой подходы и критерии.

Конечно, не только в СМК-искусствах, но и в нехудожественных формах СМК сегодня немислимо творчество вне слова: кино- и теледокументалистика, наряду с несущим основное содержание изображением, наделена закадровым текстом, в котором расставлены смысловые акценты и дана недвусмысленная оценка того, что заключено в визуальном ряду. Даже фотожурналистские кадры, публикуемые в печати, бывают снабжены более или менее развернутой текстовкой, по крайней мере названием. Все это, естественно, накладывает существенный отпечаток на поставленную в названии главы проблему. Можно считать, что наличие слова в нынешних СМК-искусствах дает ответ на вопрос об оценке действительности в их произведениях. Однако было бы неверным в этих формах, являющих собой синтез изображения и слова, делить целое на составные, причем на долю слова относить активное, оценочное начало, оставляя изображению (которое, конечно же, является преобладающим в фотографии, кино и телевидении) возможность быть средством нейтрального, лишённого авторского, оценочного отношения.

В связи со сказанным проблема, которую нам предстоит здесь рассмотреть, локализуется вокруг вопроса о том, в какой степени созданное техническими средствами изображение способно нести в себе авторскую оценку.

Для большей наглядности анализа и его «чистоты» возьмем за основу отдельное, локальное изображение: фотоснимок или короткий, простой и ясный по своему содержанию кино- или

телекадр. Условимся также, что речь идет о съемке нормальным (то есть максимально приближенным к возможностям человеческого глаза) объективом. В этом случае мы получаем нейтральное, жизнеподобное изображение, изоморфное действительности и подобно ей таящее в себе бесконечное множество интерпретаций. Если отвлечься от того обстоятельства, что даже самая простая фиксация трехмерного реального пространства на двухмерной плоскости есть определенная форма оптической интерпретации действительности, то можно сказать, что простейшее фотоизображение не имеет ясного оценочного момента, представляя собой сообщение о визуальном факте, и только.

Доказательством этого служит эксперимент, не раз поставленный в современной психологии и запечатленный в одном из научно-популярных фильмов. Испытуемому показывают фотопортрет человека, про которого говорят, что он выдающийся ученый (или представитель другой какой-нибудь профессии), и просят на основании увиденного сказать о чертах его характера. Перечисление черт характера в этом случае (основанное, что немаловажно, на реальном физиогномическом анализе снимка) включает в себя такие, как ум, благородство, доброта, сила воли и т. д.

Другому испытуемому показывают тот же самый фотопортрет, однако сообщают, что перед ним преступник. И, как и в первом случае, просят перечислить черты его характера. На сей раз участник эксперимента видит исключительно отрицательные черты: жестокость, двуличие, высокомерие и т. д.

Говоря иными словами, фотографическое изображение оказывается настолько нейтральным, что допускает прямо противоположные оценки заключенного в нем смысла. Здесь, правда, существенную роль играет психологическая установка: зная заранее, кто запечатлен на фотографии, человек невольно выискивает в портрете качества, которые бы могли подтвердить сообщенные ему характеристики. Однако для нас принципиально важна возможность такого рода трансформаций оценки. Причем, повторяем, оценки, произведенной на основании реальных черт, присущих фотоснимку.

Если в случае с фотографическим портретом можно говорить о влиянии психологического, а не эстетического фактора, то кинематограф дает нам примеры достижения тех же, по существу, результатов в привычных рамках художественного творчества. Мы имеем в виду широко известный в кинотеории эксперимент, получивший название «эффект Кулешова».

Содержание опытов замечательного режиссера Льва Кулешова широко известно, мы не станем здесь пересказывать их. Отметим лишь, что портрет человека (актер Мозжухин) получал совершенно разную оценку в зависимости от содержательно-

смыслового контекста, в котором он оказывался. Даже зная о том, что Кулешов монтирует один и тот же кадроплан лица актера, мы не можем удержаться от ощущения, будто в одном случае Мозжухин сводит брови в маске горечи, в другом сглатывает набегающую от голода слюну.

Итак, оценку простейших фото- и киноизображений в значительной степени определяют находящиеся рядом сюжетно-смысловые или пластические элементы. Впрочем, те же самые примеры свидетельствуют о том, что человеческий глаз (и шире — наше сознание) нередко ошибается в оценках — именно из-за подверженности воздействию контекста, в котором воспринимаются созданные камерой изображения. Значение контекста здесь весьма велико. Нередко в зависимости от него смысл целого решительным образом меняется. Об этом писал в свое время Кулешов: «Из открывающихся окон, выглядывающих из них людей, скачущей кавалерии, сигналов, бегущих мальчишек, воды, хлынувшей через взорванную плотину, равномерного шага пехоты можно смонтировать и праздник, скажем, постройки электростанции, и занятие неприятелем мирного города»¹⁰.

Все это, казалось бы, свидетельствует о том, что оценка в кино (и, естественно, телевидении) возникает лишь в случаях, когда отдельный жизнеподобный кадр поставлен подобно слову в монтажную фразу-сцену. Говоря иными словами, такое понимание сути дела исходит из отрицания за созданным с помощью машины-камеры изображением определенного, несущего в себе оценку смысла.

Мы не станем здесь входить в подробности темы монтажа, поскольку ему специально посвящена одна из последующих глав. Остановимся лишь на той стороне проблемы, которая непосредственно относится к способам и характеру произнесения оценки в СМК-искусствах. Мы специально ставим перед собой в известной степени абстрактную, отвлеченную от подавляющего большинства встречающихся на практике случаев задачу для того, чтобы, с одной стороны, яснее стала природа, специфика «работы» изобразительной структуры в процессе ее восприятия зрителем, а с другой — виднее нюансы средств, используемых авторами произведений в воплощении необходимой им оценки фиксируемых явлений.

Начнем с некоторых общих, возможно, даже предшествующих творчеству вопросов. Известно программное высказывание режиссера-документалиста Жана Руша: «Начиная с момента появления камеры, появляется и интерпретация жизни»¹¹. Оно не может вызвать сомнений при одном немаловажном условии: если исходить из того, что работа камеры используется в целях зрительного воплощения точки зрения человека, державшего ее в руках. Идя еще дальше по этому же пути, можно сказать,

что уже осмысленный взгляд человека на любой фрагмент действительности означает ее интерпретацию. Так, впрочем, и есть на самом деле: наши суждения о жизни, наши впечатления, возникшие в результате простейшего визуального опыта, не ограничиваются одной лишь информацией. Одновременно с ее накоплением, с «фактографией» нашего сознания происходит и оценка увиденного, определенная, пусть даже предварительная, интерпретация фиксируемых фактов.

При этом следует учитывать, что «факт» есть огромная философская проблема. И прежде всего «факт» — это не столько видимая и осязаемая «вещь», сколько невидимое и неосязаемое, диалектическим исследованием улавливаемое и раскрываемое «отношение»¹². Поэтому при строгом взгляде на проблему становится ясно, что даже самую дотошную фиксацию явлений действительности техническими средствами нельзя рассматривать в качестве полной, всесторонне совпадающей с первоисточником копией. Необходимо учитывать, что привычные наши понятия, такие, как «адекватный», «аутентичный», «подлинный», «предельно-достоверный», в значительной степени условны, как, впрочем, и многие термины научного исследования.

Следует, очевидно, смириться с тем, что «всякое... воспроизведение факта, как бы мы ни стремились к уловлению его адекватного состава, в каких бы широких размерах мы ни пользовались при этом всеми возможными техническими установками вроде фото, кино, радио, всегда останется неадекватным, то есть не достигающим полной реальности, воспроизведением только лишь известных сторон оригинала, абстракцией от целого ряда тех или иных его свойств»¹³.

Казалось бы, эти выводы философской науки снимают с технических искусств-СМК грех природного натурализма («фотографизма»), который в течение полутора веков, прошедших после изобретения Ньепса—Дагера, подобно жупелу, используется критикой и эстетикой. (Заметим, что особенно странными выглядят здесь рассуждения эстетиков, поскольку эстетическая наука является одним из разделов философии, а посему должна бы понимать проблему во всей ее сложности и глубине.) Однако даже если мы придем к общему согласию относительно того, что любая фиксация картин действительно с помощью фото-, кино- или телесредств не есть адекватное воспроизведение жизни, перед нами встает следующий вопрос: является ли эта неадекватность одним лишь следствием принципиальной невозможности воссоздания полной копии любого фрагмента реальной действительности (того, что В. Асмус называет «фактом») или же в ее состав входят также и те изменения фиксируемого материала, которые продиктованы его интерпретацией?

Для большей ясности обратимся к диалектической модели логического познания, общая схема которого выражена в положении В. И. Ленина: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»¹⁴. В этой формуле наглядно показано познание как процесс, в котором ступени расположены внутри некой спирали, где действительность и человек, ее познающий, соединены тесной связью. И, что очень важно, познание оказывается невозможным без работы мысли, в данном случае, поскольку речь идет о логическом познании, — без мышления абстрактного. В процессе художественного познания диалектическая спираль включает в себя как необходимую ступень мысль образную, основанную на творческой интуиции, метафорике и т. д. И снова: отталкиваясь от живого созерцания повседневной жизни, включая в процесс познания художественное воображение, автор произведения искусства-СМК в своем творении как бы вновь обращается к реальности, создавая с помощью находящихся в его распоряжении технических средств жизнеподобные структуры-картины.

Если сравнить (хотя это нелегко сделать на практике, ибо необходимо не только проникнуть под покровы творческой работы, но и обнаружить жизненные первоосновы искусства, ставшие побудительным мотивом и строительным материалом для будущей художественной структуры) предмет живого созерцания художника с созданием творческой практики, то есть со сделанным (у нас — снятым) им произведением, то, очевидно, в состав обнаруженного различия войдут определенные оценочные элементы. Конечно, они составят лишь небольшую часть той «разницы», в которую войдет все эстетическое содержание произведения, начиная от составляющего его художественного материала и кончая неповторимым стилистическим своеобразием. Причем, неверно было бы думать, что величина этого различия свидетельствует об отдалении творческого создания от жизненной первоосновы, что здесь существует прямая зависимость. Отнюдь нет. Нельзя забывать о диалектике духовного освоения мира, при которой нередко для того, чтобы максимально приблизиться к жизненной первооснове, необходимо в процессе творчества прежде максимально от нее удалиться. Говоря словами В. И. Ленина, «фантастические представления взяты из действительности, а самые верные представления о действительности по необходимости оживляются дыханием фантазии»¹⁵.

Поэтому при теоретическом анализе различия ступеней художественного познания в технических искусствах нас должны интересовать не столько количественные, сколько качественные параметры. А внутри них необходимо уметь выделять те

элементы, которые непосредственно относятся к области авторской оценки.

Ступенчатость процесса познания есть универсальный закон, действующий как в науке, так и во всех искусствах. Особенности художественных форм, являющихся одновременно еще и СМК, состоят, очевидно, в том, каким именно образом проявляются в них эти общие закономерности. Скажем, фантазия, которая во многих искусствах (музыке, архитектуре, поэзии) выступает непосредственной составной частью образного целого, в искусствах-СМК чаще всего служит лишь средством максимального приближения к жизни. Или элементы авторской оценки: в одних искусствах они занимают больше места и выходят на передний план, в других же оказываются предельно незаметными, подчас даже сознательно скрывааемыми.

Конечно, многое тут зависит не только от вида творчества как такового, но и от конкретной художественной личности, от пристрастий автора, от его принадлежности к определенному эстетическому лагерю. Приведем пример из словесности, где, как легко понять, имеются максимальные возможности для прямого, непосредственного выражения авторской оценки. Если взять три «пары» русских поэтов, работавших в одно и то же время: А. Фета и Ф. Тютчева, В. Брюсова и А. Блока, Э. Багрицкого и В. Маяковского, то можно заметить, что первые из названных в парах предпочитали преимущественно объективизированную манеру художественного высказывания, в то время как вторые не чурались в своих стихах откровенных оценок.

Пользуясь терминологией из журналистской теории СМК, можно условно разделить содержание (текст) произведения на две составные части: информацию и комментарий к ней. В первой части присутствует зафиксированное техническими средствами (съёмочной камерой) жизненное содержание, во второй — авторская его оценка.

Притом что и в искусствах-СМК немалое значение имеют авторские пристрастия и несходство манер, все же — в русле предшествующих наших рассуждений — можно утверждать, что информация дается этим разновидностям творчества легче, нежели комментарий. Вернее, она ближе их природе, естественнее воплощается присущими им художественными средствами.

Однако наиболее сложная часть проблемы, встающей в связи с искусствами-СМК, — это форма проявления оценочного начала, то, как оно живет внутри структуры изображения-фиксации. Даже если признать, что технические виды творчества не могут претендовать на беспристрастное воспроизведение жизненных фактов, необходимо все же решить, каким именно образом воплощается в них авторское начало и как оно «прочитывается» зрителем.

Об этой, второй, стороне дела мы еще не говорили, а она не менее важна, нежели первая. В самом деле, автор произведения в этих видах творчества (в отличие от театра, музыкального исполнительства, эстрады, цирка) находится обычно в далекой, опосредованной связи со своим зрителем и никак не может повлиять в процессе восприятия им произведения на то, чтобы оно было понято верно, прочитано так, как было задумано. В связи с этим мы не станем здесь разделять интересующую нас проблему на две части: оценку изображенного автором и зрителем. Будем исходить из того, что эти две оценки в искусствах-СМК одинаковы.

Рассмотрим более конкретно, каким именно образом формируется эстетическая оценка в произведениях технических видов творчества.

Наиболее сложной для воплощения оценки оказывается фотография. Лишенная слова и движения, фиксирующая один короткий, вырванный из временного контекста момент, нередко не дающий никакого представления о том, что было раньше и что будет потом, фотография таит в себе немалые сложности для интерпретатора. Не всякий снимок может быть понят до конца. Подобно осколку чего-то большого (имя которому — событие, жизненный процесс), она в воображении воспринимающего ее человека может обрести самые разные обличья. Отдельный снимок кажется в таком случае небольшой точкой, через которую, как известно, может быть проведено бесконечно большое число линий-сюжетов.

Такое положение фотографии породило даже взгляд (в особенности часто он звучит в работах, посвященных фотожурналистике), согласно которому подлинное свое истолкование снимок находит в написанном журналистом сопроводительном тексте (или в том тексте, иллюстрацией которого служит фотография). Конечно, подобная точка зрения, верно отражающая положение большинства фотографий на газетной полосе, несправедлива в отношении вида творчества в целом. Она лишает фотографию смысловой и эстетической самостоятельности, отводя ей лишь прикладную функцию в прессе. Но фотография, как известно, не ограничивает сферу своего существования журналистикой. Она, кроме того, живет на выставках, в книгах и альбомах, является частью рекламы, участвует в бытовом обслуживании и т. д. И здесь в большинстве случаев она обходится без помощи слова. Иногда — на выставках или в альбомах — словесная ткань ограничена коротким названием снимка. И тут — на примере данного автором своему произведению названия — можно говорить об участии слова в интерпретации фотографии.

Нередко название придает фотографии (и соответственно ее восприятию зрителем) лирическую или романтическую интона-

цию. Поскольку сама изобразительная структура снимка также может быть интонирована лирическим образом, то подобное название делает лирику фотопроизведения более явственной. Так случилось в «Семидесятой весне» Р. Ракаускаса. Сопоставление-метафора раскидистой кроны старого дерева с долгой человеческой жизнью могло бы родиться в сознании зрителя как одно из нескольких возможных осмыслений. Слово-название автора сделало это осмысление главным, если не единственным, придало ему философско-лирический характер.

Слово-название — это прямое участие автора в трактовке своего произведения, проложенное заранее русло для восприятия увиденного. Нередко слово это остается произнесенным, вернее, произнесленным без цели стать ключом для интерпретации, в то время как в такой роли выступают определенные, заключенные в содержании снимка стереотипы социально-психологического характера, некие привычные штампы нашего сознания, позволяющие оценить увиденное со знаком «плюс» или «минус».

В снимке «Город наступает» Л. Руйкаса можно наблюдать, как меняются эти стереотипы. Тема старого и нового в жизни, в ее формах и укладе всегда была излюбленной в нашей фотографии. Еще в 20-е годы А. Родченко, А. Шайхет, Б. Игнатович и их коллеги трактовали ее однозначно: индустрия вытесняла кустарные промыслы, трактор побеждал крестьянскую лошаденку, коллективный быт в домах — «машинах для жилья» предпочитался затворничеству интеллигента-книжника. Лес дымящих всюду фабричных труб воспринимался еще не так давно как торжество человека, покорившего природу. Сегодня эта же картина наводит на нас ужас, свидетельствуя о крайнем неблагополучии в области охраны окружающей среды.

То же самое можно сказать и об оценке снимка «Город наступает», где неказистый домик городской окраины показан в соседстве с многоэтажной громадой современного панельного строительства. Многим нынешним жителям больших городов, уставшим от однообразия безликих кварталов новостроек, в конфликте нового со старым захочется, вопреки объективным законам общественного развития, выступить в защиту уходящего. Во всяком случае, захочется воздержаться от однозначной поддержки нового только потому, что за ним будущее. Ведь в нынешнее время стали ясны некоторые издержки прогресса, поторопившегося зачеркнуть многие формы традиционного быта.

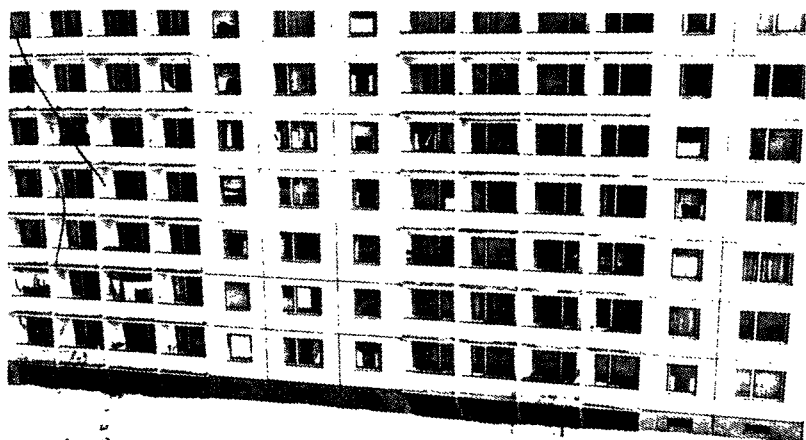
Фотография, как и другие искусства-СМК, наделенные даром объективного видения, способна исподволь переоценивать факты и явления, имеющие закрепленные традицией трактовки. Новая, неожиданная оценка, которая звучит в подобного



рода снимке, тем парадоксальнее, что она воспринимается обыденным сознанием, привыкшим к отождествлению фотографии и действительности, как факт. Приведем в пример снимок Р. Агасьянца «Эх, дубинушка, ухнем!», посвященный такому «воздушному» виду спорта, как прыжки с шестом. Автор с помощью ракурса, освещения, выбора момента и точки съемки создает у зрителей впечатление, будто прыжки с шестом сродни тяжелой атлетике: спортсмен на снимке получился неуклюжим, вялым, не столько взлетающим ввысь, сколько падающим на землю. Шест под его тяжестью согнулся так, что вот-вот сломается, поза неестественна, мышцы напряжены — в прыжке нет не только легкости, но и красоты.

Вместе с тем мы не раз видели снимки этого же вида спорта, в которых подчеркивались его легкость и красота. Противоположность оценок в использовании одного и того же метода фиксации реальной действительности — фотографии — показывает лишний раз, насколько ошибочно расхожее представление о строгой объективности съемочной камеры.

Мы сознательно взяли в пример сюжет, в котором трудно усмо-



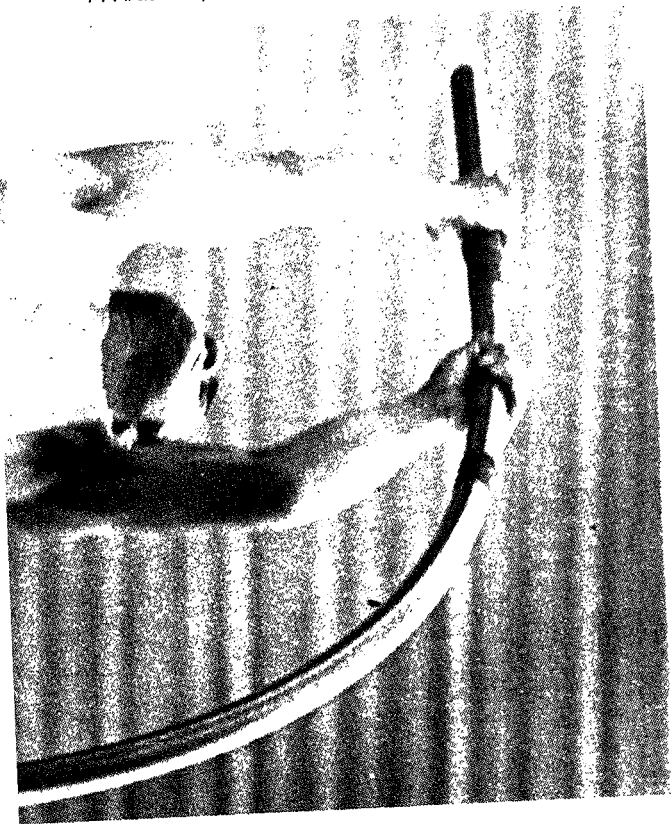
треть злую волю автора, его желание специально фальсифицировать события или же дискредитировать какое-то явление. Скорее всего, автор снимал, как заведено, спортивное состязание, а затем, просматривая негативы, обнаружил один из них с неожиданным эффектом и решил напечатать его, да еще снабдил снимок ироничным названием.

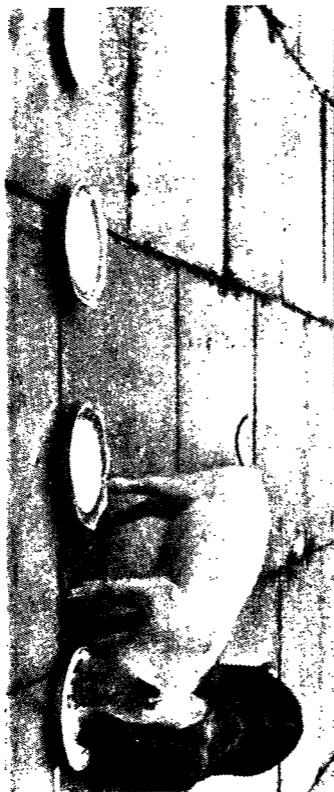
Определенная, отчетливо выраженная оценка запечатленного на снимке события может быть достигнута разными способами. Один из них — попытка компенсировать недостатки, изначально присущие техническим искусствам, скажем, неспособность фотографии к передаче временных изменений. Развитие события во времени, движение от одних состояний к другим позволяет с большой определенностью формировать оценку их в произведении.

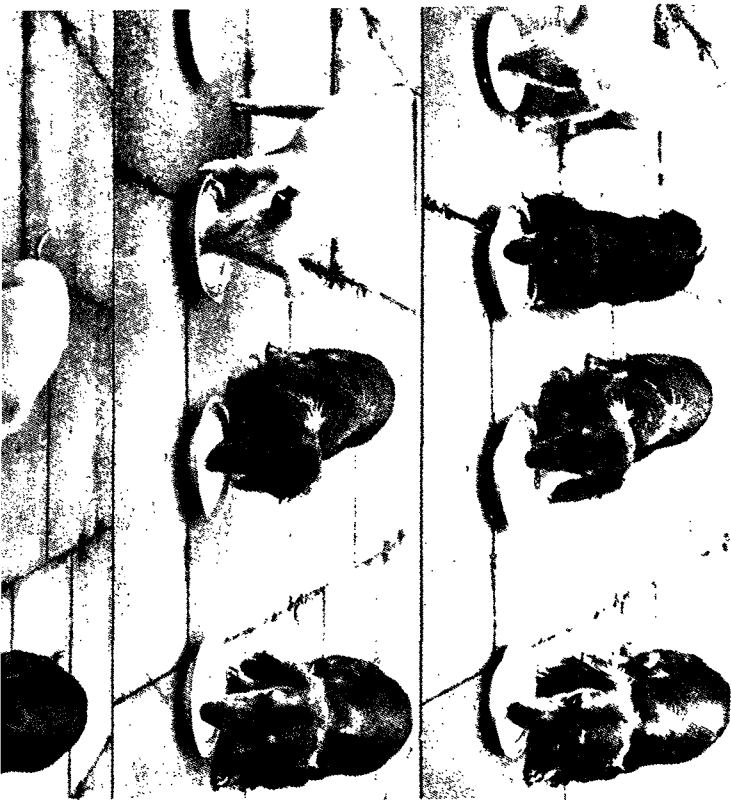
Фотография знает такую творческую форму, как секвенция. Это — последовательность снимков, фиксирующих отдельные фазы движения-события. Известны знаменитые секвенции-серии, сделанные еще в прошлом веке Э. Мьюбриджем, на которых запечатлены фазы движения галопирующей лошади



Р. Агасьянц. «Эх, дубинушка, ухнем!»







1 Д. Дойдж. Посади свинью за стол...



или танцующей девушки. В этих секвенциях, конечно же, преследовалась прежде всего повествовательная, а не оценивающая цель. Но тот же прием, примененный англичанином Д. Дойджем в шуточной секвенции «Посади свинью за стол...», позволяет автору произнести свой «приговор» показанному. А показано на снимке в последовательных фазах-мгновениях, как поросенок на кормежке рядом с тремя собачками постепенно вытесняет от мисок всех своих конкурентов.

Конечно, оценка автором происходящего — не более чем исполненная улыбки иллюстрация к поговорке. Однако пример этот свидетельствует о плодотворности использованного приема. Характерно, что каждая из запечатленных камерой четырех фаз события не несет в себе сколько-нибудь явственной оценки, но их последовательность заключает ее, причем в этой интерпретации — особенно в сочетании со словом-названием — можно даже уловить мягкую авторскую иронию.

Здесь мы имеем случай, когда фотограф, придумав сюжет будущего произведения, затем «разыграл» его в ряде актов-кадров. Нейтральность, присущая отдельным фазам, была



нарушена развитием событий, составленных из этих фаз. Вместе с тем нетрудно представить ситуацию, в которой отсутствие временного развития в снимке не станет препятствием для воплощения авторской оценки. Скорее, наоборот, сумеет подчеркнуть ее.

Можно в связи с этим напомнить пейзажи американского фотографа Анселя Адамса, в которых автора привлекает возможность эпического, монументального рассказа о природе. В отличие от приверженцев романтического или импрессионистского фотопейзажа этот мастер предпочитает снимать виды, фактически лишенные движения. Его «Гора Вильямсон в Калифорнии» отличается величественностью и статикой: валуны, заполняющие передний план композиции, сохранили тот же вид, какой имели в третичный период, вершина горы теряется в облаках, симметрия и устойчивость построения снимка подчеркивают мысль о вечности мироздания.

Если в этой и подобных работах мысль автора об изображаемом предмете воплощается средствами, предельно близкими возможностям фотографии, то в снимках, сделанных на основе

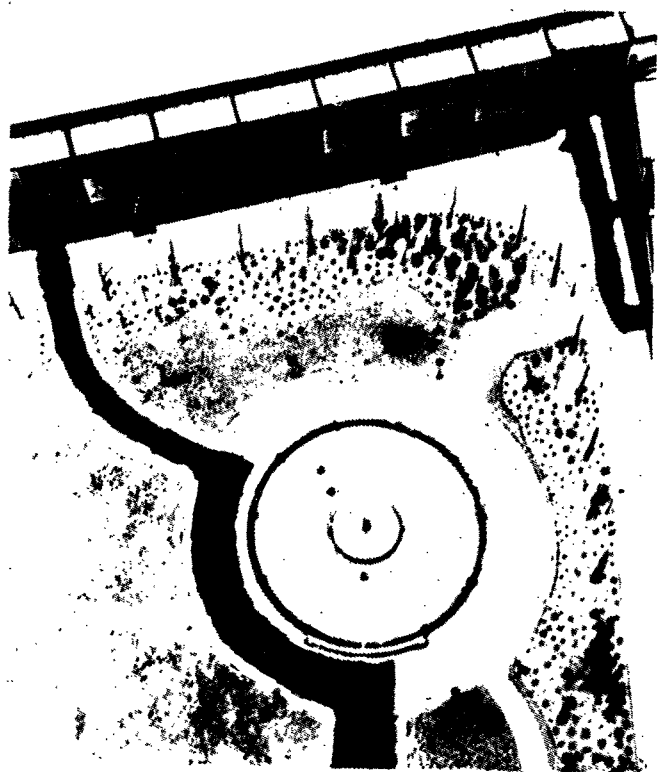


иных творческих принципов, фотохудожник подчас будто сознательно отказывается от средств светописы, в то же время пытаюсь открыть в ней новые, неведомые прежде творческие возможности.

Достойна внимания в этом отношении работа Л. Моголи-Надя «Вид с берлинской радиобашни», сделанная в конце 20-х годов, в пору увлечения ее автора поисками в области пластики. Автор поднялся на радиобашню — самую высокую в ту пору точку в городе — и, направив камеру строго вниз, запечатлел открывающийся вид. Своеобразие его состояло в том, что из-за большого расстояния многие подробности слились, стали выглядеть обобщенными массами, напоминающими по своей пластической структуре полотно художника-беспредметника. Сегодня, разглядывая этот снимок, тщетно было бы пытаться распознать в нем отдельные детали, расшифровать те пятна и точки, которыми стали деревья, дороги, газоны, увиденные аппаратом с большого расстояния.

Впрочем, автор снимка — художник-авангардист, дизайнер — и не хотел бы, чтобы фотографическое изображение отличалось присущей ему подробностью. Он стремился дать обобщенный, в духе живописи, анализ открывающейся взгляду камеры картины. Подобная интерпретация пространства, казалось бы, весьма далекая от возможностей фотографии, свидетельствует о широте способностей светописы в трактовке картин действительности.

В снимке, сделанном с радиобашни, автор претендует, подобно



Л. Моголи-Надь. Вид с берлинской радиобаши

создателю живописного полотна, быть демиургом образной ткани — от начала и до конца. Обычно же, как известно, фотография по языку своему представляет разновидность того, что принято называть открытой структурой: зафиксированная на снимке действительность чаще всего не трактуется автором однозначно, предполагает большое число различных интерпретаций своего содержания. Приведем в пример большой цикл литовского фотохудожника А. Кунчюса «Деревенские воскресенья». На нем запечатлена в многообразии проявлений повседневная жизнь села и его обитателей. Характерно решение, которое избрал автор цикла.

В большинстве его снимков нет вроде бы того главного, чему посвящена каждая из композиций. Действующие лица чаще всего застигнуты камерой в момент переходных состояний, далеких от кульминации, в которой наиболее полно раскрываются характеры и обстоятельства. Не очень внимательному взгляду может показаться, что в этом цикле автора нет определенной оценки происходящего, что он занят бесстрастной регистрацией прозы деревенской жизни — не больше. Однако при-



стальной анализ свидетельствует, что объективизм камеры является мнимым: это, скорее всего, определенный прием, призванный сделать авторскую оценку неназойливой, произносимой вроде бы исподволь, а от этого — более убедительной и емкой.



Г. Петрусова. Подписание Акта
о безоговорочной капитуляции Германии

На обмане зрительского впечатления построен и знаменитый снимок Г. Петрусова «Подписание Акта о безоговорочной капитуляции Германии», сделанный 8 мая 1945 года. Он построен так, что в центре происходящих событий оказывается фашистский фельдмаршал Кейтель, подписывающий Акт от имени Германии. И действительно, линии белых пятен-листочков бумаги, лежащих на длинном, покрытом сукном столе, взгляды присутствующих, объективы работающих в кадре фото- и кинокамер — все направлено в сторону Кейтеля.

Лишь один человек в этой полной движения и суеты сцене сохраняет спокойствие, держится весьма достойно и уверенно. Он находится в левой части кадра, его лицо и маршалский погон выхвачены светом. Даже не зная, кто это, зритель невольно останавливает свое внимание на его лице. Знающий, что это маршал Г. Жуков, по достоинству оценит глубокую трактовку события фотографом. Найденная, казалось бы, непреднамеренно, в ходе живого, оперативного репортажа точка съемки дала неординарную интерпретацию происходящего.

Приведенные выше примеры показывают, насколько разнообразной может быть пластическая оценка запечатленного на снимке жизненного материала. Мы сознательно остановились на фотографиях, лишенных помощи со стороны таких важных компонентов оценки, как слово, сюжет, монтаж и т. д. Нетрудно представить, что в кинематографе и на телевидении — там, где



эти и другие средства находятся в распоряжении авторов, — возможности произнесения оценки еще большие.

Кино, телевидение, видео — эти три вида творчества имеют важное преимущество перед фотографией. У них есть слово и изображение, составляющее содержание кадра, обладает способностью двигаться. У них есть профессиональные актеры, которые разыгрывают написанные драматургом сцены, есть композитор, который сочиняет музыку, нередко выполняющую роль эмоционального комментария. В этих условиях синтетическая природа названных искусств открывает широкие просторы перед авторами произведений. Они могут использовать любой инструмент в этом оркестре — и вместе и порознь.

У каждого крупного кинематографиста, скажем, есть главный «конек», пользуясь которым он ведет в произведении анализ (а тем самым и художественную оценку) действительности. Скажем, у Тарковского это прежде всего сложная организация пространства и особый ритм экранного повествования. У Феллини — основная изобразительная доминанта и музыка, наиболее полно выражающая внутренний мир его героев. У Бергмана — актер, вернее, тот человек, в чьем облике он живет, страдает и ищет выхода из сложных жизненных коллизий.

Фактически всякий человек, претендующий на то, чтобы называться художником, в каком бы виде искусства он ни творил, занимается тем, что из великого множества жизненных фактов и впечатлений отбирает необходимые для создания произведения и эстетически оценивает их.

П

проблемы, которые мы рассматриваем в отдельных главах, различны по своему характеру. Некоторые — такие, скажем, как жизнеподобие, отбор, оценка, пространство, время, свет, цвет, — имеют общеэстетическое значение. В них силен философский, гносеологический аспект, поэтому они нередко ставятся и в научных дисциплинах, весьма далеких от искусства. Другие проблемы, наоборот, конкретны (ракурс, монтаж, меняющаяся дистанция, специальные эффекты) и относятся исключительно к техническим искусствам. Здесь нет многовековой научной традиции их изучения, нет ставших классическими, эталонными решений — как в теории вопроса, так и в творческой практике. Если проблемы первого рода основаны на самой большой степени обобщения и подчас абстрагирования от конкретной творческой практики, то последние почти целиком погружены в практику, зависят от нее, живут ею, находят в ней свое подтверждение или опровержение.

Кроме названных выше наиболее общих и наиболее конкретных проблем с нашей темой связано несколько иных. Это слово, характеры, коллизии, сюжет — все то, что имеет непосредственное отношение к художественной практике, однако не ограничивается одной лишь сферой технических искусств. И даже не представлено в них преимущественным образом.

Сюжет играет немаловажную роль в таких несхожих искусствах, как литература, живопись, театр, хореография. Однако значение сюжета для отдельных видов творчества различно. Его роль в программной музыке или исторической монументальной скульптуре существенно отличается от той, которую он играет в искусствах, основанных на развертывании жизненного материала во времени. К последним относятся все драматические искусства, начиная с самого старшего среди них — театра — и кончая кинематографом и телевидением. Особо формулируется вопрос о сюжете в фотографии.

Прежде чем перейти к рассмотрению некоторых теоретических и практических вопросов, связанных с сюжетом в системе технических искусств, необходимо сделать ряд оговорок.

Первое. Мы не станем здесь рассматривать общие вопросы, связанные с пониманием сущности, функции, структурных возможностей сюжета как такового, его соотношения с фабулой, коллизией, перипетиями. Сюжету как категории художественной формы посвящено немало серьезных трудов — прежде всего в теории литературы. Среди ученых, писавших и пишущих на эту тему, нередко можно наблюдать несходство позиций, споры по ряду аспектов, начиная с дефиниции сюжета. Мы ограничимся самым общим, бесспорным представлением о сюжете как о форме организации жизненного материала.

Второе. Роль сюжета в каждом из искусств достаточно разно-

образна и велика. Мы не будем здесь анализировать (и даже называть) всевозможные функции сюжета. Нас интересуют в связи с темой книги прежде всего особенности эволюции этой художественной формы в СМК-искусствах. Поэтому наряду с традиционными представлениями о сюжете-истории, которые свойственны кинематографу как одной из зрелищных форм, мы рассмотрим иные, нетрадиционные способы сюжетосложения. Третье. В связи с тем что технические искусства двуедины по своей природе, являясь одновременно и художественными и информационно-публицистическими формами, представления о сюжете неизбежно сочетают в себе эстетические и неэстетические критерии. В разговоре о телевидении и в особенности о фотографии это обстоятельство существенным образом сказывается на конечном итоге.

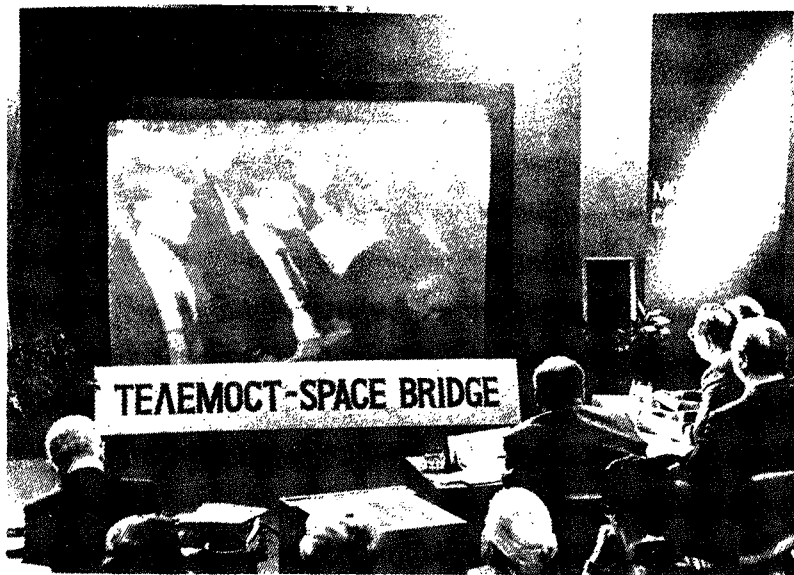
Четвертое. Поскольку в этом исследовании речь идет о творческом методе, то и акцент будет сделан на тех аспектах, в которых выражается способность сюжета формировать возможности того или иного СМК-искусства к познанию окружающей действительности, к переработке ее данных.

Пятое. В сюжете, как, впрочем, и в других компонентах художественной структуры, сосуществуют, находятся в динамическом равновесии одновременно разные свойства, определяющие в конечном счете творческий результат. В ходе изложения мы будем вынуждены в значительной степени упростить реальную сложность проблемы, рассматривая качества сюжета одно за другим.

Начнем с некоторых принципиальных вопросов особенностей сюжета как компонента творческой структуры. Здесь, конечно, необходимо обратить внимание на те из них, которые связаны не столько с художественной, сколько с информационной природой СМК-искусств.

В информационной системе координат сюжет приобретает некоторые качества, несвойственные ему в искусстве. Художественный сюжет, как и положено ему, основан на вымысле, является сочиненной автором историей. Сюжет информационный нередко сохраняет всю непричесанность реального жизненного события, положенного в основу сообщения. Диапазон между самым невероятным вымыслом и строжайшим фактом повседневности столь велик, что в его параметры может уместиться фактически любая форма сюжета. Действительно, разнообразие сюжетных структур, используемых в технических искусствах, больше, нежели в традиционных.

Это хорошо заметно при сравнении, скажем, кинематографических сюжетов с театральными. Сценический рассказ связан с большим числом условностей, в том числе и относящихся к сфере сюжетосложения. Даже в случаях экранизации театральной пьесы сюжет в фильме претерпевает некоторые изме-



Телемост «Москва — Сан-Франциско»

нения — в основном в сторону меньшей условности. Камертоном этих изменений выступает та физическая реальность, о реабилитации которой в киноискусстве говорил З. Кракауэр в книге «Теория фильма».

Однако если идти дальше, сравнивать кинематографический сюжет с телевизионным, то можно обнаружить следующую закономерность: телевидение, которое в большей степени, нежели кино, «заражено» вирусом информационности, свободнее по сравнению с кинематографом оперирует сюжетными категориями. Нельзя не учитывать, что на телеэкране в ежедневной сетке вещания соседствуют художественные и нехудожественные (информационные, учебные, познавательные) программы. Зритель, постоянно общающийся с телеэкраном, быстро свыкается с этой особенностью, которая вскоре перестает ему казаться чем-то непривычным.

Тесное соседство искусства и информации на телеэкране приводит к тому, что обе эти сферы телесообщений начинают отбрасывать друг на друга некую «тень». Говоря иначе, художественные программы оказывают определенное влияние на наше восприятие информационных передач, а те в свою очередь в известной степени деформируют наши представления о телевизионном искусстве. Нарушение границ между искусством и неискусством на телеэкране нередко приводит к тому, что уже на стадии формирования темы, когда жизненный материал начинает обретать очертания сюжета, дают о себе знать явления интеграции этих двух сфер.



Для телевизионных сюжетов далеко не редкость соединение в одном произведении черт, скажем, лекции и спектакля (в уроках иностранного языка, где в разыгрываемых сценках закрепляются знания, только что полученные в устном изложении педагога) или (как в «Фантазии» Анатолия Эфроса) кинематографического повествования с балетом. Даже в случаях, когда такое сочетание происходит по принципам механического соединения, иллюстрирования необходимого автору тезиса, оно оказывает определенное воздействие на понимание возможностей и функций сюжета.

В информационных жанрах телевидения (как, впрочем, и других СМК: прессы, радио) в роли сюжета выступает как рассказ тележурналиста о реальном жизненном событии, нередко насыщенном своим собственным драматизмом (репортажи, отчеты), так и анализ определенной совокупности фактов и обстоятельств, сформированных развитием мысли автора, необходимыми ему сопоставлениями, стыками. Такой сюжет используется в аналитической корреспонденции, в обозрении, в коллажных телевизионных жанрах («До и после полуночи», «Взгляд», «Добрый вечер, Москва!» и т. д.).

Информационные телевизионные жанры приучают зрителей к новому типу сцепления материала в сюжете. От привычного представления о сюжете как некой целостной, чаще всего жизненноподобной истории, имеющей завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, зритель постепенно переходит к пониманию сюжета как прихотливой формы, подвластной факти-

чески лишь намерению автора достичь определенных результатов.

Сюжеты в информационных телевизионных жанрах можно рассматривать в русле интерпретации некоего числа постоянных тем. Скажем, в каждом (или почти в каждом) информационном сообщении есть фрагменты, посвященные зарубежной жизни, внутренним вопросам, спорту, погоде. Это фабула каждого сообщения, его предметный состав. Однако знакомая в общих очертаниях почти каждому фабула события (скажем, ход матча на первенство мира по шахматам или движение холодных масс воздуха из Скандинавии на европейскую часть нашей страны) в руках разных телевизионных авторов приобретает разную сюжетную интерпретацию. Разработка темы, акценты, расставленные в ней, интонация рассказа, его ритм и темп — все это в конечном счете определяется сюжетным решением, рожденным волей автора-публициста.

По остроумному замечанию одного зарубежного исследователя, в столкновении циклонов с антициклонами заключена та драматургия, которая постоянно волнует миллионные массы людей, читающих газеты, слушающих радио или смотрящих телевидение. В самом деле, нельзя не учитывать, что СМИ в отличие от традиционных искусств обладают своими «вечными темами», постоянно волнующими проблемами, прочно обосновавшимися в рубриках газет, радио- и телепередач. Для журналиста, занимающегося этими темами, совсем непросто нестандартно «разыграть» имеющийся в его распоряжении материал, сделать из него увлекательный сюжет. Тут необходимо и воображение, и нестандартность мышления, и даже талант. Недаром многие известные писатели на Западе и в дореволюционной России начинали свою деятельность в газете в качестве репортеров, пишущих об ограблениях и пожарах. Широкая читающая публика, падкая до сенсаций, с нетерпением ждала очередного номера газеты с описанием перипетий получившего шумную огласку дела, и от способности журналиста умело построить увлекательный сюжет зависел успех материала, рубрики и в конечном итоге всего издания.

Таким образом, сочетание информационно-журналистского подхода к формированию жизненного материала с художественным, непременно в практике технических искусств, ведет к усложнению функций сюжета, ослаблению в нем повествовательного начала. Но от СМИ идет и другое, прямо противоположное, — стремление обращаться к массовой, постоянно возрастающей в своем числе аудитории. Достаточно познакомиться с цифрами роста тиражей газет и журналов, количества радио- и телевизионных приемников, числа видеосалонов, чтобы ясным стало количественное развитие этих средств.

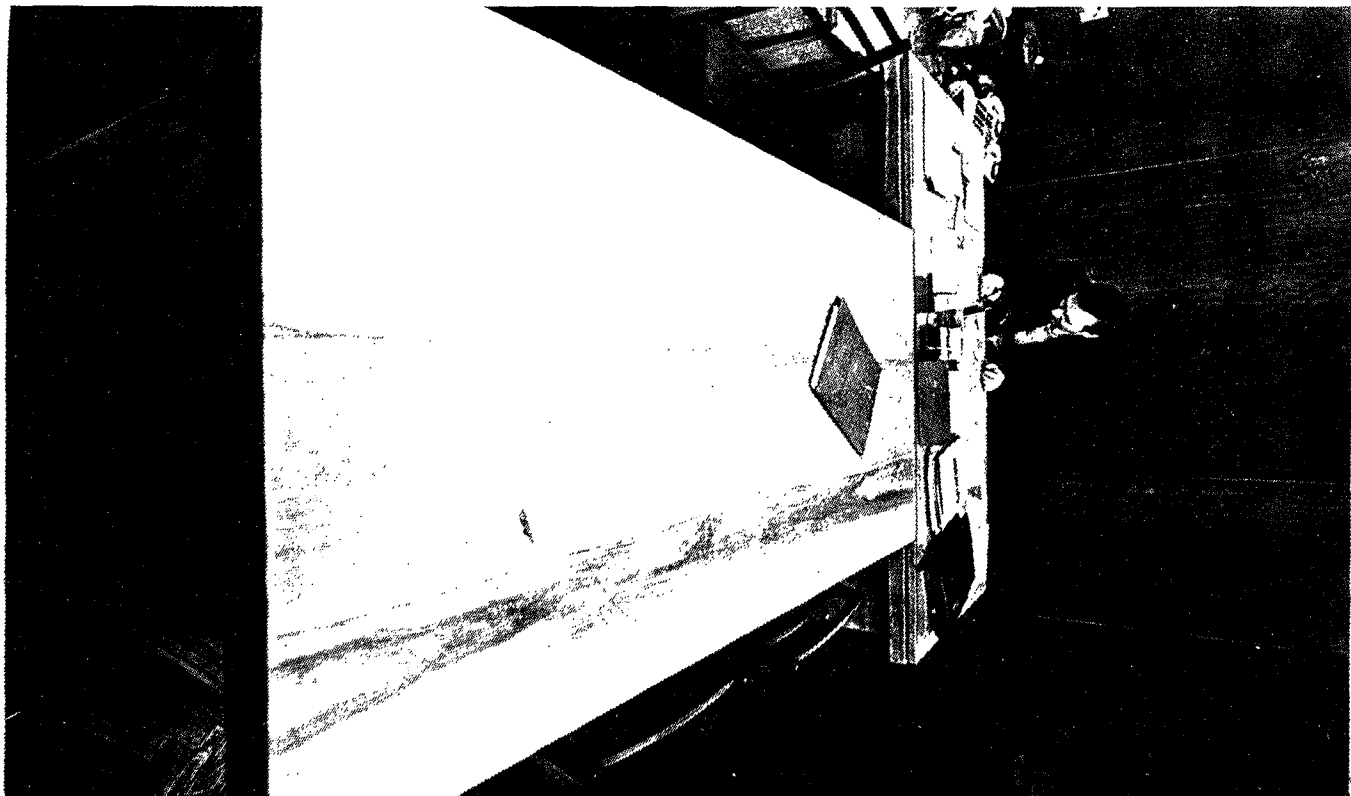
Понятно, что в этих условиях сюжет приобретает особое значе-

ние. Ведь известно, что остросюжетное произведение способно привлечь к себе повышенный интерес аудитории. Недаром лидерами кинематографического проката (кино — единственное из технических искусств, где есть объективный, в виде количества проданных билетов, показатель успеха того или иного произведения) являются по большей части фильмы детективного и приключенческого жанров. Напряженный, подчас даже специально усложненный сюжет, развивающийся таким путем, что зритель всякую минуту ждет неожиданных поворотов, — особенность повествовательных структур, характерных для кинематографа. В этом с ним могут соперничать разве что соответствующие литературные жанры, и то силы тут не равны, если учесть притягательность, которую приобретают на большом киноэкране запечатленные во всей их натуральности подробности напряженного, стремительно развивающегося действия.

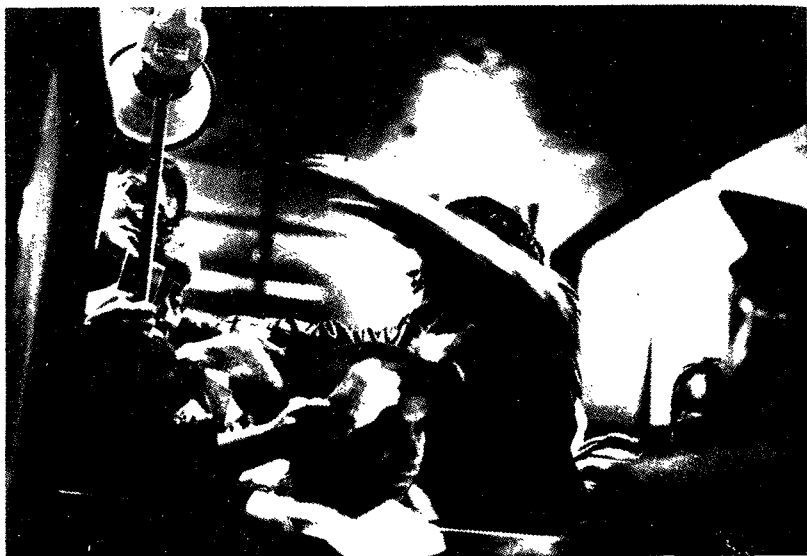
Остросюжетное содержание снимка всегда было важнейшим критерием фотожурналистики, еще с момента ее зарождения. У нас как-то было принято считать, что сенсационность снимков — это качество продажной буржуазной прессы. Десятилетия господства подобных представлений привели в фотокритике к формированию убеждения, что наша репортажная фотография может обходиться без необычных, насыщенных неповторимым содержанием фактов, которые способна выхватить из быстротекущей жизни съемочная камера.

Считается, что фотографирование пожаров и катастроф, человеческих страданий — занятие недостойное советского репортера. Вернее, считалось, потому что в самое последнее время эта позиция стала постепенно меняться. Чернобыльская авария, драма с теплоходом «Адмирал Нахимов», трагическое схождение лавин в Сванетии — эти и другие ранее совершенно невозможные для фотографического рассказа сюжеты стали появляться в наших газетах и журналах. Правда, появляются они не в виде самих событий (увы, за это время наши репортеры отучились от оперативности и чаще всего прибывают на место действия с большим опозданием), а их последствий. Некоторые репортеры, не решающиеся совсем порвать с прежними представлениями, делают упор на героизме тех, кто эти последствия ликвидирует, кто помогает скорейшему восстановлению нормальной жизни. Другие (их меньшинство) отваживаются показывать горе и страдания, однако и здесь можно говорить не столько об остром сюжете, сколько о комментарии к нему, некоем фотографическом послесловии.

Любопытно заметить, что в перестройке нашей жизни две составные части единого целого — прессы: словесная и фотографическая журналистика — ведут себя совершенно по-разному. Пишущие журналисты в своих репортажах и корреспонден-



П. Кривцов. Н. И. Травкин



нденциях, в проблемных и аналитических статьях по-новому, с небывалой для прежних времен смелостью и остротой ставят важнейшие вопросы развития современного советского общества. В то же время журналисты-фотографы в подавляющем большинстве продолжают работать по старинке. Как объяснить это кажущееся совершенно невероятным обстоятельство? Как может быть, чтобы в одном и том же органе печати, скажем, в «Огоньке» или «Московских новостях», существовали сегодняшний и вчерашний день общественного сознания?

Тут возможен целый ряд объяснений, касающихся как социальных, так и профессиональных аспектов. Мы не станем входить во все, чтобы не отвлекаться от нашего исследования, его главной темы. Для нас важно подчеркнуть наглядное проявление различия в трактовке понятия «сюжет» в его вербальном и визуальном воплощении.

В словесном изложении событие, свидетелем которого был автор, выглядит эффектнее, нежели оно же, описанное со слов очевидцев. Однако эти неизбежные потери могут быть в значительной степени компенсированы теми выводами и анализом причин происшедшего, которые можно сделать лишь по прошествии какого-то, пусть небольшого времени. Поэтому, наверное, словесная журналистика (в особенности, когда перед нею стоят не столько репортерские, сколько аналитические задачи) не очень-то страдает от отсутствия того, что принято называть эффектом присутствия.

Визуальная трактовка подлинного сюжета наталкивается на



В. Тарасевич. Нелетная погода (из серии)

одно существенное затруднение. Течение жизни безостановочно, ни одно ее мгновение нельзя возвратить, задержать, воссоздать с полной мерой точности. Вспомним слова Дзиги Вертова: «Повторение — единственно невозможная вещь на земле. Если я не зафиксирую на пленке то, что сейчас вижу (одновременно с тем, как вижу), то я точно этого никогда не зафиксирую. Ставлю диагноз и фиксирую одновременно. Ни позже, ни раньше, а только в данный момент. Через секунду будет уже другое. Лучшее или худшее, но другое»¹.

Фоторепортеры, а вслед за ними кино- и теледокументалисты постоянно сталкивались (и сталкиваются по сей день!) с этой проблемой. Есть лишь два пути ее решения. Первый — тот, который получил название постановочной, инсценированной хроники. Люди с камерой в руках, опоздав к месту действия, нередко пытаются «восстановить факты» или, что еще хуже, «изобразить» их. В результате документ перестает быть документом, и это никогда не ускользает от внимательного взгляда. Второй, неизмеримо более сложный путь состоит в том, что документалист рассказывает лишь о том, чему он сам был свидетелем, о событиях, которые протекали на его глазах. Чтобы путь этот осуществился, необходимо кроме мастерства еще и присутствующим репортерам особое чувство события, умение в нужное время оказаться в нужном месте.

Мы так подробно остановились на природе остросюжетного, сиюминутного повествования в публицистике потому, что две стороны средств массовой коммуникации — информационно-

публицистическая и художественная — находятся в постоянном взаимодействии. Тяга информационных форм СМК к неожиданному, острому сюжету оказывает воздействие и на художественные формы. Если в журналистских формах СМК интерес к показываемому на снимке или экране определяется новизной и общественной актуальностью материала, то и художественные сюжетные структуры также (пусть не в столь открытой степени) корректируются повседневной реальностью. Нельзя сбрасывать со счетов факт небывалой популярности на телевизионном экране разных стран многосерийных фильмов и спектаклей, посвященных прозаическому, бытовому материалу: повседневной жизни семьи, школьного класса, небольшого производственного коллектива. Здесь, как в документальных жанрах, авторы по видимости идут вслед за реальными событиями: у зрителей может создаться впечатление, что телевидение, отличающееся вездесущностью, и тут каким-то чудесным образом сумело сделать нас свидетелями чьей-то конкретной жизненной судьбы.

Итак, рассмотрение условий, в которых в рамках средств массовой коммуникации формируется сюжетная структура, показывает, что тут существуют две противоположные тенденции. С одной стороны, дает о себе знать эволюция остросюжетного, привлекающего внимание максимального количества людей рассказа о наиболее актуальных событиях общественной практики. С другой — развитие аналитических форм ведет к сокращению доли остросюжетных материалов, к усилению разнохарактерности подаваемой информации, к «мозаичности» (термин А. Моля) структуры сообщений в СМК.

Противоречивость созданной здесь картины развития сюжетных структур в современных технических искусствах вполне естественна. Прежде всего следует иметь в виду, что многим процессам духовной жизни в XX веке изначально присуща противоречивость. В отличие от других периодов истории, в которых явственно прослеживается одна какая-то тенденция, здесь уживается богатый спектр несхожих, подчас даже противоположных решений. Говоря о нашем предмете, следует отметить, что и бессюжетность и остросюжетные формы в равной степени выражают творческие устремления, характерные для XX века.

Каждая из противоположных сюжетных систем обладает немалыми возможностями для познания действительности, для воплощения в конкретной форме результатов этого познания. Так что с точки зрения творческого метода правомочны и сюжетная и бессюжетная формы. Говоря иначе, бессюжетность есть тоже одна из форм сюжетной организации жизненного материала. Опыт многих новаторов (назовем лишь Чехова, постоянно выступавшего против традиционных пред-

ставлений о сюжете и искавшего подлинный драматизм во внешне бессюжетных историях) показывает, что бессюжетность в художественных произведениях таит в себе одну опасность, особенно заметную в искусствах, рассчитанных на массовую аудиторию.

Дело в том, что в отличие от сюжетных произведений, которые вовлекают зрителей в действие возникающим интересом к тому, что произойдет в каждой следующей сцене, чем все кончится, бессюжетные вещи держатся на зрительской (читательской) активности, его неподдельном интересе к сути того, что показывают.

«Фильм без интриги» (термин В. Демина), фильм, лишенный увлекательного сюжета, грозит оказаться и фильмом без массовой аудитории. Нельзя не учитывать того обстоятельства, что и по характеру своей образности, основанной на фотографической, предельно жизнеподобной форме отражения действительности, и по способу распространения (тиражирования во множестве экземпляров), и по массовому характеру восприятия (сосредоточенному в зрительных залах, если речь идет о кинематографе, и рассредоточенному в квартирах-ячейках в случае с телевидением) технические искусства, без всякого сомнения, относятся к самым демократичным, обращенным к наиболее массовой аудитории художественным формам.

В отличие от таких искусств, как живопись, камерная или симфоническая музыка, опера или балет, рассчитанных на подготовленную аудиторию, кино, телевидение, фотография обращаются к практически безграничной по своим размерам аудитории. Число телевизоров, находящихся в домах людей, свидетельствует о том, что фактически все население, включая детей дошкольного возраста и пенсионеров, является телезрителями. Критики иногда поднимают вопрос о необходимости учиться понимать язык кино (телевидения, фотографии), но человеческая природа сопротивляется такой постановке вопроса. В особенности в наши дни, когда культура визуальной информации — ее производства и потребления — сильно возросла как в количественном, так и в качественном отношении. Восприятие детьми языка мультипликационных фильмов показывает, что даже такое, весьма условное повествование они прочтывают без особых затруднений. В то же время натуральный фильм, лишенный четко выраженного, способного увлечь аудиторию сюжета, оказывается трудным для понимания даже взрослого человека. Из сопоставления этих двух бесспорных фактов можно сделать вывод, что условное, нефотографическое изображение служит для зрителя гораздо менее существенным препятствием, нежели отсутствие сюжета.

Далекое от фотографической натуральности, «волшебное» повествование, которым отличается мир сказок, знакомых нам

и любимых (а кроме того, и хорошо понятных) с самого раннего детства, неотделимо от занимательного, затрагивающего самые сокровенные чувства маленького (да и не только маленького!) человека сюжета.

В последние годы исследователи разных искусств, в том числе и кинематографа, все чаще обращают свои взоры к творческому опыту сказки. Становится очевидным, что детская фольклорная «закваска» в большинстве зрителей продолжает существовать в течение всей их жизни. Анализ многих наиболее кассовых лент мирового кинорепертуара показывает, что в них нередко в почти что нетронутом виде живут насчитывающие тысячелетнюю историю сказочные сюжеты.

Конечно, все многообразие коллизий, используемых кинематографом и телевидением, нельзя свести к сказочным сюжетам. Однако сюжетов этих не так много, как может показаться на первый взгляд. Исследователь театральной драматургии Э. Польти классифицировал сюжетные ситуации двух тысяч наиболее знаменитых пьес мирового театра за все времена. В итоге получилось всего тридцать шесть ситуаций, которые варьировались несчетное число раз в пьесах разных авторов. Схема, созданная Польти, понятно, огрубляет историю драматического искусства, выбирая из каждой пьесы лишь самые основные, опорные пункты ее содержания. В этих случаях нередко противоположные по смыслу произведения оказываются отнесенными к одному драматургическому разряду. Для ищущего художника самым сложным оказывается обнаружение не типа драматической ситуации, а конкретного, непосредственно вытекающего из реальной жизни сюжета.

Недаром Гоголь в письме к Пушкину в октябре 1835 года настойчиво просил: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но *русский чисто анекдот*. Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта»². Известно, что в ответ на эту просьбу Пушкин подсказал Гоголю сюжет «Ревизора». Самая ситуация, при которой человек выдает себя за другого и из этого обстоятельства вытекают разного рода недоразумения, хорошо известна в истории драматического искусства. Достоинство подсказанного Пушкиным сюжета состояло в том, что коллизия эта была показана в неразрывной связи с российской действительностью, как результат господствующих в ней косности и страха.

Сюжет «Ревизора» можно назвать идеальным для кино или телевидения, будь они в пору создания пьесы. Почему? Не только потому, что в основу положена яркая, четко очерченная история. И не потому, что она имеет столь любимый массовой аудиторией комедийный поворот. Главное достоинство

пьесы Гоголя, делающее ее телевизионной (или кинематографичной), — чрезвычайная актуальность материала. Она ведь в сатирическом ключе освещала общественные реалии, знакомые всякому, кто был современником писателя. Известно, что театральная премьера «Ревизора» произвела шокирующее впечатление на публику именно из-за своей жгучей актуальности.

К сожалению, большинство современных советских авторов, пишущих для кино и особенно телевидения, мало задумываются над уроками, которые содержатся в гоголевском «Ревизоре».

Театр, как искусство, традиционно построенное на тех сюжетах, которые способны вызывать интерес у *сегодняшней* публики, может немало прояснить проблему, когда речь заходит о таких средствах массовой коммуникации, как кино и ТВ. Нельзя, в частности, забывать, что на телеэкране художественные жанры находятся в непосредственном соседстве с нехудожественными, информационными и многое заимствуют у них. Современное ТВ, пожалуй, больше, чем какое-либо другое искусство, пользуется преимуществами, заключенными в форме длящегося (иногда даже кажущегося бесконечным) сюжета. Подобно тому как телезритель привыкает ежедневно видеть на экране информационные программы, составляющие в совокупности некий не имеющий конца телецикл, он испытывает влечение и к незавершенным, требующим продолжения сюжетам. Самая популярная жанровая форма — многосерийный телефильм — своим успехом обязана прежде всего этому влечению.

За несколько десятилетий своего существования ТВ выработало две принципиальные разновидности многосерийного сюжета. Одна из них — длинная история со множеством подробностей и разветвлений. Крупные западные телекомпании, предпочитающие показывать такие ленты по одной серии в неделю, заказывают фильмы из тринадцати, двадцати шести или пятидесяти двух частей. Нетрудно догадаться, что эти цифры соответствуют количеству недель в квартале, полугодии или году. Телезрители со стажем, возможно, помнят английскую многосерийную «Сагу о Форсайтах», прошедшую на наших экранах с большим успехом. В ней было двадцать шесть серий по полчаса каждая. Такой непривычно короткий размер был продиктован тем, что фильм этот, как, впрочем, и любое другое телепроизведение, включен в «сюжет» программы дня (и недели), в которой основным «шагом» является получасовой временной отрывок.

Советский многосерийный фильм начинался с четырех серий — «Вызываем огонь на себя» режиссера С. Колосова, рассказывающих историю подпольной борьбы с фашистами во время

Кадр из первого советского многосерийного телефильма «Вызываем огонь на себя» (режиссер С. Колосов)



последней войны. Каждая серия по своему размеру напоминала полнометражный фильм и не очень-то вписывалась в телепрограмму. Показанная четыре вечера подряд, лента эта, конечно же, ломала стройность телевизионного дня, подчиняла его себе. С тех пор у нас стало традицией давать части многосерийного повествования ежевечерне (за исключением, разве что, выходных дней) и не ограничивать их размерами.

Вторая разновидность многосерийного телекино — та, где части-серии группируются вокруг одних и тех же героев или тем. В этом случае сюжет каждой из серий самостоятелен и не связан непосредственно с другими сериями. Его связь с ними опосредованная. Приведу в пример популярный многосерийный цикл «Следствие ведут ЗнаТоКи». Разные фильмы-серии объединяет трио главных героев-следователей: Знаменский, Томин и Кибрит. Сегодня уже мало кто, наверное, помнит, что слово «знатоки» произошло из сокращений их фамилий и писалось вначале так: ЗнаТоКи. Ныне герои сериала воспринимаются как знатоки своего дела, мастера сыска.

Когда задумывалась эта серия, то предполагалось, что ЗнаТоКи будут появляться на экране довольно регулярно в неболь-

ших по размеру фильмам-выпускам. Затем, как это нередко бывает у нас, с одной стороны, восторжествовала гигантомания, с другой — сказалась неритмичность кинопроизводства: двухсерийные фильмы (они получили названия, как в следственной практике, «дел») выходили на экраны все реже и реже. Социологи свидетельствовали, что популярность Знатков, прежде очень большая, стала постепенно падать: о них попросту успевали позабыть за то время, что отделяло одно «дело» от другого.

Вместе с тем сюжетная форма, воплощенная в «Знатках», является, как показывает практика, весьма плодотворной. Она позволяет сделать каждую часть цикла вполне автономной, не требует от зрителей знания того, что происходит в предыдущих сериях. Хорошее знакомство зрителей с главным персонажем позволяет авторам экономить время, не знакомя аудиторию с его чертами характера, сразу же приступая к разворачиванию интриги. В качестве примера могу привести серию «Деррик» (ФРГ), которую время от времени показывают на наших экранах: увидев хотя бы один выпуск, зритель запоминает немолодого сдержанного следователя, исполнителя заглавной роли актера Хорста Тапперта, и затем уже прекрасно понимает логику его поступков. Кстати сказать, это позволяет каждому фильму серии укладываться ровно в шестьдесят минут экранного времени.

Конечно, жесткие условия, в которые поставлены создатели многочастевого фильма-цикла, нередко больно отзываются на художественном уровне. Подчас создается впечатление, что сюжеты этих произведений не столько сочиняются авторами, сколько конструируются, собираются из готовых, многократно испытанных в деле элементов. В критике даже возникло понятие «художественный дизайн» для обозначения такого конструирования.

В отличие от художественной литературы, рассчитанной на индивидуализированное и углубленное восприятие ее произведений, технические искусства обращаются к массовой аудитории. Телевизионное восприятие, кроме того, происходит, как мы знаем, в условиях, когда внимание зрителя рассеянно, когда он постоянно отвлекается от экрана по всяким бытовым поводам. Фильм или телепрограмму, в отличие от книги, нельзя остановить, перечитать отдельные, не сразу поддающиеся пониманию места. Все сказанное объясняет некоторые особенности сюжетостроения в массовых искусствах, каковыми являются кино и телевидение. Здесь в основном преобладают простые, легко «прочитываемые» с экрана сюжеты. Вслед за определенной «привязанностью» к злобе дня, о которой говорилось выше, это качество является характерным для искусств-СМК. Конечно, было бы чрезмерным требовать от технических



искусств, чтобы каждое из произведений трактовало лишь самые актуальные общественные проблемы. Кино и телевидение обладают разными функциями, среди коих немаловажное место занимает развлекательная. И наряду с произведениями, прямо связанными с повседневностью, на теле- и киноэкранах значительное место занимают ленты развлекательных жанров. Это обстоятельство лишний раз доказывает, что в наше время художественные процессы, как правило, лишены однозначности, что в них присутствуют одновременно полярные тенденции. И все же в художественных жанрах по-прежнему наибольшим успехом пользуются произведения, построенные на четко и определенно разработанном сюжете.

История литературы, театра и кино показывает неодинаковое отношение к сюжету в разные периоды развития этих видов творчества. Мало того, нетрудно заметить определенное чередование в увлечении как сюжетными, так и бессюжетными формами. Если представить себе (схематически, конечно) этот процесс, то можно установить определенную зависимость смены этапов увлечения. В пору, когда происходит обновление искусства за счет решительного обращения к новому пласту жизненного материала, к большему, нежели прежде, приближению к действительности, ищущие художники чаще всего увлекаются бессюжетными формами. Они дают возможность более широкого охвата фактов реальной жизни: ведь на первых порах эволюция материала в искусстве опережает развитие формы. Форма, как известно, хороша тогда, когда полно-



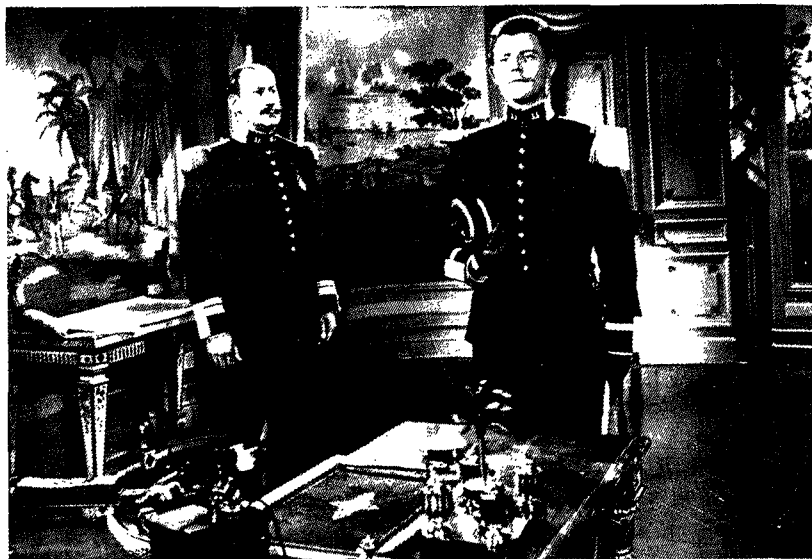
Кадр из фильма Р. Росселлини
«Рим — открытый город»

стью соответствует воплощаемому в ней содержанию. Однако процесс нахождения яркой, выразительной формы не столь прост. Поэтому началом нового этапа в жизни искусства служит обычно разрушение старых форм, ставших к этому времени оковами, тормозящими движение вперед. В пору, пока не появились и не получили завершенности новые формы, новые типы сюжетосложения, жизненный материал существует в произведении в бессюжетном воплощении. Вернее даже, он существует в формах, кажущихся на первых порах далекими от искусства, — настолько непривычны эти формы.

Вспомним начало такого важного творческого направления в истории мирового кино, как итальянский неореализм. «Рим — открытый город» или «Пайза» Роберто Росселлини был весьма далеки от «гладкописи» сюжетного повествования, присущего предвоенному итальянскому кинематографу. Но новизна жизненного материала в них была столь впечатляюща, что зрители и критики на первых порах не замечали отсутствия сюжета.

Постепенно в недрах итальянского неореализма вырабатывались принципы сюжетосложения: ленты, снятые через несколько лет после «Рима — открытого города», уже подчинялись каким-то из правил построения сюжета. Затем правила эти стали оостеневать, превращались в штампы — потребовалась новая революция киноискусства, новое обращение к неведомым прежде жизненным пластам.

Техническое искусство по своим свойствам, о которых говорилось выше, тяготеет к простой и ясной сюжетной форме. Она



позволяет с большей легкостью прокладывать путь к миллионам зрительских сердец. Мало того, среди драматических сюжетов в кино и на телевидении по сравнению с театром особым успехом пользуются те, в которых сильны мелодраматические моменты, где большое место занимает сочувствие главному герою, где в финале торжествует справедливость.

В советской критике еще с предвоенных десятилетий сложилась традиция пренебрежительного, высокомерного отношения к таким популярным жанрам, как мелодрама, к распространенному в зрительской аудитории тяготению к хэппи энду. С легкой руки наших новаторов-кинорежиссеров (а затем и по примеру критиков, которые стали делить авторов фильмов на «новаторов» и «традиционалистов»), хорошим тоном всегда считалось выражать поддержку сложным, далеким от массового, зрительского вкуса произведениям, отмеченным поисками новых выразительных возможностей. Среди компонентов художественной формы в глазах критиков всегда особенно ценились разного рода тропы, метафорические образы, а сюжет относился к числу наименее важных средств. Кинематографисты — поклонники «крепкого» сюжета могли претендовать разве что на положение середнячков-ремесленников. В последнее время, кажется, кое-что стало меняться в представлениях критики о популярных жанрах.

Вспоминается история, происшедшая в 1955 году, когда в Москву приехали видные французские кинематографисты. Среди наших гостей был и Рене Клер, привезший только что



Кадр из фильма В. Мотыля
«Белое солнце пустыни»

снятую им ленту «Большие маневры». Картина эта понравилась нашим киномастерам, но тема ее показалась мелковатой. Об этом без обиняков написал в газете «Советская культура» Михаил Ромм. Когда Рене Клеру перевели этот отзыв, он попросту не понял его: разве можно считать любовь мелкой темой, недостойной серьезного художника?!

Кстати сказать, сам Михаил Ромм вскоре сделал картину «Убийство на улице Данте», о которой в процессе съемок с чувством смущения писал, что это будет мелодрама. Причем он тут же добавлял, как водится: несмотря на то, что по внешним признакам жанра мы снимаем мелодраму, на самом деле... А позже, сделав «9 дней одного года», не раз резко отзывался о своем опыте в жанре мелодрамы.

Прошло время, и мы, кажется, начинаем понимать, что дело не в высоких и низких жанрах, не в благородных и простоватых сюжетах. Опыт нашего кинематографа и телевидения показал, что самые святые темы и сюжеты, попавшие в руки бездарностей, дают в итоге самую что ни на есть серую, отвергаемую и зрителями и кинематографистами продукцию.

Сегодня взгляды на этот жанр настолько изменились, что обе рассказанные выше истории уже стали совершенно невозможными. О мелодраме нынче всерьез высказываются критики, о ней ученые пишут диссертации, а режиссеры не стесняются признаться, что работают над новым фильмом, который будет представлять этот любимый зрителями жанр.

И все же отношение к остросюжетному (или мелодраматичес-



кому) фильму у зрителей и у кинематографистов и сегодня остается различным. Зрители по-прежнему любят такое искусство, не находя достаточного количества подобных произведений среди отечественных лент, обращаются к индийским или арабским мелодрамам, французским непритязательным комедиям, вестернам, сделанным в Югославии или ГДР.

Кинематографисты в своей массе продолжают исповедовать взгляды на свое искусство как на высокую область творчества, не нуждающуюся в неременном широком зрительском успехе. Трудно назвать ленту, которая бы имела признание в кинематографической среде и одновременно ставила кассовые рекорды. После «Чапаева» и «Летят журавли» на эту роль в нашем кино может претендовать разве что «Белое солнце пустыни». В подавляющем же большинстве случаев эти показатели резко расходятся.

Та же тенденция прослеживается и на ТВ. Об этом напомнил оглушительный успех у нашего зрителя бразильской телемелодрамы «Рабыня Изаура». Признаться, такого не ждало от «Изауры» даже телевизионное начальство, купившее картину и



Герой бразильского многосерийного
телесериала «Рабыня Изаура»

поставившее ее в программу. Успех в искусстве, надо сказать, не всегда можно легко вычислить, исходя из объективных обстоятельств: жанра, популярных исполнителей, особенностей сюжета. На судьбу произведения у массовой аудитории оказывают влияние и обстоятельства, имеющие социально-психологическое объяснение. В частности, на наш взгляд, триумф «Рабыни Изауры» был во многом определен еще и тем, что в фильме показана безмятежная и богатая жизнь. Эти качества ленты неожиданным образом «наложились» на ситуацию, переживаемую нашей страной в последние годы. Поэтому-то произведение, очень невысоко оцененное профессионалами, побило все рекорды телевизионного сезона.

В последнее время в связи с резким понижением числа кинозрителей, с одной стороны, и переходом кинематографии на самоокупаемость — с другой, проблема коммерческого успеха выпускаемых на экран фильмов стала чрезвычайно актуальной. Среди кинематографистов (назовем С. Говорухина и В. Меньшова) появились люди, считающие необходимым специально задумываться над вопросами кассового фильма. В

Одессе осенью 1987 года прошел фестиваль популярного кинематографа под броским названием «Одесская альтернатива». В журнале «Искусство кино», в газете «Советская культура» появились статьи, привлёкшие внимание общественности к этим проблемам.

Однако все эти немногие факты еще не означают решительной перемены в отношениях кинематографистов к популярным в зрительской среде фильмам. Весьма симптоматически это проявилось в телевизионной «Кинопанораме», прошедшей в эфире в декабре 1987 года. Она была построена на зрительских письмах, на которые отвечали присутствующие в зале Союзинформкино видные кинематографисты во главе с ведущим передачи режиссером С. Ростоцким.

Прочли одно письмо, в котором зрительница очень высоко оценивала индийские фильмы: они поднимают ей настроение, помогают переносить невзгоды, помогают жить. Более десяти человек — сценаристы, режиссеры, актеры, композиторы, собравшиеся вокруг покрытого зеленым сукном стола, — услышав это идущее от сердца признание, стали откровенно смеяться. Вот, мол, наивная душа (если не худшее что-то слышлось в этом смехе!): ей нравятся эти сентиментальные и безвкусные, неумело сделанные индийские фильмы! Затем дали небольшой фрагмент, где индийская картина была представлена бессмысленным, непонятым, кажущимся нелепым отрывком. Прочли еще одно письмо зрительницы: о ее преданной любви к индийскому актеру Метхуне Чакраборти. И снова — нескрываемый, снисходительный смех!

Мы не станем здесь входить в этические обстоятельства увиденного на телеэкране; неудобно как-то объяснять, что смеяться над людьми, тем более отсутствующими и неспособными постоять за себя, недостойно. Обратим внимание на другое: собравшиеся для того, чтобы давать ответы на зрительские письма, кинематографисты оказались совершенно глухи к вкусам и запросам тех людей, с которыми собирались вести диалог. Сказался давний стереотип: высокомерное отношение к вкусу «простой» публики, ее любви к определенным жанрам и сюжетам. Впрочем, изучение этой проблемы в последнее время дало неожиданные результаты. Оказалось, что многие механизмы восприятия человеком художественных произведений связаны не столько с уровнем его эстетической подготовленности, сколько с врожденными или сформированными в самом раннем детстве предпочтениями. Анализ художественной структуры (в том числе в первую очередь сюжетных ходов) народных сказок показал, что в этих наиболее любимых в детском возрасте произведениях господствуют в основном те самые решения и формы, которые так охотно используются в столь презираемом эстетиками коммерческом кино. В них есть идеальные герои,



Популярный индийский актер Метхуна Чакраборти

страдающие во имя добра, и противостоящие им злодеи, есть долгие погони, исполненные страха за тех, кто может оказаться невинной жертвой, есть высшая справедливость, непременно торжествующая к концу повествования.

Конечно, с возрастом представления человека меняются и его уже не удовлетворяют своей простотой и наивностью сказочные сюжеты. Однако жажда грез, волшебства, торжества красоты, любви, справедливости — все это остается на всю жизнь. И в основе многих сюжетов полюбившихся публике художественных произведений лежат ставшие уже вечными коллизии — естественно, преображенные согласно современным эстетическим критериям.

Приведу лишь один пример из недавней кинематографической практики. Читатели, конечно, помнят, беспрецедентный успех, которым пользовалась у зрителей картина «Москва слезам не верит». (В послевоенное время с нею может соперничать разве что «Председатель»: там сюжет был заимствован из трудной истории послевоенных лет и рассказан с непривычной для склонного к лакировке кинематографа откровенностью.) Кри-



тики же встретили «Москву...» в штыки: ей инкриминировали и убогость драматургии и беспомощность режиссуры. В самом деле, лента эта не отличалась особыми профессиональными достоинствами, скорее, с этой стороны она не возвышалась над средним, скромным уровнем. В чем же состояла причина неожиданного для профессионалов зрительского успеха? В том, что «Москва слезам не верит» рассказала вечно молодую и всегда берущую за живое историю Золушки.

Критиков больше интересовало, как изложен сюжет, насколько изобретательна и свежа палитра авторов ленты. Зрители в своей массе обычно не очень внимательны к этой стороне дела: их, напротив, более всего привлекает событийный состав происходящего, то есть сюжет произведения. Поэтому, наверное, для обычного зрителя особое значение приобретает финал истории, ответ на вопрос: чем кончается рассказанная на экране история? Изохренные эстеты посмеиваются над кинематографистами-неумехами за их пристрастие к хэппи эндам. А зрители, напротив, предпочитают сюжеты со счастливым концом, как это бывает в полубившихся с детства волшебных сказках.

Перестройка в области кинотворчества на передний план вывела вопросы профессионализма. И здесь одним из важнейших компонентов решения проблемы возрождения зрительского интереса к фильму служит верное понимание творческих возможностей сюжета.

К

ино и телевидение в отличие от фотографии — искусства аудиовизуальные, то есть имеют в своем распоряжении не только изобразительные, но и звуковые средства.

Для игровой кинематографии и для телеискусства, как и для их старшего собрата по семье зрелищных искусств — театра, слово является чем-то большим, нежели одно из выразительных средств. Недаром словесный проект будущего произведения — пьеса в театре, сценарий в кино и на телевидении — имеет тенденцию обрести эстетическую самостоятельность и стать разновидностью искусства слова — литературы. Большинство авторов сценариев не ограничиваются возможностью с помощью слова описать происходящее или же дать, подобно развернутой театральной ремарке, указания будущему режиссеру. В сценариях можно обнаружить еще две функции слова: одна из них характеризует их автора, литератора, другая — его персонажей. Мы имеем в виду, с одной стороны, стилистику произведения кино- или теледраматургии, с другой — прямую речь его героев.

Каждая из названных трех основных функций слова в технических искусствах имеет важное значение для формирования творческого метода. Однако эти функции в связи с их разнообразностью проявляются неодинаково. Рассмотрим вкратце, каким именно образом «работает» слово в сценарной литературе. Сразу же оговоримся: тема эта — слово и сценарий — поистине необъятна, по ней существует большая литература как в отечественном, так и в зарубежном киноведении. Здесь не ставится цель развить эту тему во всем ее объеме, задача автора много скромнее: проследить роль слова в становлении творческого метода технических визуальных искусств.

Первая, наиболее обширная в количественном отношении, сфера использования слова — та, которую мы называем коммуникативной. В кино- и телесценарии у автора нет более удобной и емкой формы воплощения своего замысла, нежели слово. Будущие творческие решения: изобразительные метафоры, монтажные стыки, сюжетные перебивки — все, что хочет сценарист увидеть воплощенным на экране, описывается словом. Фактически роль словесного ряда в этом случае состоит в том, чтобы сообщить съемочной группе и прежде всего режиссеру творческие намерения драматурга. Решение коммуникационной задачи знает два варианта: в одном случае сценарист использует слово как средство строгой протокольной фиксации придуманного им кинематографического (или телевизионного) образного ряда; в другом — драматург стремится в словах передать свое субъективное, авторское ощущение материала, «заразить» им кинематографистов.

Иногда драматург применяет довольно условный прием пря-

мого обращения к съемочной группе фильма, как это сделал в сценарии «Щорс» Александр Довженко.

«Сейчас, — читаем мы в сценарии, — начинается сцена, описанию которой хочется предпослать обращение к художникам, операторам, ассистентам, осветителям — ко всем, кто должен разделить со мной сложный труд создания картины.

Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства.

Декораторы, расположите их в народной школе на полу, на скамьях, на столах на фоне земных полушарий. Раненых перевяжите свежими бинтами, положите их в ряд и сабли положите рядом. Пусть отдохнут они после долгих кровавых трудов.

Оденьте их сообразно дорогим воспоминаниям о начале нашей эпохи.

Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям и волновало сердца потомков высоким волнением.

Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов.

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды»¹.

Конечно, все конкретные указания членам творческой группы Довженко, являющийся не только сценаристом, но и постановщиком ленты, мог бы сделать в устной форме на съемочной площадке, во время работы над сценой. Он включил обращение к кинематографистам в текст своего сценария для того, чтобы каждый читавший его произведение имел возможность представить возвышенный, без «пятакон медных правд», художественный строй создаваемого фильма.

Справедливости ради следует признать, что такой эпизод является особым, сознательно используемым эмоциональным акцентом, призванным привлечь внимание читателей к важной сцене. Вместе с тем история отечественного кинематографа знает примеры более последовательного использования эмоциональных возможностей слова.

В истории советского киноискусства 20-х годов видное место занимает судьба так называемого «эмоционального сценария», связанного с именем драматурга Александра Ржешевского (1903—1967). Творчество этого драматурга привлекало к себе внимание ведущих режиссеров-новаторов. По его сценариям



Кадр из фильма В. Пудовкина
«Простой случай»

снимали фильмы С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Н. Шенгеля. Его творческими замыслами и идеями были всерьез заинтересованы видные деятели литературы и театра: Вс. Вишневский, В. Шкловский, Н. Охлопков, Ю. Завадский.

При всем при том кинематографическая биография А. Ржешевского сложилась неудачно: ряд его сценариев не был поставлен вовсе, другие работы, в том числе снятые С. Эйзенштейном «Бежин луг» и В. Пудовкиным «Простой случай» («Очень хорошо живется»), были признаны серьезными неудачами.

Лишь в 1967 году, уже после кончины А. Ржешевского, режиссер С. Юткевич и киновед Н. Клейман по коротким срезкам, случайно сохранившимся от погибшего фильма Эйзенштейна, смонтировали небольшой фотофильм, позволяющий зрителю представить, чем мог бы стать «Бежин луг». Впрочем, сильное впечатление, оставленное фотофильмом, «работало» прежде всего на репутацию великого режиссера и мало что могло рассказать об авторе сценария.

Уже в наши дни, в 1982 году, в издательстве «Искусство» в серии «Кинематографическое наследие» вышла книга

«А. Г. Ржешевский. Жизнь. Кино», в которой кроме автобиографического очерка и нескольких воспоминаний о сценаристе опубликованы его кинодраматургические произведения, ставшие классикой «эмоционального сценария». Во вступительной статье, написанной киноведами И. Гращенковой и И. Долинским, читаем: «Пытливые исследователи, обращавшиеся к рассмотрению проблемы «эмоционального сценария», не раз с удивлением отмечали, что он в теории кино, в истории кино занял куда большее место, чем в практике»².

Действительно, в кинематографической практике второй половины 20-х годов «эмоциональный сценарий» не получил широкого распространения. Он, впрочем, и не мог его получить, так как появился в пору господства так называемого «номерного сценария», в котором слово использовалось только для того, чтобы кадр за кадром, в сухой, протокольной последовательности, строго обозначающей объективное содержание происходящего, описать как предметную, так и образную среду произведения.

Вспоминая практику тех лет, известный сценарист А. Каплер писал: «Как обычно писались сценарии в 20-е годы? «Кадр № 87. Общий план. В комнату входит Софья. Кадр № 88. Средний план. Софья оглядывается. Кадр № 89. Крупный план. Софья что-то заметила. Кадр № 90. Крупный план. На столе лежит кошелек. Кадр № 91. Средний план. Софья бросается к столу, хватая кошелек. Кадр № 92. Средний план. Открывается дверь, входит Дмитрий. Замечает Софью, бросается к ней. Кадр № 93. Общий план. Дмитрий и Софья борются за обладание кошельком» — и т. д.»³.

«Номерной сценарий» получил в кинематографической среде еще одно название — «железный»; в нем, действительно, все было настолько жестко predetermined, что роль режиссера фактически сводилась к простой фотографической фиксации записанного сценаристом. Творческое начало в «железном» сценарии было крайне невелико: его принципы открывали простор для ремесленничества. Поэтому, наверное, талантливые режиссеры тяготились необходимостью иметь дело с «номерной» драматургией.

Произведения молодого А. Ржешевского сразу же привлекли к себе внимание ищущих режиссеров. Если «номерную» драматургию, основанную на исчерпывающей фактической полноте и ясности рисунка, можно (условно, конечно) сравнить с сухой, деловой прозой, то первые же сценарии Ржешевского обнаружили в нем поклонника поэтического направления. Уже зачины его сценариев способны были обескуражить — и обескураживали — людей, исповедующих иную художественную веру. Пролог сценария «Очень хорошо живется», по которому В. Пудовкин снял фильм «Простой случай», начинался так:

«(Из затемнения.) ...Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет...

На какой-то изумительной столбовой широкой дороге...

Стоял усталый, измученный пришедший человек...

Замечательный человек...»⁴.

Приподнято-эпический зачин «Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет...», подобно рефрену, проходит через весь пролог, создавая не только весьма определенную эмоциональную интонацию повествования, но и его четкую ритмическую структуру. Слово здесь обладает почти магическим воздействием на читателя.

Многочисленные критики творчества Ржешевского, не потрудившись вникнуть в суть его художественных поисков, иронически цитировали эти слова. Достоин удивления, что среди критиков оказались и крупные режиссеры, проявившие непростительную глухоту к образам Ржешевского.

Так, С. Герасимов приведенные слова в одной из своих статей цитирует в таком виде: «По необыкновенной дороге идет необыкновенный человек»⁵. А И. Хейфиц это же место из сценария А. Ржешевского представляет по-другому: «Необыкновенная земля! И идет по ней необыкновенный человек!»⁶ Дело тут не в неверно процитированных текстах Ржешевского, в ту пору даже еще не изданных: в текстуальных неточностях проявилось непонимание самой сути творчества сценариста. Оба режиссера не уловили образной насыщенности пролога. Для них все эпитеты, найденные автором, оказались синонимичными определению «необыкновенный». Создается впечатление, что режиссеры полагались только на свою память, а в ней засело ощущение, что у Ржешевского речь идет о чем-то весьма необыкновенном.

Образная структура сценариев Ржешевского, использование в них слова действительно необыкновенны. В отличие от привычной системы образов, присущих «номерному» сценарию, они основаны на суггестивной связи двух художников: драматурга и режиссера. Автор сценария не столько записывает в сумме чередующихся друг за другом кадров и эпизодов объективные данные, касающиеся кинематографического действия, сколько направляет творчество режиссера в необходимую сторону, возбуждает его фантазию, заставляет искать пластические решения, наиболее точно передающие смысл происходящего.

В этих условиях особую важность приобретает творческое единство сценариста и режиссера, их настроенность на одну волну, их взаимопонимание. Недаром Ржешевский каждый свой сценарий рассчитывал на определенного постановщика. На титульном листе одного из его произведений можно прочесть надпись: «То, что сделано, делается и будет сделано, — для режиссера Николая Павловича Охлопкова, и только»⁷.

В связи со сказанным, у Ржешевского появлялась дополнительная по сравнению с его коллегами проблема: необходимость найти режиссера, способного заразиться эмоциями сценариста и воплотить их на экране. Как показала практика и прежде всего не очень удачный опыт В. Пудовкина, а затем и С. Эйзенштейна, даже в тех случаях, когда, казалось бы, существует полное творческое взаимопонимание между сценаристом и режиссером, оно не является гарантией точного и полного воплощения образов сценария на экране.

Видимо, идеальная форма творчества в таких случаях — ситуация, когда сценарист и режиссер совмещаются в одном лице, как это было в нашем кино с А. Довженко или В. Шукшиным. Кстати сказать, в биографии Ржешевского был эпизод, когда он стал на недолгое время кинорежиссером, получив предложение поставить свой сценарий «Океан». Однако, как и положено каждому сценаристу, жаждущему, чтобы написанное им слово было услышано и понято, Ржешевский нуждался в талантливом интерпретаторе своих замыслов, в режиссере-профессионале.

Творческая связь сценариста с великими режиссерами Эйзенштейном и Пудовкиным стала основанием для их выступлений в печати с теоретическими статьями о сущности киносценария, и нам бесполезно рассмотреть некоторые положения этих выступлений.

В статье Пудовкина «Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского», написанной на рубеже 1928 и 1929 годов, содержатся некоторые важные положения, помогающие понять как позиции режиссера, так и свойства произведений сценариста, в частности функцию слова в них.

Исходной точкой рассуждений Пудовкина стала критика «железного» сценария. «Ошибочная пропаганда приемов писания сценария как простого перечня чередующихся кадров будущей картины привела к плохим результатам»⁸, — читаем в статье. Режиссер дает глубокое объяснение тому, почему такая форма сценария была столь популярной. «Внутреннее содержание картины, область ее идейных установок, оперирование понятиями целиком ложились на сюжетную канву. Режиссер работал главным образом над простейшими задачами описательного монтажа»⁹.

Свой интерес к сценариям Ржешевского Пудовкин объясняет тем, что его творчество соответствует направлению поисков передовых режиссеров. От предшествующего этапа, когда сценаристы стремились «мыслить зрительными образами» и тем самым силились выполнить работу режиссера, новая стадия развития кинодраматургии отличается тем, что сценарист «дает только великолепный импульс, хорошо понимая, что точная заданность формы может только сбить режиссера, навязыв-

вая ему вместо ощущения и смысла уже жесткую схему зрительной формы»¹⁰.

Конкретизируя свои представления об импульсе, объединяющем сценариста с режиссером, Пудовкин, приведя большой отрывок из «26 бакинских комиссаров» Ржешевского, делает вывод: «Вся сила слов направлена не на точное описание того, как, откуда и что снимать, а на эмоционально заряженную передачу того, что должен ощутить зритель от зрелища будущего монтажного построения режиссера. Владая словом, Ржешевский не оставляет режиссера на свободную игру и случайный подбор зрительного съемочного материала»¹¹.

В приведенных высказываниях Пудовкина привлекает глубина понимания режиссером истинного значения, которое имеет слово в творческой палитре Ржешевского.

В отличие от Пудовкина, который написал свою статью в пору совместной работы с Ржешевским над фильмом «Очень хорошо живется», эйзенштейновское эссе «О форме сценария» появилось в 1929 году, за несколько лет до того, как началось сотрудничество режиссера и сценариста на съемках «Бежина луга». Тем ценнее совпадение теоретической позиции автора статьи с творческим кредо Ржешевского.

Эйзенштейн, со свойственной ему блестящей способностью лаконично и емко формулировать теоретические понятия, дает несколько ярких определений «эмоционального сценария». «Сценарий — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов... Сценарий — это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом — другому»¹².

Важно заметить, что, рассуждая об «эмоциональном сценарии», Эйзенштейн вспоминает свой шедевр четырехлетней давности — фильм «Броненосец «Потемкин» — и показывает, как в работе над ним сыграли свою положительную роль принципы «эмоционального шифра». Фраза «В воздухе повисла мертвая тишина» из воспоминаний одного из участников восстания на «Потемкине», при всей невозможности буквально воплотить ее на экране, по словам режиссера, «определила всю концепцию гнетущей мертвой паузы, когда на колыхаемый дыханием брезент, покрывающий осужденных к расстрелу, наведены дрожащие винтовки тех, кому предстоит расстрелять своих братьев»¹³.

Сценарий «Броненосца «Потемкин», который, как известно, составлял лишь полторы страницы из объемистой киноэпопеи сценаристки Н. Агажановой-Шутко «1905-й год», был далек от каких-либо попыток с помощью слова создать эмоциональную атмосферу происходящего. Если уж рассматривать отношения этого произведения с миром словесной культуры, то, скорее всего, его можно отнести к разряду «железного» сценария, где

строго указаны объекты будущих съемок, без всякой попытки воспроизвести в словах образно-эмоциональную структуру фильма.

Эйзенштейн в своей статье рассматривает механику отношений, при которых «сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер»¹⁴. При этом он прозорливо отмечает, что ни о какой буквальности экранного воплощения слов сценариста здесь не может быть и речи. «У сценариста: «Мертвая тишина». У режиссера: Неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек. А у зрителя та же эмоциональная спазма в горле, то же волнение, подкатывающее к горлу, которые охватывали автора воспоминаний за письменным столом и автора фильма за монтажным столом или под пальцем солнца на съемке»¹⁵.

Статьи Пудовкина и Эйзенштейна, в отличие от поверхностных критических суждений о творчестве, позволяют глубже понять подлинный вклад Ржешевского в развитие творческого метода кинематографа. В их свете он мыслится не как странное отклонение от основного пути развития, но как одно из важнейших русел эволюции кинодраматургии.

Характерно, что наряду с таким важным качеством, как суггестия, связывающая двух основных авторов кинопроизведения в едином творческом движении, «эмоциональный сценарий» отличается и другое: он по-новому поставил вопрос о взаимоотношении кинодраматургии с литературой. В отличие от «номерного» сценария, здесь велика эстетическая роль слова. Недаром сам Ржешевский предпочитал читать вслух свои произведения собравшимся кинематографистам. В устном изложении «эмоциональный сценарий» обладал еще большей привлекательностью, воздействуя даже на тех, кто был далек от положенных в его основу принципов творчества. В автобиографических заметках Ржешевского есть сообщение о том, с каким интересом отнесся к одному из таких чтений Луначарский¹⁶. Однако было бы неверно представлять (что не раз делалось) сочинения А. Ржешевского как литературу исключительно для слуха. Несомненные ритмические красоты, периоды-фигуры его повествования лишь при невнимательном чтении или слушании могут быть поняты вне стоящего за ними зрительного ряда. Даже в случаях, когда автор пользуется неопределенными эпитетами (к примеру: «А наверху, в каком-то этаже вырываются вновь... лучи света из квартиры, у открытого окна которой сидит и что-то поет... какой-то человек... Какая-то комната... через дверь видна другая, в которой накрыт стол... Полно народу... Лица какие-то, лица... поют...»¹⁷), они оказываются частью весьма точной визуальной характеристики происходящего.

Так, в приведенном примере совершенно не важно, на каком именно этаже, в какой комнате и какую песню поет изображенный в киноэпизоде человек. Вместе с тем такие детали, как открытое окно, яркое освещение, анфилада комнат, накрытый стол, обладают необходимой конкретностью и определенностью. Они не сковывают свободу режиссерского творчества, не регламентируют все визуальные подробности происходящего, оставляя место для творчества не только режиссера, но и оператора, художника, актеров.

Несмотря на то, что ленты, снятые по сценариям А. Ржешевского, имели неудачную судьбу, а сам он на многие годы стал предметом резкой, чаще всего малокомпетентной критики, удар, нанесенный его творчеством «железному», «номерному» сценарию, был настолько силен, что дальнейшая эволюция кинодраматургии стала немыслимой в рамках этого направления. Влияние Ржешевского можно усмотреть еще и в том, что путь развития сценарного творчества в 30-е годы проходил в русле следования литературным образцам. Правда, слово, которое у Ржешевского использовалось чаще всего как форма импрессии, как способ эмоционального внушения, возбуждающего творческую фантазию режиссера, членов съемочного коллектива (и, добавим, также читателей), теперь стало обретать объективно-повествовательное воплощение.

Литературные качества сценария в условиях, когда в кинотеории возобладала концепция сценария как самостоятельного литературного произведения, получали развитие в ущерб кинематографическому содержанию. Этот процесс достиг своего апогея в первое послевоенное десятилетие: сценарии той поры нередко утрачивали прочную связь с экраном, уподобляясь короткой прозаической повести. Достоинства сценария стали зависеть от уровня авторского владения словом, но не от кинематографического мастерства. Слово, утратив только коммуникативную функцию (как это было в «номерном» сценарии), перестав быть эмоциональным шифром, заражающим съемочный коллектив («эмоциональный сценарий»), стало обретать самоценно-литературное значение¹⁸.

Развитие киноискусства последних десятилетий в нашей стране показало неплотность существования сценария как произведения, ориентированного на литературные ценности. Стало очевидным, что так называемый литературный сценарий — жанр, в котором обычно работают представители цеха кинодраматургов, — не может служить непосредственной основой для съемок фильма. В результате появилась еще одна форма-стадия работы — так называемый киносценарий. Он пишется режиссером-постановщиком будущей ленты на основании принятого к производству литературного сценария. Фактически литературная образность, во многом присущая первой

стадии сценария, на второй переводится в русло кинематографической выразительности. Таким образом, эмоционально-творческая связь между двумя основными авторами фильма, которая в сценариях Ржешевского была заключена в едином произведении, теперь оказалась разделенной труднопроходимой гранью.

Тем не менее, как показывает практика, проблема творческой «синхронности» сценариста и режиссера в процессе создания фильма остается весьма актуальной. Признание режиссера полноправным автором, а не послушным постановщиком на экране кинематографической пьесы-сценария, пришедшее в наше кино с большим трудом (стоит напомнить, к примеру, статью И. Пырьева 1959 года, выразительно названную «Главный в кино — писатель»¹⁹), не сняло тем не менее с повестки дня вопроса о взаимоотношениях создателей сюжетной и пластической структуры ленты. На значительной части создаваемых сегодня произведений лежит отчетливая печать несогласованности этих слагаемых, некоего противоборства, возникающего между сценаристом и режиссером.

Слово, которое, казалось бы, должно было выступать средством универсальной фиксации образного потенциала произведений кинодраматургии, становится подчас преградой во взаимоотношениях кинематографистов. Наиболее талантливые, ищущие режиссеры предпочитают сегодня работать со своими постоянными соавторами-сценаристами, единомышленниками, с которыми у них имеется не только тесная эмоционально-творческая связь, но и близость эстетических установок. Можно назвать, к примеру, содружество сценаристов Александра Миндадзе и режиссера Вадима Абдрашитова, сценариста Светланы Кармалиты и режиссера Алексея Германа, сценариста Анатолия Гребнева и режиссера Юлия Райзмана. Тексты сценариев в таких случаях содержат немало такого, что может быть кинематографически расшифровано лишь понимающим кинодраматурга с полуслова режиссером-соавтором. Говоря иными словами, эмоционально-творческий шифр, спрятанный в словах сценария, оказывается воспринятым и дешифрованным режиссером в процессе создания фильма.

Как показал анализ «эмоционального сценария», даже невидимое и неслышимое зрителем слово-описание способно оказать существенное воздействие на художественно-творческий итог. Вместе с тем слово это (за редким исключением, когда произведения кино- и теледраматургии публикуются) оказывается «растворенным без осадка» в визуальной структуре экранного произведения. О «работе» слова в результате проделанного кропотливого анализа может узнать критик-киновед, но, увы, не зритель.

Но есть одна форма использования слова в кинематографе,

которая, сохраняя связь с повествовательно-коммуникативной функцией, становится доступной для восприятия зрителей. Это — титры, которые появились еще на заре киноискусства. Лишенный звучащего слова Великий Немой использовал слово-титр для воссоздания диалогов действующих лиц, обозначения прошедшего между эпизодами времени, кратких авторских комментариев. В подобном использовании слова фактически нет ничего нового по сравнению, скажем, с театральной пьесой, имеющей в своем арсенале кроме диалога персонажей еще и краткие авторские ремарки.

Однако по мере развития титра-слова в кино некоторые, наиболее чувствительные к этой форме выразительности художники экрана, те, которых позже стали называть представителями «поэтического» кинематографа, попытались расширить границы написанного в кадре слова.

В творческом наследии А. Довженко нередко можно встретить реплики-титры, которые трудно было бы себе представить в виде произнесенных слов. Напомним сцену из первой части «Арсенала» (1928 г.):

«Бьет озверелый солдат коня.

Бьет мать двух детей.

Бьет коня однорукый, повод держит в зубах.

Перепугался конь. Рванулся. Падает однорукый хозяин на землю, выпустив повод.

Плачет у печки ребенок.

Стоит конь и видит:

с трудом подымается опустошенный вспышкой отчаяния хозяин-солдат. Обидно и жалко коню.

И говорит конь солдату, кивнув головой:

«НЕ ТУДА БЬЕШЬ, ИВАН».

Во всяком случае, что-то в этом роде показалось однорукому»²⁰.

В последней фразе Довженко в известной мере снимает возникающее у читателя недоумение по поводу происхождения прозвучавшего в титре текста. Однако у зрителя фильма таких недоумений нет: он понимает, что сказанные лошадейю слова — это фактически авторская речь, недвусмысленная (и, можно добавить, социально-классовая) оценка сценаристом поступка героя.

Впрочем, продолжая ту же линию образно-метафорического использования слова-титра, Довженко в шестой, предпоследней, части «Арсенала» пишет:

«По снежной равнине мчатся кони.

Артиллеристы — три человека, шесть лошадей — летят по снежным степям трудовой Украины.

Мелькают снежные леса, степные просторы.

— ГЕЙ ВЫ, КОНИ НАШИ БОЕВЫЕ! — кричит первый номер: —

ПОСПЕШАЙТЕ ХОРОНИТЬ ТОВАРИЩА НАШЕГО, СЛАВНОГО БОЙЦА РЕВОЛЮЦИИ!..

И, кажется, отвечают кони:

— ЧУЕМ... ЧУЕМ, ХОЗЯЕВА НАШИ!

Летим во все наши двадцать четыре ноги!

Распластались кони над снегами, мелькают сугробы, столбы.

Летит на лафете Федорченко мертвый до дому»²¹.

Дзига Вертов в своих документальных лентах демонстрирует еще одну разновидность творческого использования слова-титра. Поэтический язык режиссера, сформировавшийся во время подготовки выпусков «Киноправды», получил дальнейшее развитие в полнометражных лентах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира».

Здесь слово-титр используется не только как необходимое смысловое, поясняющее изображение начало, но и как важная ритмическая и структурная единица. Не раз было замечено, что вертовские фильмы чаще всего построены по принципу стихотворения: со своими рифмами-повторами, с метафорами зрительного ряда, с образительными рефренами.

Слово-титр помогало Вертову вносить элемент строгой организации в кинематографический материал. Важным тут оказывались не только повторность одних и тех же слов, но и характер написания титра, даже размеры букв на экране. Повтор одного и того же слова с одновременным его укрупнением читались зрителем как некое музыкальное крещендо, как усиление звучания голоса автора.

Слово-акцент, слово — ударный элемент композиции идут у Вертова не только от его манеры монтировать материал, но и от его драматургического видения. Уже при написании сценария Вертов пользовался приемами поэтического повтора, напоминающими белые стихи. Это осталось у него и тогда, когда в кино пришел звук.

Надо заметить, что утрата титра-слова в современных звуковых лентах — как игровых, так и документальных — не прошла незамеченной для киноискусства. Не только организация пространства и времени от этого стала менее определенной и выразительной, пострадала также, стала беднее палитра возможностей выражения авторской позиции. Это ощущается многими кинематографистами; недаром некоторые из них, вопреки всем представлениям о современном киноязыке, включают в свои произведения отдельные титры. В отличие от немого кино здесь титры служат в основном способом членения повествования на отдельные секции-главы, позволяют кинематографистам создавать необходимые им паузы в безостановочном беге экранного действия.

Сегодня, по прошествии значительного срока существования звукового кино, когда успели утихнуть и забыться споры о том,

в какой форме должно существовать слово на экране, можно спокойно подвести некоторые итоги этой проблемы. Совершенно очевидно, что решительным образом изменилась функция написанного слова в момент, когда появилось звучащее. Необходимость дублирования одного другим отпала. Слову на титре нужно было искать свое собственное место в кинематографической структуре. Самой необходимой оказалась функция согласования времен: сообщить зрителю о том, что между первой сценой и второй прошло три дня или два года, оказалось проще всего с помощью надписи. Но затем, как мы знаем, радикальные борцы с рудиментами литературы в кино решили, что можно вовсе обходиться без титров. Появилась мода на закадровый текст, звучащий от имени автора или одного из персонажей.

Однако, как известно, крайности, возникающие в ходе эволюции, когда одно отрицается во имя торжества другого, рано или поздно уступают место «золотой середине». Сегодня кинематографисты не чураются специально написанного слова. Во многих лентах (напомню «Андрея Рублева» А. Тарковского или же «Энни Холл» Вуди Аллена) титры используются довольно часто, как только в этом возникает малейшая необходимость. Другие режиссеры, скажем Сергей Соловьев в своих двух последних картинах, «Асса» и «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», показывают возможность включения обширных, требующих не только чтения, но и читательской реакции на них текстов в кинематографическую структуру.

В отличие от кино фотография безмолвна и одномоментна. Но даже в этих условиях фотография (впрочем, вслед за изобразительным искусством, отношения которого с миром словесной культуры насчитывают не одно столетие) оказывается в сложных взаимодействиях со словом.

Мы не станем здесь анализировать некоторые особые фотографические жанры (фотосерию, фотокниги, фотороманы и т. д.), которые, подобно кинопроизведениям, нуждаются в написанных сценариях. Будем говорить о единичной фотографии. В ней слово может фигурировать лишь в двух случаях: в форме подписи-названия снимка и в виде слов-надписей, запечатленных в самом фотокадре.

Начнем с того случая, когда слово живет на снимке. Обычно это оказывается непреднамеренным со стороны автора обстоятельством: просто в состав фиксируемого камерой объекта или отрезка действительности органически входят слова, написанные, скажем, на уличных витринах, на зданиях, на стендах. В этих снимках жизнь, обычно безмолвная на фотографиях, начинает шуметь, говорить разными голосами, вызывая ассоциации и воспоминания. Даже в случаях, когда автор снимков



не задумывался специально над тем, чтобы запечатлеть написанное слово, внимательный взгляд зрителя отыскивает случайно попавшие в поле зрения камеры тексты, становящиеся драгоценным свидетельством истории.

Известный советский фотопублицист Н. Петров в 20-е и 30-е годы любил снимать площадь Пушкина в Москве. На его фотографиях можно увидеть не сохранившиеся до наших дней здания (Страстной собор, «Дом Фамусова», церковь, на месте которой ныне стоит дом, в котором расположен магазин «Армения»), обнаружить памятник Пушкину стоящим на другой по сравнению с нашими днями стороне площади, трамвайные линии, выписывающие по площади неожиданные рисунки, множество временных, легких строений — в основном торговых палаток²².

На палатках и павильонах в большом количестве разбросаны надписи. Вот за спиной у стоящего в задумчивости бронзового Пушкина взметнулась над бульваром развернутая между двумя шестами-штангами надпись «Книжный базар» — и нам уже становится понятным происхождение густой, черной толпы, заполнившей по диагонали перспективу композиции.

Рядом с памятником Пушкину, не уступая в росте его постаменту, вырос (потому что на предыдущих по времени фотографиях этого же места, сделанных Петровым, его не было) довольно основательный по размерам, не лишенный эстетических претензий павильончик со стилизованной, как на этикетке, надписью «Нарзан».



Н. Петров. Площадь Пушкина

На другом снимке Пушкинской площади можно увидеть палатку, рекламирующую «боржом», а неподалеку призывную надпись «Вина. Коньяк. Узбеквино». На хорошо, четко отпечатке с достаточным увеличением можно прочесть и другие надписи: каждая из них что-то добавляет к облику многолюдной площади, глубже раскрывает привычные формы жизни горожан.

Если на снимках Н. Петрова нет стремления автора как-либо

подчеркнуть, сделать акцент на текстовой части произведения, то фотографии авторов, фиксировавших события революции и гражданской войны, нередко разворачивали изобразительное повествование прежде всего через слово. В ту пору было сделано немало репортажных снимков о разного рода демонстрациях, манифестациях. Внешне эти шествия подчас были похожи друг на друга, однако, читая лозунги манифестантов, можно понять, к какому политическому направлению относится демонстрация, какое событие собрало вместе такое число людей, какие требования они выдвигают²³.

Иногда даже лозунги сознательно разворачиваются на камеру, чтобы зрители могли узнать, с кем они имеют дело. Так, снятая В. Буллой в 1920 году женская группа держит над собой развернутый транспарант, на котором написано: «Мы есть — мы будем. Санитарно-боевой отряд коммунарок. 2-й город. район»²⁴. А на снимке Я. Штейнберга, сделанном в 1918 году, мы видим прикрепленное к колоннам Большого театра полотнище «5-й Всероссийский съезд Советов рабочих, крестьянских, крас.-арм. и казачьих депутатов», мимо которого движется вереница делегатов съезда²⁵.

Характерно композиционное решение этой фотографии. Автор помещает в центр снимка полотнище с текстом. Здание театра дано фрагментарно: мы видим лишь ступени и нижнюю часть трех колонн. Фактически установить, что перед нами Большой театр, удастся с помощью полотнища: ведь из истории мы знаем, что 5-й съезд Советов происходил именно здесь. Точно так же текст полотнища позволяет нам с точностью до нескольких дней (во время которых происходило заседание съезда) датировать фотопроизведение.

Любопытно проследить использование слова внутри снимка в более позднее время, на рубеже 20—30-х годов, в творчестве новаторов фотографии, ищущих новых средств выразительности. На страницах фотографической печати прошла в свое время весьма острая дискуссия по поводу нескольких снимков Б. Игнатовича, снятых на той же Пушкинской (в ту пору — Страстной) площади: на них мы видим фрагменты Страстного собора в обрамлении столь же фрагментарных (поэтому лишенных сколько-нибудь конкретного смысла) словесных праздничных транспарантов²⁶. Не в меру горячие критики поспешили обвинить фотографа в увлечении формалистическим экспериментом: потеря смысла в текстах казалась им неопровержимым доказательством их правоты.

Вместе с тем анализ снимков Б. Игнатовича в сравнении с фотографиями революционной поры показывает перемену в них функций слова. Развернутым, повествовательным, несколько статичным композициям первых революционных репортажей вполне соответствовали данные фронтально и

полно, легко читающиеся тексты, в которых конкретно формулировались актуальные лозунги дня. Динамичные, построенные на метафоре, острые по использованию фотографических средств снимки конца 20-х — начала 30-х годов не нуждались в таком отношении к слову. Теперь уже оно воспринималось обобщенно — как праздничная деталь города, преображающая его привычный облик. Слово как таковое, сочетание слов в фразах, их конкретный смысл — все это оказалось неуместным в образной структуре искусства фотографов-новаторов. Если бы зритель читал целиком лозунги, входящие в часть праздничного оформления площади, он сразу же утратил бы ощущение легкой и радостной праздничности, динамики взгляда камеры на происходящее.

Использование слова в фотографиях художников-новаторов — особая тема. Она открывает простор для поисков, которые построены не только на прямом, но и на косвенном использовании слова и, шире, словесной творческой культуры.

В послевоенную пору в разных странах фотографы стали остро реагировать на вторжение в самую суть их творчества структур, которые сложились изначально в искусстве слова. Многие из привычных приемов, ранее вполне удовлетворявших снимающих, теперь казались чрезмерно литературными. Однако даже в случаях, когда фотографы стремились изгнать из своих арсеналов любое — даже отдаленное — воздействие слова, они по-своему (пусть в форме отталкивания) устанавливали определенную с ним связь.

Нельзя не вспомнить в этой связи сходную ситуацию, существующую в изобразительном искусстве XX века. Об этом верно сказано в книге «Изображение и слово» Н. Дмитриевой: «Изобразительное искусство нового времени испытывает на себе воздействие литературы не только сознательно, но и невольно, даже тогда, когда хочет как раз обратного: хочет утвердить свою независимость от методов слова. Оно ищет повышенной выразительности, начинает изображать не столько самую предметную действительность, сколько впечатления от нее, — в сущности, это и есть своеобразное усвоение опыта словесных искусств»²⁷.

Кроме слова «в кадре» фотография активно использует также и слово «за кадром» — в форме подписи-заголовка. Разнообразие решений в этой сфере слишком велико, чтобы можно было его проанализировать. Для понимания роли слова в складывании творческого метода искусств-СМК важно обозначить лишь основные направления в решении этой проблемы.

Прежде всего необходимо сказать о том, что значительная часть снимков экспонируется на выставках, печатается в книгах и альбомах, публикуется в периодических изданиях без названия. Существует даже мнение, что фотография (как и живо-

писное полотно) не нуждается в названии-слове, ибо весь ее смысл, все эстетическое содержание может (и должно!) воплощаться самим изображением — и ничем больше. Действительно, очень часто фотография не нуждается в названии, которое в лучшем случае служит способом для удобства каталогизации, дублируя изобразительное содержимое. Названия типа «Женский портрет» или «Река» тавтологичны по отношению к самой фотографии и ничего не прибавляют к увиденному.

Существует два типа названий в фотографии, которые активно участвуют в формировании образного потенциала произведения. Первый подчеркивает одну какую-то сторону увиденного камерой, укрупняет ее, подает таким образом, что намерение автора, которое из-за множественности смыслов, присущей по природе изображению как таковому, могло бы остаться невыясненным, теперь становится очевидным.

Иногда броское, обнажающее суть произведения название лишь уточняет, локализует смысл того, что запечатлено камерой и существует на снимке. Приведем в пример снимок Д. Бальтерманца, напечатанный в 1989 году в «Огоньке». На нем изображены целующиеся Л. Брежнев и Ш. Рашидов: сцена представляет вручение последнему очередной высокой правительственной награды. По форме это обычный протокольный снимок тех дней, каких тысячи. Однако фотограф дает своей работе необычное название — «Союз писателей» — и оно придает показанному остросатирический смысл. Ведь зрители знают, что и Брежнев и Рашидов в свободное от государственных дел время баловались сочинительством (один — сам, другой — с помощью нанятых людей), причем все изданное под их именами объявлялось критикой верхом совершенства.

Другой вариант использования точно найденного названия позволяет автору неприхотливое на первый взгляд содержание снимка сделать весьма актуальным, обретающим чуть ли не плакатное звучание. Могу привести в пример снимок известнца В. Ахломова, на котором запечатлена обыкновенная сцена уборки урожая. В ней все привычно: громада комбайна и два механизатора на заднем плане, теряющееся в дымке поле, свежескошенная стерня на нижнем обрезе снимка. Обычен, наверное, и аист, вышагивающий на переднем плане за движущимся комбайном и подбирающий остатки. Необычно название — «Ревизор»: оно сразу же меняет акценты в понимании показанного, заставляет вспомнить о потерях при уборке хлеба. Всплывают в памяти и слова М. Жванецкого, что битва за урожай — это битва человека с плохо работающим комбайном. Нередки случаи, когда название снимка рождается в определенном контрапункте с тем, что можно увидеть на фотографии. Многие авторы используют откровенно поэтические, символические, метафорические названия, которые не столько раскры-

вают реальную суть изображенного, сколько дают направление мысли зрителя. Приведу в пример широко известный снимок В. Тарусевича «Поединок», на котором в лаконичном сопоставлении показаны грифельная доска, вся сплошь исписанная математическими формулами, и в удовлетворении сложивший руки на груди человек — ученый, автор виднеющейся за его спиной вязи из значков и цифр.

Роль слова как выразительного средства на ТВ, пожалуй, еще больше, нежели в кино, и, конечно же, несравнима с таковой в фотографии. Нельзя забывать, что два обстоятельства — ограниченные изобразительные ресурсы домашнего экрана и большая доля информационных программ — придают особое значение слову в звукозрительном телевизионном синтезе.

Не секрет, что многие теленовости из-за отсутствия оперативного изобразительного материала читаются дикторами или рассказываются комментаторами. Даже в случаях, когда на экране картинка, ее непременно сопровождает поясняющее, толкующее слово. Трансляции съездов народных депутатов и сессий Верховного Совета побили в последнее время все мыслимые рекорды популярности на ТВ. А до этого миллионы зрителей с напряжением следили за теледебатами кандидатов в депутаты, ведущих на людях предвыборную борьбу.

Возглавляющая в течение последних лет телерейтинг молодежная программа «Взгляд» несколько раз отдавала свои выпуски целиком слову, устраивая так называемое «Ток-шоу» (разговорное шоу). В них кроме постоянных ведущих и приглашенных в студию четырех гостей, представляющих разные области нашей жизни: политиков, ученых, деятелей литературы и искусства, — участвовали молодые зрители — студенты, школьники. Они задавали гостям самые разные, чаще всего неожиданные и острые вопросы, на которые те должны были коротко и откровенно ответить. Эти выпуски «Взгляда» проходили всегда очень интересно: они от первой и до последней минуты держали зрителей в напряжении.

Все, что здесь сказано об информационных телепрограммах, имеет отношение и к телеискусству. Нетрудно заметить, что и в телеспектаклях и в телефильмах роль слова гораздо больше, нежели в соответствующих формах театра и кино. Если в кинофильме очень много говорят, то его упрекают в телевизионности (раньше, до появления ТВ на свет, речь шла о театральности), количество слов, кажущееся чрезмерным на киноэкране, вполне допустимо на ТВ. Это, кстати сказать, дает телевидению определенное преимущество перед кино при экранизации тех книг, в которых велика роль самоценного слова. Скажем, в сатирических романах И. Ильфа и Е. Петрова очень важны исполненные сарказма авторские комментарии. Переведенные в кинематографическое действие, они теряют свой блеск и



остроумие. Режиссер М. Захаров, предпринимая четырехсерийную телеэкранизацию «Двенадцати стульев», задумал сохранить авторский текст в неприкосновенности. Он звучит за кадром почти постоянно, придавая происходящему неповторимое своеобразие, знакомое поклонникам таланта Ильфа и Петрова. Обычно, говоря о возможностях ТВ в деле экранизации литературных шедевров, вспоминают прежде всего о потенциях многосерийности. Она позволяет изложить литературный сюжет без особых сокращений. Реже речь заходит о способности телевидения сохранить авторское слово — не только то, что звучит в диалогах персонажей, но слово осмысления, комментариев. В истории фотографии и кино отношение к слову не раз менялось. Нельзя забывать, что в XIX веке литература занимала господствующее место на Парнасе и поэтому молодые, нарождающиеся виды искусства, поначалу откровенно заимствующие у нее сюжеты и образные ходы, затем для обретения самостоятельности начинали отрицать значение словесной культуры для себя, бороться с «литературщиной». Телевидение появилось в ту пору, когда кино успело не только доказать правомочность своих эстетических притязаний, но и стать самым массовым из искусств. Если говорить о комплексах, которыми переболело ТВ, то это было соперничество с кино, а не с литературой. Поэтому, наверное, отношение телевидения к слову всегда было приятным и благодарным. ТВ не только включило в свою палитру разные формы словесной выразительности, но и сумело бережно воссоздать литературное слово.



онятие характера, в отличие от слова и сюжета, относится исключительно к драматическим видам искусства. Если литература (поэзия) или живопись (пейзаж, натюрморт) могут вполне обходиться без обьективизированного образа человека, то драмати-

ческий театр, игровое кино и телевидение используют характеры действующих лиц как одно из важнейших средств раскрытия содержания своих произведений.

В критике (и тем более в высказываниях зрителей) несколько терминов: «персонажи», «действующие лица», «герои», даже «образы» — выступают в качестве синонимов понятия «характеры». В определенном смысле слова между всеми ними есть синонимическая связь. Однако характеры — это не только совокупность действующих лиц. В понятие характера входит еще и некая определенная человеческая цельность, гармония составляющих личность черт, их выпуклость. Говоря иными словами, характер — это не всякий персонаж драматического повествования, но лишь тот, в котором есть художественная индивидуальность. Поэтому характер — как бы высшая форма существования персонажа в пьесе или сценарии. Хотя считается, что каждое драматическое произведение состоит сплошь из характеров, на самом деле это далеко не так. Иногда характер не дается автору: у действующего лица есть имя, он совершает какие-то поступки, говорит какие-то слова, но все это не оживает, не обретает качеств определенной, неповторимой личности. Иногда характер не дается актеру-исполнителю: то ли скрывается чисто человеческое несовпадение темпераментов, то ли просто не хватает дарования.

Впрочем, бывает и так, что автор сознательно отказывается от характеров, если это соответствует его эстетическим установкам. Так случилось, скажем, в «новом романе», названном во Франции, где зародилось это литературное (а затем перешедшее и в драматические искусства) направление, «антибальзаковским», поскольку, как известно, этот писатель всю свою эстетику строил на ярких, выпуклых характерах.

В статье критика Женни Люччиони, выразительно названной «Маргерит Дюрас и «абстрактный роман», читаем: «Нет больше характеров, нет больше историй, нет ни сюжета, ни предмета. Зато есть глаз, который фотографирует, ухо, которое улавливает! Кого?.. Что?.. Мир, потерявший равновесие»¹.

Надо сказать, что кинематограф, который в отличие от литературы оперирует фотографически-определенными образами, также иногда ставит перед собой целью сознательный отказ от человеческих характеров. Напомним завоевавший главный приз на Венецианском кинофестивале фильм знаменитого французского режиссера Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961). Снимая по сценарию Алена Роб-Грийе, одного

из видных представителей «нового романа», режиссер принципиально отказывался от возможности лепить человеческие характеры. Люди двигались на экране, однако как будто были придуманы такими, чтобы не оставлять на нем следа и тем более не входить в сознание зрителей целостной определенностью личности.

И в дальнейшем своем творчестве — правда, всякий раз по-разному — Рене, как, впрочем, и некоторые его коллеги, использовал систему повествования без четко очерченных характеров. Мало того, в шедшем на наших экранах фильме «Мой американский дядюшка» (1980) режиссер как бы сочетает оба возможных принципа: рядом с достаточно определенными человеческими характерами действуют персонажи-знаки, некие символы биологических процессов.

Приведенные примеры, при всей их красноречивости, являются все же исключением и в многовековой практике драматических искусств, и в истории СМК-искусств, насчитывающей уже почти век. Отказ от характеров на экране (в отличие, скажем, от отказа от сюжета) редко когда продиктован художественной необходимостью. Обычно такой отказ — производное от общей эстетической концепции авторов, нередко даже — от философской концепции мира, личности, от признания их непознаваемости.

Мы начали наш разговор по принципу доказательства от противного — с крайних форм. Нормой же во всех драматических видах творчества служит рассказ посредством действия, осуществляемого персонажами. В своем классическом виде это правило существует в драматическом театре: там, за редким исключением, когда вводится хор или персонаж от автора (как было во мхатовской инсценировке «Воскресения» Льва Толстого), драматург говорит устами своих героев. Кино и телевидение, являясь тоже искусствами драматическими, уже по природе своей имеют некоторые эпические черты: это обусловлено их способностью к изобразительному повествованию. В связи с этим в экранных искусствах — в одном меньше, а в другом больше — используется, как уже говорилось, авторское слово.

И все же в большинстве своих произведений и кино и телевидение выступают как драматические искусства. Говоря иными словами, автор кино- или телефильма выражает свои мысли и творческие намерения опосредованно — через созданные его воображением художественные персонажи.

Впрочем, если считать, что степень проработки, мера индивидуализации действующих лиц в драматическом искусстве бывает неодинаковой (и это зависит не только от художественного направления, но и от особенностей творческого лица автора, его конкретных намерений), то, может быть, стоит рассма-

тривать характер как верхнюю ступень лестницы, в которой ниже расположены разнообразные, менее дифференцированные формы воплощения человека на экране.

Необходимо иметь в виду, что СМК-искусства, наследуя традиции театра, научились разнообразию использования роли человека в произведении. Достаточно беглого взгляда на историю кино, чтобы найти подтверждение этой мысли.

Нередко бывает так, что какой-нибудь персонаж не появляется вовсе на экране, однако в происходящем он играет определенную, подчас весьма важную роль. Один из лучших фильмов французского режиссера Жана Поля Ле Шануа «Адрес неизвестен» (1951), пользовавшийся большим успехом и у советского зрителя, был построен на поиске человека, который соблазнил доверчивую девушку и скрылся. Сердобольный парижский таксист вместе с обманутой колесит по городу в поисках соблазителя, встречается с его друзьями и знакомыми, узнает о нем очень многое, что не рассказала ему (да и не могла рассказать, потому что сама не знала этого) девушка. К концу ленты зритель узнает об этом человеке так много, будто давно и хорошо знаком с ним. При всем том нам так и не удается хотя бы мельком увидеть его.

В данном случае у нас не повернется язык сказать, что в ленте не создан характер этого, можно смело сказать, главного действующего лица повествования. Сложность состоит в том, что здесь мы имеем дело с парадоксальным случаем: киноперсонаж обладает довольно определенным характером, однако не имеет физического облика, хотя нормальным считается противоположное, когда на экране мелькают какие-то лица второго и третьего плана, о которых мы ничего не можем сказать по существу, разве что опишем, как они выглядели.

Подобные случаи заставляют вспомнить рассказ Юрия Тынянова «Подпоручик Киж», по которому, по которому, статьи сказать, был сделан А. Файнциммером в начале 30-х годов неплохой фильм: тут, как и там, несуществующее лицо оказывается наделенным весьма определенной драматургической функцией.

Соотношение масштаба представленного на экране действующего лица и его функции в фильме весьма подвижно. Нередко откровенное несовпадение одного с другим способно поставить в тупик зрителя и критика.

Весьма поучительна в этом отношении трактовка критикой фильма «Броненосец «Потемкин». Один из видных исследователей советского кино профессор Н. Лебедев в своем «Очерке истории кино СССР» писал: «Так же, как и в «Стачке», в фильме не было индивидуального героя, центрального образа-характера. Героем является сам броненосец, сросшийся со своим экипажем в единый образ»².

Это суждение, односторонне истолкованное, стало впослед-



ствии поводом для многих дискуссий и взаимных обвинений в критике. Некоторым показалось, что историк кино такой трактовкой вопроса умаляет выдающееся значение фильма: они исходили из догматического представления об обязательности в каждом полноценном произведении законченных образов-характеров.

Начались долгие малопродуктивные дискуссии по поводу человеческих характеров в «Броненосце «Потемкин»». Нашлись критики, которые стали доказывать, что образы людей здесь ничем по существу не отличаются от подобных в любом другом фильме. У них не было иной возможности в тех условиях защитить великого режиссера от нападков тех, кто считал творчество подверженным пагубному влиянию формализма, интеллектуального кино и прочих «скверн». Зато другие, размахивая жупелом эйзенштейновской теории «монтажа аттракционов», приписывали ленте результаты ее пагубного влияния.

Нам бы не хотелось, чтобы намеченный здесь диапазон показа человека на экране — от простого упоминания до всестороннего, подчас даже монографического изображения многообраз-

ной личности-характера — воспринимался как количественная категория, прямо связанная со степенью реализма или с дарованием автора. Диапазон этот дает представление о широкой палитре возможностей, открывающихся перед автором в показе человека.

Кино и телевидение нередко пользуются тем же принципом развития повествования, что и театр; создаются яркие, полнокровные характеры, которые из-за своей несхожести вступают в неминуемый конфликт. Коллизии их столкновений составляют содержание произведения. При этом чем ярче и определеннее характеры, тем отчетливее и неумолимее проступают неминуемые столкновения между ними.

Четко и глубоко очерченные характеры подчас обретают такую самостоятельность и силу, что их создатель, автор произведения, оказывается беспомощным изменить их эволюцию. Вспомним слова Пушкина о том, что Татьяна Ларина помимо его воли взяла да вышла замуж. Они подчас воспринимаются как занятный курьез. А ведь это истинное свидетельство бессилия творца перед созданным им характером.

Могучая художественная традиция, получившая особый взлет в XIX веке, воспитала в читателе и зрителе культуру восприятия созданных воображением автора персонажей как существ, обладающих полнотой и целостностью существования. Исследователи, занимающиеся психологией искусства, сделали из этого феномена далеко идущий вывод. М. Марков в статье, опубликованной в конце 50-х годов³, выдвинул гипотезу о существовании механизма «перенесения»: зритель фильма (телепрограммы, спектакля, как, впрочем, и читатель) непроизвольно идентифицирует себя с каким-либо наиболее ярко очерченным, положительным героем. «Перенесясь» таким образом в кого-либо из полюбившихся персонажей, зритель затем воспринимает все происходящее в фильме как бы глазами этого героя. Марков исходит из того положения, что художник, автор произведения, вкладывает все (или по крайней мере основные) свои намерения в одну, центральную фигуру, поэтому-то «перенесение» в этот характер способно дать зрителю возможность глубоко и полно воспринять смысл книги, пьесы, фильма.

На самом же деле автор далеко не всегда раскрывается в какой-то одной (или даже нескольких) фигуре. Известно множество случаев от А. Чехова до А. Рыбакова, когда художники всячески отрещиваются от намерения критики или публики идентифицировать их с созданными ими персонажами. И напротив, крайне редки случаи, когда авторы воплощают свои мысли и чувства в каком-то персонаже. В основном же они заявляют — и вполне справедливо, — что созданные их воображением действующие лица обладают определенной автономией, выражают те мысли и чувства, которые соответствуют их существу.

В таких видах творчества, как кино и телевидение (в отличие от театра, где возможности драматурга ограничены лишь словами, произносимыми созданными им персонажами), значительное место занимают компоненты обстоятельств, среды. Поэтому нельзя рассматривать характер как совокупность текста, написанного драматургом, и исполнения его актером. Много из того, что мы видим на экране, если не все, прямо или косвенно «работает» на формирование характера. Вот почему в кино соавторами в создании образа-характера являются кроме сценариста и актера еще и режиссер, оператор, художник, звукооператор — одним словом, вся творческая съемочная группа. Мало того, можно, не боясь преувеличений, сказать, что в современном кино и телевидении наблюдается отчетливо протекающий процесс: создание характера человека из «сольной» работы актера все больше становится результатом «ансамбля», и каждая деталь, каждый кадр (подчас даже такой, где персонаж не присутствует вовсе) участвуют в создании «портрета» героя.

Ссылаясь на недавний опыт советского кино, можно сказать, что в создании образов действующих лиц в фильме С. Соловьева «Сто дней после детства» важной составной частью стали лирические пейзажи, а в ленте А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» — предметы, быт, обстановка жилища 30-х годов. Эти примеры — а число их легко может быть умножено — заставляют не согласиться с Джоном Говардом Лоусоном, который считает, будто «утверждение «физической реальности» оборачивается унижением человека»⁴.

Традиция анализа кинематографических и телевизионных характеров с позиций, выработанных вековой историей литературы и театра, к сожалению, чрезвычайно живуча. Когда в советском кино появилось интересное творческое направление, основанное на стремлении его авторов разрабатывать прежде всего пластическую сторону произведения (ленты С. Параджанова, Ю. Ильенко, В. Рубинчика и др.), одним из аргументов критиков, не принимающих подобное искусство, было отсутствие в нем развернутых и индивидуализированных характеров. С такой позиции выступал превосходный критик и сценарист Михаил Блейман. В своей статье «Архаисты или новаторы»⁵ (название это явным образом отсылает нас к Ю. Тынянову, у которого есть знаменитая статья «Архаисты и новаторы») он высказывает свое неприятие «школы пластического кинематографа». Думается, Блейман имеет полное право как критик принимать или не принимать любое художественное явление. Однако упреки высказываются не за то, что в этой «школе» есть, а за то, чего в ней нет. Главной потерей «пластической школы» Блейман считает не умаление роли слова (такой упрек был бы вполне логичен в нынешнюю пору, когда, по



Кадры из фильма А. Германа
«Мой друг Иван Лапшин»

мнению многих, происходит вытеснение в культуре вербального начала визуальным), а утрату полнокровных, целостных характеров.

Удивительное дело: умаление роли полнокровных, ярких характеров в нашем кино воспринимается многими критиками как признак упадка искусства. Развивая эту позицию до логического конца, некоторые выдвигают требование к киноискусству — непременно создание характеров сильных, способных к борьбе и победам.

Так, И. Вайсфельд, сравнивая два фильма, пишет: «В «Трех днях Виктора Чернышева» иная проблема. В центре картины — натура не активная, как в «Твоем современнике», а глубоко нетворческая. Он привык к приятию добытого другими, сам не сделал ни одного движения, которое нарушило бы его покой. Это бесхарактерный характер»⁶. К сожалению, фильм М. Осепяна, анализирующий слабый, безвольный характер, на этом основании был подвергнут в свое время несправедливой критике. Сегодня, по прошествии лет, становится ясным, что в этом анализе заключено как раз главное достоинство фильма Осепяна, выделяющее его на фоне других лент, где в изобилии разгуливали могучие, преодолевающие любые трудности «положительные герои».

Проблема положительного героя — одна из дежурных для нашей критики литературной, театральной, кинематографической, телевизионной. Призывая художников создавать образы-образцы, критики, очевидно, полагают, что для зрителей



подобные образцовые характеры станут примером для немедленного подражания. Они, видимо, исходят из положения теории «перенесения» М. Маркова, согласно которой в каждом произведении есть один центральный герой, оказывающий на нас воздействие прямого типа: если он хорош и благороден, лучше и благороднее станем мы, если же — вор и убийца, то и мы, может быть, станем убивать и грабить.

Как мы видим, вполне академическая проблема эстетики характера обретает вдруг несвойственное ей обличье проблемы «положительного героя», проблемы воспитательного потенциала зрелищных искусств. Назойливость и однозначность, с какими трактуется эта проблема в нашей критике и особенно в среде руководителей литературы и искусства разного ранга, побуждают к резким возражениям на примитивные и одновременно наивные представления, кочующие из статьи в статью, из документа в документ.

Однако если отбросить призывный тон рассуждений о воспитательном влиянии героев кино и телевидения на публику, рассмотреть этот вопрос по существу, то действительно нельзя не заметить, что одним из реальных способов воздействия искусства на аудиторию, в первую очередь на подростковую и молодежную, является обаятельный, благородный, искренне верящий в высокие идеалы герой. Но яркие, незаурядные характеры возникают на экране не из реторты, не из полученного задания, их существование органически связано со всем строем произведения, его образной структурой.

Социологи кино, прежде всего специалисты по детской и молодежной аудитории, в разных странах не раз, начиная еще с предвоенного десятилетия, задавались целью обнаружить как хорошее, так и дурное воздействие экранных героев на зрителей. Споры, начавшиеся в ту пору, продолжаются до сих пор. Одни, опираясь на результаты опросов, уверяют, что подражание киногероям столь велико в молодежной среде, что весь спектр влияний — от благотворных до преступных — можно обнаружить здесь с большой степенью достоверности. Другие, также основываясь на документальных данных, делают вывод, что ни о каких прямых влияниях говорить нельзя: признания молодых преступников в том, что на них подействовал какой-нибудь гангстерский фильм, — это лишь попытка как-то облегчить свою вину.

Методы исследования, основанные на опросах, анкетах и т. д., несут субъективный характер, обращены к тому, как сам человек ощущает меру воздействия на него экрана. Более глубокие, объективные методы с помощью приборов, фиксирующих произвольные психические реакции, а также физиологические изменения в организме (повышение кровяного давления, учащение сердцебиения и др.), свидетельствуют, что теле- и особенно киноизображение производят на человека довольно определенное и сильное воздействие. Фотографическая, жизнеподобная природа экрана усиливает это влияние — как положительное, так и, увы, отрицательное.

И вот что важно: из всех компонентов экранного целого наибольший вклад в формирование этого воздействия оказывают два — сюжет и характеры.

В фотоискусстве проблема человеческого характера стоит во весь рост, составляя исключительное содержание целого жанра. Мы имеем в виду фотографический портрет.

Фотопортрет наряду с натюрмортом был тем жанром, с которого начиналась фотография. Первые же годы существования дагеротипии были отмечены портретными работами высокого художественного качества, неожиданного для делающего свои первые шаги средства фиксации. Этими достижениями дагеротипия в значительной степени обязана живописи, которой она послушно следовала вначале. Да и, кроме того, в большинстве своем люди, обратившиеся к работе в этом жанре, были непосредственно связаны с изобразительным искусством: живописцы, не находившие сбыта своим произведениям, ученики художественных школ, желающие подзаработать и т. п.

Создатели дагеротипных портретов с первых лет стали ориентироваться на вкусы потребителей — иначе и быть не могло в условиях, когда судьба автора зависела от клиентуры. Надо иметь в виду, что заказной живописный портрет был доступен лишь довольно обеспеченной, не очень многочисленной части

общества: аристократии, высшему духовенству, наиболее удачливым и богатым представителям третьего сословия. Для буржуа средней руки, не говоря уже о людях победнее, в том числе и тех, кого мы сегодня назвали бы интеллигенцией, живописный заказной портрет был не по карману. Поэтому появление дагеротипии, этой «живописи для бедных», как ее называли с чьей-то легкой руки, стало для всех этих людей возможностью за сравнительно небольшие деньги заказать для своего дома собственный портрет, портрет супруги и детей.

Можно понять человеческую слабость заказчиков первых лет: им очень хотелось, чтобы портрет, сделанный с помощью рисующей способности света, был таким же значительным и эффектным, как и сделанные кистью и маслом на холсте. От портретистов требовалось то же умение, что и от их коллег-живописцев: придать обыкновенному, нередко даже ординарному лицу клиента не только красоту, но и величие, достоинство, глубину характера.

Надо заметить при этом, что по сравнению с мастерами кисти дагеротиписты сразу же оказались в невыгодном положении. Мало того, что их гонорары были значительно ниже, а количество времени, отводимое на создание произведения, значительно короче. Им, кроме того, было несравненно сложнее, нежели их коллегам-художникам, льстить своим клиентам: уродливых — делать красивыми, пожилых — молодыми, кособоких — стройными. И совсем уж трудно было придать незначительным, мелким людям достоинство и глубину.

За одно лишь преодоление всех этих препятствий дагеротиписты 40—60-х годов XIX века достойны восторженного уважения. Коллекция работ портретиста даже средней руки (а их сегодня немало воспроизводят в фотографических журналах и альбомах за рубежом) оставляет сильное впечатление — прежде всего разнообразием представленных на снимках человеческих характеров.

Здесь надо сказать еще об одной трудности, которая стояла (и, несколько трансформировавшись, продолжает стоять) перед портретистами ранней поры. Увидев человека в лицо, почувствовав его характерность, дагеротипист должен был найти наклон головы, взгляд, мимику, которые бы выражали в нем главное. Но этого мало: нужно было найденное сохранить на довольно долгое время. Ведь дагеротипы имели крайне низкую светочувствительность и выдержки, в течение которых следовало сидеть неподвижно перед съемочной камерой, составляли двадцать, тридцать, а то и больше минут.

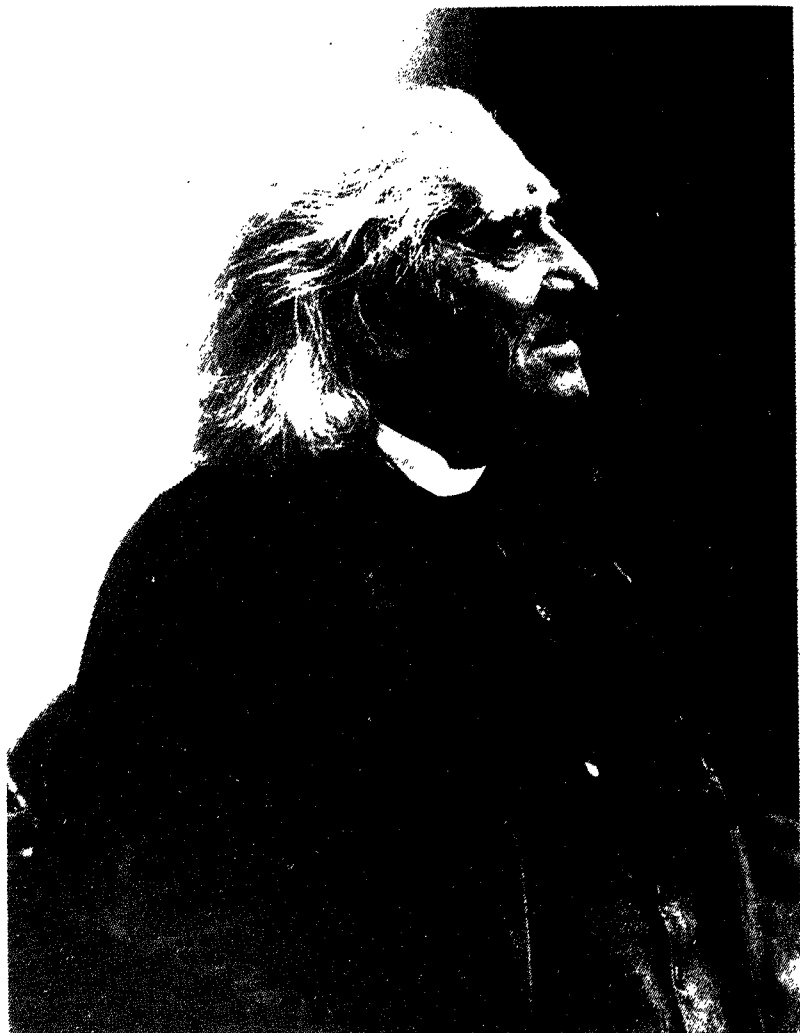
Впрочем, длительность экспозиций, представлявшая немало технических сложностей (чтобы помочь клиенту долго оставаться в одной позе, использовались так называемые кофгальтеры — головодержатели), была одновременно и благом

для содержания портрета. Долгие экспозиции, лишенные моментальной случайности, которая стала бичом портретной фотографии в XX веке, позволяли автору как бы синтезировать в одном изображении целый ряд конкретных состояний, запечатлеть лишь главные из них, наиболее устойчивые и значительные.

Вынужденный позировать в течение долгого времени, человек перед аппаратом, как и перед художником-живописцем, успокаивался, раскрепощался, отрешался от повседневной суеты. Пожалуй, только этим можно объяснить подлинное, а не показное, сделанное в угоду желаниям клиента, достоинство людей, разнообразие и богатство внутренней жизни, которые прочтываются сегодня на многих дагеротипах, сделанных полтора века назад.

Нередко бытует мнение, что в эпоху дагеротипии в ранней фотографии портретисты откровенно использовали разного рода подсобные средства, деформировавшие характер человека, подгоняли его под заранее определенные шаблоны, вставляли (в том числе — и в буквальном смысле слова) в рамку, где клиент исполнял некую заранее уготованную ему роль. Такое действительно было, но в гораздо более позднее время, в пору массового распространения дешевой, базарной фотографии, когда ею стали заниматься люди, начисто лишенные художественного вкуса и творческого воображения. На первом же этапе, о котором здесь идет речь, портретных ателье было сравнительно немного, ими владели люди высокого художественного вкуса, нередко незаурядного дарования. Они применяли в своей работе минимум внешних аксессуаров, стараясь ничем не отвлекать внимание будущего зрителя снимка от самого главного в нем — лица человека. Конечно, опытный мастер и на ранних стадиях умел незаметным поворотом головы, освещением максимально скрыть недостатки, присущие модели, и делал это умело, тактично, с большим мастерством, даже артистизмом.

Чтобы лучше понять уровень лучших из портретистов, следует вспомнить прожившего долгую и славную жизнь Гаспара Феликса Турнашона (1820—1910), более известного по псевдониму Надар. Он начинал свою творческую жизнь как журналист, драматург, живописец. Будучи человеком обаятельным, ярким, остроумным, дружил со многими художниками, в том числе и с теми, которые в 1874 году, изгнанные из официального Салона, выставлялись в его портретной студии, пользовавшейся к тому времени известностью в Париже. Выставок живописи во французской столице всегда было немало, однако эта экспозиция навсегда вошла в мировую историю искусства: она стала первой программной выставкой импрессионистов. Заслуги Надара перед художественной культурой не исчерпы-



ваются этим. Рядом со своими друзьями-живописцами он никогда не выглядел просто поклонником чужих талантов. Еще до того, как его друзья получили известность, на первых порах скандальную, он стал знаменитым фотопортретистом, первым мастером Франции, «Тицианом фотографии». Крупнейший исследователь зарубежной живописи профессор М. Алпатов в одной из своих работ, посвященных портретному жанру в Европе второй половины XIX века, заметил, что фотографии Надара оказались самым заметным явлением в истории европейского портрета.



Надар. Портрет Сары Бернар

Надару в определенной степени повезло больше, чем другим фотопортретистам его поры. Он дружил с самыми выдающимися людьми французской культуры того времени, а она в свою очередь занимала доминирующее положение в мире. Чтобы понять масштаб его творческого наследия, достаточно назвать имена запечатленных им людей: художники Моне, Курбе, Мане, Коро, Делакруа, писатели Бодлер, Готье, Дюма-отец, Жорж Санд, Гюго, музыканты Берлиоз, Гуно, Лист и многие другие. Надар никогда не ограничивался ролью регистратора — пусть даже экстраординарных личностей. Портретист обладал огром-

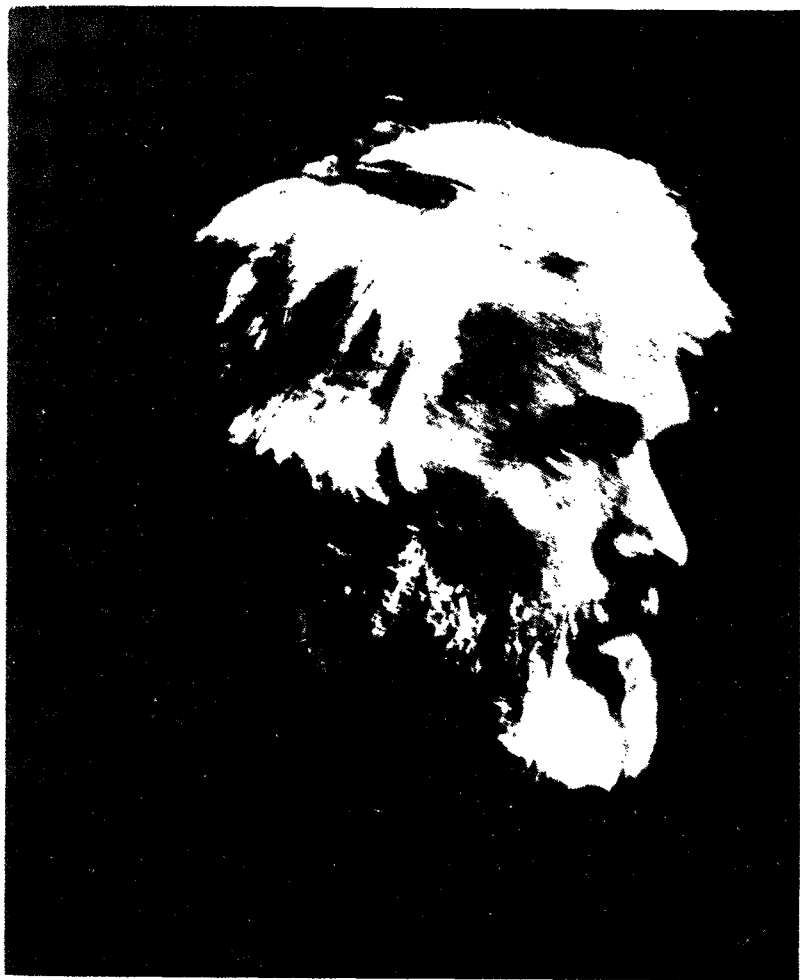
ным дарованием раскрытия характеров людей, хотя при первом знакомстве с его работами кажется, что его герои сами открывались ему. Такое мнение возникает оттого, что в фотографиях Надара нет никаких внешних аксессуаров, необычных поз, световых эффектов. (Впрочем, как покажет дальнейшая история развития этого жанра, большинству выдающихся мастеров прищипу именно эти черты.)

Начиная с Надара в истории фотопортретного жанра стала обнаруживаться закономерность: крупный портретист в своих произведениях не только запечатлевал людей, сидящих перед камерой, но и оставлял потомкам в этих снимках свой собственный образ. Говоря иначе, фотограф перестал быть человеком у камеры, он становился самостоятельным художником, воплощающим в творчестве свою индивидуальность. Даже не зная биографии Надара, его щедрой, общительной натуры, его художественного темперамента, можно все эти качества «вычитать» из его произведений.

То же самое можно сказать и об англичанке Джулии Камерон. Живя в большой обеспеченной семье, она почти от нечего делать занялась уже в солидном возрасте фотографированием. Ей также повезло на выдающихся друзей из мира литературы, искусства, науки. Она, кроме того, оказалась настолько самостоятельной и смелой, что позволила себе пренебречь многими, казалось бы, хрестоматийными правилами фотографической техники. Камерон делала свои портреты немного не в фокусе. От этого нерезкие, будто движущиеся, живущие на наших глазах изображения людей обретали удивительную духовную глубину: казалось, каждый из персонажей портретистки исповедовался ей в самом главном.

Джулию Камерон при жизни и после кончины не раз упрекали в несовершенстве ремесла. Мы бы добавили к этому и отсутствие профессионализма: когда она снимала по обязанности, людей недостаточно ей близких и интересных, результат оказывался совершенно заурядным. Трудно в этих работах узнать руку автора. Как истинно великий дилетант, Камерон творила чудеса лишь тогда, когда работа над портретами давала что-то важное ее душе. Лучшие из ее творений, запечатлевшие физика Д. Гершеля, писателя Т. Карлейля, поэта Г. Лонгфелло, потрясают и сегодняшнего, много повидавшего зрителя. Характеры значительных людей раскрываются здесь в исповедально-трагическом и одновременно величественном ключе.

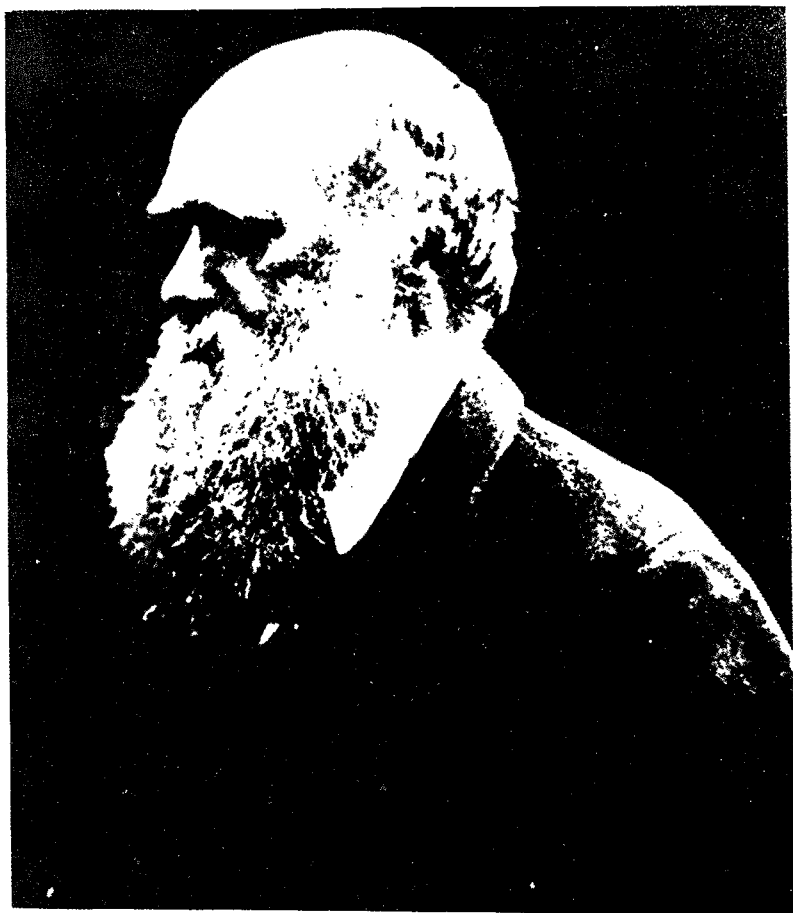
Конечно, в отличие от сюжетных искусств, обладающих возможностью давать человека в движении, в эволюции его личности, фотография берет не характер в целом, а лишь одно мгновенное его проявление. Однако, как мы видим, путь развития фотографического искусства был связан с поисками преодоления этого недостатка или некоторой его компенсации.



Д. Камерон. Портрет А. Теннисона

Если говорить о фотопортрете терминами драматических искусств, можно сказать, что фотограф способен в «свернутом» виде воссоздать движение характера, представив человека таким образом, будто речь идет о кульминационной точке в развитии «персонажа». Нельзя при этом не учитывать, что в фотографии (в отличие от игрового кино и телевидения и, напротив, в соответствии с их документальными формами) нет нужды создавать вымышленный образ, а нужно запечатлеть человека и его характер такими, каковы они на самом деле.

Правда, эта простая формула — «каков он на самом деле» — не столь проста, как кажется на первый взгляд. Знакомство с большим количеством фотопортретов одного и того же челове-



ка, сделанных разными авторами, свидетельствует о весьма значительном «разбросе» в трактовке человека, в понимании фотографами его характера. Тому могут быть три объяснения. Человек многообразен: сегодня он таков, а завтра иной.

Другой фактор: перед камерой, в особенности когда человек пришел специально сниматься, он начинает себя вести недостаточно естественно. Каждому хочется оказаться на будущем портрете чуть лучше, чем он есть на самом деле. У нас ведь существует бессознательное представление о самом себе.

И наконец, третий фактор: кроме человека, запечатленного на фотопортрете, есть еще один — тот, кто держит камеру в руках. Его представления о снимаемом, его понимание фотоискусства, его собственная творческая, а часто и человеческая индивидуальность — все это воплощается в том коротком мгновении, которое оказывается запечатленным на фотоснимке.

Е

сли бы понадобилось на примере одного какого-нибудь выразительного средства продемонстрировать своеобразие технических искусств, то, конечно, таким средством стал бы монтаж. Он сыграл выдающуюся роль не только в становлении кинематографа, но и в признании за техническими искусствами эстетических прав. Он, наконец, ответил на некоторые важные вопросы, касающиеся интересующего нас творческого метода в новых видах творчества.

Правда, монтаж (и понятие о нем) вместе с кинематографом и телевидением претерпел значительную эволюцию. Интерес к нему со стороны теории и практики резко снизился. «За последние десятилетия, — сетует видный советский киновед, — о монтаже бегло пишут только в общих теоретических книгах по эстетике киноискусства. Специальных исследований нет. Более того, в монографиях о творчестве режиссеров, в рецензиях на фильмы даже слово «монтаж» употребляется крайне редко. И, что печальнее всего, в творческой практике большинства кинорежиссеров возможности монтажа почти не используются»¹.

В чем тут дело?

Для ответа на этот вопрос необходимо хотя бы бегло коснуться истории и теории монтажа. Это тем более важно, что почти все писавшие о становлении кино как самостоятельного искусства со своей способностью освоения действительности тесно связывали творческие потенции кинематографа с возможностями, заключенными в монтаже. Мнение Р. Арнхейма, что «монтаж появился только тогда, когда кино стало искусством»², было исключением: в киноведении господствовала противоположная точка зрения, согласно которой именно «*сущность кино, его способ достижения художественного впечатления есть монтаж*»³ (курсив мой. — А. В.). Ленты первых лет существования кино, еще не знающего монтажа, снимались длинными кусками, фактически соответствующими размерам всей сцены, а то и всего сюжета. Неподвижность камеры в большой степени усугубляла ощущение тяжеловесности и определенной анемичности ранних кинематографических произведений. Они оставались для широкой публики лишь занятым аттракционом, «ожившей фотографией», не больше.

Важно подчеркнуть, что в пору появления люмьеровских кинопрограмм память о спорах вокруг фотографии и ее претензий на место среди искусств еще была очень свежа. Ученые-эстетики, представители художественной интеллигенции почти поголовно резко отрицательно относились к художественным претензиям светописы. Характерно в этом отношении раздраженное, уничижительное суждение о фотографии Шарля Бодлера. «Некий мстительный бог, — писал он, — выполнил пожелания

толпы. Ее мессией стал изобретатель Дагер. И тогда публика решила: «Поскольку фотография надежно гарантирует желанную точность (нашлись дураки, которые верят в это!), то ясно, что фотография и есть наивысшее искусство». И тут же все это скопище мерзких обывателей ринулось, подобно Нарциссу, разглядывать свои заурядные физиономии, запечатленные на металле»⁴.

Понятно, что «скопище обывателей», заполняющих кинозалы и разглядывающих разного рода заурядные или курьезные сценки вроде «Завтрака младенца» или «Политого поливальщика», не могло служить аргументом в пользу признания эстетических достоинств нового зрелища. В «движущейся фотографии» соединились две в равной степени неприемлемые для традиционных эстетических представлений черты: органическая связь творчества с техникой и апелляция к вкусам массы, толпы.

Перед деятелями кинематографии в качестве реальной и непростой проблемы встала задача преодоления пассивного копиизма, который был, по общему мнению, синонимом фотографизма. Для этого необходимо было обнаружить в возможностях, присущих кинематографу, средство преобразования действительности подобное тем, что свойственны всем традиционным искусствам. Один из путей подобного преобразования продемонстрировал своими лентами Жорж Мельес: его искусство наследовало отдельным направлениям литературы, театра, изобразительного искусства.

Другой путь (его обычно связывают с именем Дэвида Гриффита, хотя и у некоторых его предшественников можно было обнаружить зачатки его открытия) состоял в обнаружении возможности, не выходящей фактически за пределы ставшей уже привычной для кинофотографической фиксации реальной действительности. Съёмка сцен и эпизодов едиными, длинными кусками в процессе монтажа заменялась подбором и соединением ее коротких фрагментов, показывающих событие с разных сторон и в разной степени приближения к нему. Мало того, монтажная, дробная структура позволяла показывать одновременно два действия, отстоящие друг от друга на значительном расстоянии, но связанные единством времени.

Кроме этой, повествовательной и смысловой функции ранний киномонтаж также исполнял и другую, не менее важную. Он нарушал монотонность кинематографической структуры, вносил в нее ритмическое разнообразие, создавал новые возможности в композиции ленты.

Мы не станем здесь перечислять и анализировать все разнообразие функций, присущих монтажу. Б. Балаш в специальной главе своего капитального исследования различает «творческий монтаж», «идейный монтаж», «метафорический монтаж»,

«поэтический монтаж», «аллегорический монтаж», «интеллектуальный монтаж», «музыкально-ритмический монтаж», «декоративно-ритмический монтаж», «субъективный монтаж» и даже «формальный монтаж». Мы заимствовали названия разделов из главы «Монтаж» книги Балаша «Кино», чтобы продемонстрировать разнообразие и богатство образных возможностей, заключенных в этом средстве.

Именно появление монтажа стало решающим обстоятельством в процессе формирования выразительного языка кино. Даже те из теоретиков последнего времени, которые считают, что в современном киноискусстве монтаж не играет столь значительной роли, как в эпоху немого кино, признают его особую роль в складывании художественной самостоятельности нового искусства. Так, Кракауэр, деля свойства современного кино на «основные и технические» и относя монтаж к последним, все же видит в нем «средство выявления или же освоения (что сводится к одному и тому же) таких потенциальных возможностей кино, которые отвечают его специфике»⁵.

И другой крупнейший теоретик мирового кино А. Базен отмечает: «Что касается монтажа, возникшего, как известно, в шедеврах Гриффита, то он знаменовал, как справедливо отметил Андре Мальро в «Психологии кино», рождение кино как искусства, ибо именно монтаж отличает киноискусство от ожившей фотографии, делает его языком»⁶.

Последние слова очень важны для понимания истинного значения монтажа в деле эстетического самоопределения технических искусств. Домонтажное кино, как и фотография, воспринимались эстетиками и критиками как механическая, машинная копия действительности, лишенная на этом основании какого-либо художественного потенциала.

Главным признаком искусства традиционно считалось образное преобразование действительности в художественном произведении. Язык фотографии и домонтажного кино с этой точки зрения выглядел беспомощным: он казался простым удвоением реальности, без грана художественности. Даже когда мастера светописы XIX века достигали в своих произведениях внешне сходных эффектов, напоминающих полотна живописцев той или иной школы, это не давало оснований ставить вопрос об их приобщении к миру искусства: чем более искусной была имитация творческих решений в снимках фотографов, тем более беспощадным оказывался приговор критиков. Необходимо было не внешнее подобие признанным видам творчества (ранние, домонтажные ленты могли сойти за сфотографированный театр — так, впрочем, и называли многие кинематограф первых лет существования), а принципиально новое выразительное средство, которое бы свидетельствовало о способности к преобразению натуры. Монтаж стал именно таким средством.

Прежде чем говорить о его эволюции в кино, необходимо остановиться на взаимоотношениях между этим средством и фотографией.

Кракауэр, единственный из крупных кинотеоретиков, относящийся к фотографии с пониманием ее творческих потенций, высказался весьма определенно. Говоря о монтаже, теоретик подчеркивал, что «он служит для установления осмысленной последовательности кадров и поэтому неприменим в фотографии (фотомонтаж — это скорее графическое искусство, чем особый вид фотографии)»⁷.

Возможно, Кракауэр тут прав: было бы несправедливо отобрать у кинематографа приоритет в создании выразительного средства, с которым долгие годы связывается понятие о специфике самого популярного из зрелищных искусств современности. Однако для интересующего нас вопроса о познавательных возможностях каждого из технических искусств необходимо сказать о протомонтаже, который существовал в фотографии задолго до появления первых съемок братьев Люмьер.

Слабостью фотографии, определившейся при первых же ее шагах, была неспособность в рамках одномоментного снимка расширить запечатленные на нем параметры, как пространственные, так и временные. В отличие от живописца, при создании полотна свободного в компоновке как реальных, так и вымышленных обстоятельств, фотограф мог зафиксировать лишь то, что в настоящий момент находится перед объективом. Мастера ранней фотографии довольно скоро научились преодолевать это немаловажное препятствие. Способов было несколько, но все они, пожалуй, могут быть объединены понятием монтажа.

Первый, простейший, состоял в том, что отдельные отпечатки монтировались, располагались по определенному плану на полотне (плоскости) будущей фотокартине. Еще в 1843 году, когда светописы от роду не было и пяти лет, Свободная церковь Шотландии заказала фотографу Дэвиду Октавиусу Хиллу картину «Подписание Акта об отделении и Дела об отречении». На ней по условиям договора должны были быть запечатлены 470 священников-делегатов, порвавших с официальной шотландской церковью. Вместе с Робертом Адамсоном Хилл сделал более полутора тысяч фотографических портретов в качестве эскизов к этому гигантскому, размером 3,5×1,5 м, фотографическому полотну. Работа над произведением продолжалась более двадцати лет, до конца ее не смог дожить соавтор Хилла. В итоговой фотокартине отдельные изображения-портреты были смонтированы, физически соединены на одной плоскости. Другой тип монтажа также появился в фотографии на раннем этапе ее развития. Он связан с именами таких известных мастеров, как швед Оскар Г. Рейландер (1813—1875) и англичанин



Д.-О. Хилл. Подписание Акта об отделении (фрагмент)

Генри Пич Робинсон (1830—1901). Будучи художниками по своей первой профессии, они перенесли в фотографию многие принципы построения картин исторического и мифологического жанров. Многофигурные фотографические полотна создавались в процессе печати с нескольких отдельных негативов, которые, будучи соединенными на одной плоскости, создавали единую композицию. Немало споров вызвала аллегорическая картина-фотография. О. - Г. Рейландера «Две дороги жизни» (1856 г.), в которой было использовано тридцать отдельных



негативов, составивших в целом впечатляющее произведение. После выставки в Манчестере эту фотокартину приобрела королева Виктория, что сразу же прекратило связанные с нею кривотолки.

В известной мере монтажными можно считать и снимки-эксперименты, с которыми выступали в 60—80-е годы минувшего столетия фотографы Эдвард Мьюбридж (1830—1904) и Томас Икинс (1844—1916). Они снимали пофазно движения, а затем печатали их на одной плоскости листа. В одних случаях подобные снимки-монтажи имели научный характер: было, скажем, доказано, что галопирующая лошадь, вопреки широко бытующим представлениям, не выбрасывает одновременно все четыре ноги, а чередует движения-фазы передней и задней пары ног.

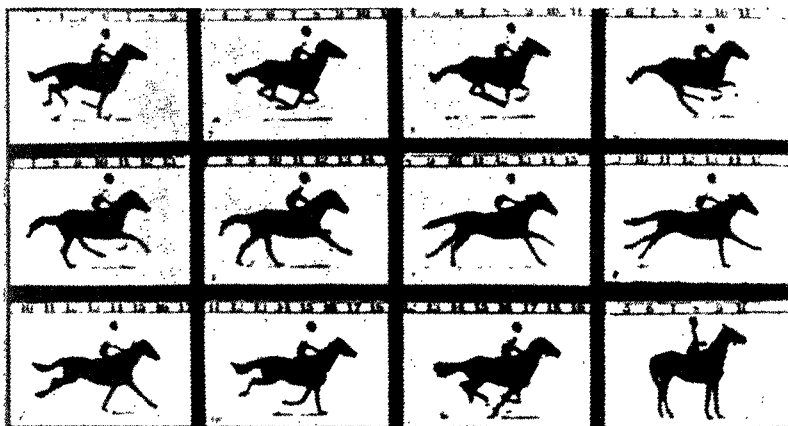
Лишь много лет спустя после всех этих экспериментов появился на свет тот фотомонтаж, который имел в виду Кракауэр, говоря о его родственности искусству графики. Густав Клуцис, Джон Хартфильд и другие приверженцы фотомонтажа создавали фактически произведения плакатного жанра, используя фото-



графию, где с помощью несложных монтажных трюков одно изображение соединялось с другим, придавая целому неожиданный политически острый смысл.

Политический фотомонтаж появился в эпоху кино и, очевидно, не без его влияния. «Кухней фотомонтажа», — писал С. Третьяков в книге, посвященной творчеству Джона Хартфильда, — было в значительной мере кино. Механически составленные фотокадры дали движение. Смонтированные куски движения выразили сюжет, т. е. развертывание идеи»⁸.

Здесь не место входить в споры о степени близости фотографического монтажа кинематографическому. Важно отметить другое: для многих пишущих и думающих об эстетических судьбах фотографии проблема монтажа, как и в случае с кинематографом, была синонимом проблемы эстетического самоопределения. Исходя из посылки, согласно которой «документализм — слабая сторона фотографии»⁹, приверженцы этой точки зрения искали художественные возможности светописа на стороне, в частности, на пути монтажной работы с фотоизображением. Поэтому, наверное, по мнению Хартфильда, «фотография —



это механическое средство; фотомонтаж — работа с его продуктом»¹⁰. Мнение, будто только монтаж возвышает лишенную эстетического значения механическую фотофиксацию до уровня художественного творчества, не раз звучало в зарубежной и отечественной теории.

Характерна устойчивость этих суждений и в наше время. Так, в серии статей «Эстетика и художественная фотография», принадлежащей перу видного ученого М. Кагана¹¹, последовательно проводится мысль о невозможности художественного творчества в свойственных фотографии документальных формах. «Создание художественного образа, — читаем мы, — исключает необходимое фотографу-документалисту самоотречение и самоотключение; напротив, решение художественно-образной задачи предполагает *активность самовыражения* фотохудожника в создаваемом им изображении»¹² (курсив мой. — А. В.). Понятно, что согласно этой концепции фотомонтаж занимает важное место в эстетическом определении фотографии. В фотомонтаже «творческая свобода художника-фотографа многократно возрастает»¹³.

Фактически в отношении фотографии, старшей из технических муз, была задана теоретическая канва, получившая затем широкое развитие на кинематографическом материале. Нам важно здесь подчеркнуть, что в специальном и конкретном смысле монтаж связан с повествовательными возможностями киноречи; но есть еще и общеэстетическое значение монтажа — это принципиальная возможность кинематографическими средствами претворять реальную действительность, подвергать ее определенной, пространственно-временной, деформации, позволяющей воссоздать на экране творческую субъективность автора.

Не случайно поэтому монтажу суждено было сыграть выдающуюся



Д. Харфильд. Фотоколлаж

юся роль в стремлении кинематографа как можно скорее обосновать в художественной культуре свою эстетическую суверенность. Монтаж признавался его приверженцами главным, видообразующим художественным средством кинематографа. Л. Кулешов, в одном лице счастливо сочетавший крупного киносотейника и режиссера-экспериментатора, писал: «Монтаж в кинематографе то же, что и композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке»¹⁴.

Всесилие монтажа, по мнению Кулешова, столь велико, что это средство «независимо от сюжета... впечатляет публику, воздействует на нее и вызывает у нее те или иные эмоции»¹⁵. Впрочем, режиссер идет еще дальше: в своих опытах и в теоретических рассуждениях он ставит монтаж выше не только сюжета, но и самого жизненного материала. «Если монтаж, — пишет он, — является сущностью кинематографа и качество материала имеет не первенствующее значение в составлении кинокомпозиции, то можно не снимать специально сцены для каждой картины, а пользоваться тот материал, который уже заснят в целом ряде картин. То есть не важно, сам ли режиссер заготовил себе те краски, которыми он оперирует, или они используются им из других источников»¹⁶.

Естественным результатом подобного хода мысли становится уверенность в том, что с помощью монтажа открывается «возможность творимой земной поверхности»¹⁷, то есть создания на экране новой, не существующей в действительности реальности, реальности как образного слепка генерирующей творческой мысли автора фильма. В этом случае, как мы видим, достигается полное преодоление фотографической природы кинематографа: искусство экрана, как и любое из традиционных искусств, становится непосредственным воплощением субъективности художника.

Итак, монтаж в кино стал тем рычагом Архимеда, который позволил перевернуть привычные представления о технических искусствах, разрушить казавшуюся непреодолимой грань между механической фиксацией жизни и образным ее претворением. Киноискусство 20-х годов в нашей стране стало, пожалуй, наиболее ярким в истории экранного творчества доказательством могущества монтажа. В лентах таких новаторов, как С. Эйзенштейн и Л. Кулешов, В. Пудовкин и Д. Вертов, А. Довженко и «фэкссы», самые выразительные, впечатляющие своей силой эпизоды были решены средствами монтажными.

Что же приобрело с монтажом кино непосредственно в своем языке?

При знакомстве с лентами, сделанными с активным использованием монтажных средств, бросаются в глаза динамика, упругий ритм, присущий развитию сюжета, стремительный темп развертывания композиции. Мнение, однажды высказанное французским режиссером Фредериком Россифом: «Монтаж не имеет никакого отношения к динамике»¹⁸, при всей своей категоричности вряд ли способно поколебать ставшие уже хрестоматийными представления о свойствах важнейшего выразительного средства киноэкрана.

Однако наряду с организацией временной материи в структуре ленты монтаж играет немаловажную роль и в формировании кинематографического пространства. Причем в отличие от домонтажного кино, где пространство выступало в своей физической данности и было неизменным, в процессе монтажной обработки оно обретало условность, присущую образным построениям. Говоря иначе, с помощью монтажа автор фильма мог создавать ощущение пространства в зависимости от замысла.

Об этих двух качествах монтажа в отечественной и мировой киноведческой литературе написано немало. Гораздо меньше внимания уделялось такому свойству монтажа, как воздействие на зрительское восприятие фильма. Не раз упрекали режиссеров-новаторов (особенно Эйзенштейна за его «Октябрь» и «Старое и новое») в том, что их монтажные построения чрезвычайно сложны для восприятия, что они выглядят ребусами, разгадать которые способны лишь самые подготовленные из зрителей. Высказывались также замечания монтажу как таковому. «Поскольку монтаж, — писал Р. Арнхейм, — может разобщить действия, связанные единством места, и объединить действия, лишенные пространственно-временной непрерывности, всегда есть опасность того, что целостность окажется нарушенной и зрителю не удастся восстановить картину в том виде, в котором ее задумал художник»¹⁹.

Трудности восприятия сложных монтажных построений с лихвой компенсировались тем, что с помощью монтажа кинозри-

тель приучался следить за ходом мысли автора, постигать основы киноязыка. Известно, что на первых порах даже простые монтажные фразы воспринимались с некоторым затруднением, затем, по мере постижения зрителем законов кинорежи, все более сложные и содержательно-глубокие понятия входили в обиход зрительского понимания кино. Монтаж оказался близким по своей структуре такому важному средству литературы нового времени, как внутренний монолог: чередование самых несхожих, стоящих, казалось бы, в беспорядочном контексте кадров прочитывается зрителем (если, конечно, для этого есть сюжетные «подводки») достаточно точно — в той мере, насколько может быть точным субъективный ход мыслей и чувств.

Монтаж, как мы убеждаемся, становится для зрителей увлекательной школой постижения киномышления. «Монтажно построенная сцена, — писал М. Ромм, — требует от зрителя энергичной работы по соединению и осмыслению кадров, то есть работы «довоображения». Монтажный метод съемки заставляет зрителя конструировать в своем сознании общий очерк события, о котором он судит по отдельным сталкивающимся деталям, частностям, ракурсам его. Таким образом, восприятие монтажно построенного зрелища более сложно, оно носит более творческий, активный, конструктивный характер»²⁰.

Ромм подчеркивает одну сторону восприятия монтажного кинозрелища, забывая о другой, прямо ей противоположной. Дело в том, что монтажная фраза своей активностью не только вызывает зрителя на сотворчество, но и прокладывает очень четкий и определенный путь восприятия происходящего на экране. Активный киномонтаж стремится подчинить себе зрителя, завладеть им сразу же, чтобы затем восприятие ленты происходило в нужном авторам направлении.

Это качество монтажа (тут мы переходим к ответу на вопрос о судьбах этого выразительного средства) оказалось, по мнению ряда крупнейших киноведедов за рубежом, причиной его эволюции в эпоху звукового кино. Дело тут не в том, что с появлением на пленке звуковой дорожки возникли немалые технические трудности в создании монтажной фразы, состоящей из сверхкоротких (как это было, скажем, в «Старом и новом») кусочков-планов. И даже не в том, что в эпоху немого кино в фильмах советских режиссеров можно встретить «нередко чрезмерное использование приемов монтажа»²¹. Заметим, что подобное же заявление много лет спустя прозвучало в устах А. Базена, по мнению которого из гриффитовской концепции монтажа «советское кино сделает крайние выводы»²².

Появление звука сблизило кинематограф по структуре с театральным зрелищем. Зритель 30-х годов не только смотрел

фильм, но и внимательно слушал звучащие в нем диалоги. Авторы ленты в новых условиях переставали быть поводырями зрителей, прокладывающими средствами монтажа жесткую канву интерпретации увиденного. Ситуация «потребления» произведения кино изменилась существенно: теперь перед глазами зрителя представало зафиксированное камерой жизнеподобное зрелище, в котором авторские акценты были глубоко запрятаны, растворены в самом действии, в движении сюжета, трактовке персонажей.

Появилось такое, казалось бы, парадоксальное понятие, как внутрикадровый монтаж, что означает монтаж без ножниц и склейки, то есть без монтажа в привычном смысле слова. Переход от изображения к изображению, вернее, от одной смысловой изобразительной доминанты к другой происходит в процессе построения режиссером глубинной мизансцены. «Те драматические эффекты, которые раньше создавались с помощью монтажа, порождаются теперь перемещением актеров в кадре, рамки которого остаются неизменными»²³.

Четкая ритмическая структура, бывшая обязательной принадлежностью немого фильма и воплощавшаяся прежде всего в характере монтажа (были ленты, сознательно смонтированные в определенном музыкальном, даже танцевальном ритме), перестала ощущаться с прежней четкостью. Теперь уже ритм кинематографического действия воплощался не в монтажной композиции, а в естественном ритме, присущем показанному на экране событию.

Ту же самую тенденцию — от условной, созданной в процессе монтажа пространственной образной структуры к зафиксированному камерой во всей его натуральности пространству — испытывает в процессе эволюции и монтаж.

Нетрудно заметить, что среди всех выразительных средств технических искусств монтаж проделал, пожалуй, самую значительную эволюцию. Амплитуда перемен столь велика, что позволяет поклонникам этого средства (каким является, скажем, Р. Юренев) оплакивать исчезновение монтажа, а его противникам (например, З. Кракауэр) низводить его значение до уровня второстепенной технической детали кинопроцесса.

В непростой судьбе монтажа многое способен, на наш взгляд, объяснить телевизионный монтаж. Первое, на что тут обращаешь внимание, — это парадоксальность эволюции выразительного средства. На телеэкране монтаж проделал, если можно так сказать, «обратный путь» развития. Он начинался с неторопливого, медленного течения экранных событий, запечатленных в ранних телевизионных фильмах и передачах. А много позже, уже в пору видеозаписи и появления трюковых аппаратных, телевизионный монтаж вдруг обрел резвость и энергию, ранее немыслимые. В чем тут дело?

Самое простое объяснение — эволюция телевизионной техники. На первой стадии она была весьма несовершенной, изобразительные ресурсы телеэкрана — более чем скромными. В этих условиях внятность рассказа становилась главной целью телевизионных авторов. Неторопливость повествования объяснялась ранними исследователями телевизионной эстетики тем, что телезрелище не выделено из повседневного быта и внимание зрителя, таким образом, рассеяно.

Тут, казалось бы, техника сходилась с психологией. Первая с течением лет решительно изменилась, стала более совершенной. А вторая? Мы не в состоянии провести здесь исследование психологии восприятия телевизионного сообщения, однако нет сомнений, что и в этой области перемены происходят. Новые поколения телезрителей, в том числе и те, которые стали смотреть передачи раньше, чем научились ходить и разговаривать, демонстрируют иные, более высокие скорости считывания телевизионного изображения. Им бытовой контекст не мешает. И тут обнаружилось следующее: если для старших поколений, воспитанных в русле приобщения к традиционным видам художественной культуры, телевидение виделось прежде всего как источник информации и способ тиражирования произведений «высоких» искусств, то зрителям младших, «телевизионных», формаций оно интересно по преимуществу своими собственными формами.

Многие пронизательные авторы обнаружили это свойство телевизионной программы, состоящей из пестрого сочетания разных тем, сюжетов, творческих решений, уже на раннем этапе существования малого экрана. Так, Илья Эренбург, хорошо знакомый с программами западного телевидения, писал о них еще в 60-е годы: «На экране мелькают бои в Конго и олимпиады, свадьба королевы и похороны президента, балерины в пачках и дрессированные кошки, Гамлет и боксеры, концерт и светские скандалы. Все это рябит, дребезжит, грохочет, мяукает, стихи смешиваются с рекламами, а музыка с прогнозами погоды. Люди смотрят, тут же закусывают, сплетничают, ссорятся, восприятие постепенно притупляется»²⁴.

Черты телевидения, подмеченные Эренбургом, с годами стали еще более определенными. Федерико Феллини в фильме «Джинджер и Фред» замечательно точно, с язвительным юмором воссоздал эти качества ТВ. «Я попытался воспроизвести, — писал он, — лоскутную пестроту телепрограммы, показать, что такое телевидение, бомбардирующее зрителя 24 часа в сутки. Мне хотелось изобразить такую спираль из викторин, семинаров, «круглых столов», хроники, последних новостей, смешанных концертов, воссоздать весь этот бред, это бессмысленное говорение, заполняющее наш день и разворачивающееся, словно кольца гигантской бесконечно длинной змеи»²⁵.

Мозаика современной телепрограммы, сочетание, казалось бы, несочетаемых составных частей нашли естественное продолжение в характере электронного монтажа, получившего широкое распространение с появлением видеотехнологии. Если в кино монтаж является непростым делом, требующим кроме драматургии, режиссуры еще и мастерства монтажера, склеивающего клеточка за клеточкой отдельные куски отснятой пленки, то на телевидении этот нелегкий труд берет на себя электроника. От этого возрастает не только точность монтажа, исчисляемого долями секунды, но и широта возможностей этого средства в трансформации изобразительного облика телекадра.

Пока что возможности, таящиеся в электронном монтаже, используются далеко не в полном объеме. Прав Р. Юренев, когда пишет: «Богатейшая телевизионная техника, открывающая для монтажа новые заманчивые возможности, используется лишь в музыкальных ревью и эстрадных номерах, причем используется ограниченно, однобоко, как занимательные трюки: многократные экспозиции, перевертывание и вытеснение кадров, набегание из глубины, мерцание и изменение цвета»²⁶. Постепенно телевизионный электронный монтаж, считавшийся принадлежностью лишь одних «несерьезных» тележанров, стал проникать и в иные сферы, в частности в телеинформацию, публицистику. Характерно при этом, что новые монтажные возможности используются в программах, отличающихся наиболее интересным, общественно острым содержанием: назовем здесь «Взгляд», «До и после полуночи», «Добрый вечер, Москва!». Не станем гадать, является ли электронный монтаж причиной или следствием успеха названных программ. Важно другое: сегодня телевидение все активнее переходит с кино-технологии на электронную видеотехнологию, от киномонтажа — к монтажу электронному. Тем самым тенденция к обособлению этого телесредства от кинематографической традиции становится все более очевидной. Сегодня, видимо, необходим сильный и самостоятельный талант, который смог бы, освоив безграничные технические возможности, поставить их на службу эстетическим целям.

Если сделать определенное теоретическое допущение и, не дожидаясь появления новаторов телевизионного монтажа, равных по масштабу дарования Гриффиту и Эйзенштейну, высказать предположение о способах функционирования этого средства в недалеком будущем, то обнаружатся некоторые важные для интересующей нас темы обстоятельства.

Прежде всего следует заметить серьезную перемену в использовании монтажа как средства воздействия на зрителя, на восприятие им представленной на экране реальности. Киномонтаж своей классической поры, как мы говорили, указывал





| *Фрагмент телешоу*



очень четкий, подчиненный задачам драматургии и воле режиссера путь восприятия показываемого. В нем постоянно присутствовала энергия высказывания автора, его убедительная интонация, настаивающая на весьма определенной интерпретации действительности. Кинематографический монтаж доказывал способность средствами технического искусства преобразовать действительность, достигая двух целей, находящихся в диалектическом единстве: отражения природы, с одной стороны, и выражения творческой индивидуальности автора — с другой. Язык телевизионного, электронного монтажа, который в настоящее время находится в процессе становления, можно рассмотреть на примере получивших широкое распространение видеоклипов. Они не сводимы, конечно, к «занимательным трюкам» (Р. Юрнев) хотя бы потому, что и музыкальные номера и реклама — две наиболее частые области применения клипов — сегодня все больше отказываются от привычной для них прежде развлекательности, апеллируют к серьезным, нередко даже остросоциальным темам и образам. Этому процессу в значительной степени способствовала эволюция рок-музыки в нашей стране в последние годы в сторону проблемности. Видеоклипы, снятые по произведениям, исполняемым такими рок-группами, как «Аквариум», «Наутилус-Помпилиус», «Кино», «Бригада С», и некоторые другие по сути своей представляют мини-новеллы, посвященные какой-то теме, непосредственно связанной с исполняемой песней.

Есть одно обстоятельство, которое, казалось бы, способно



Фрагмент телешоу

деформировать применение монтажа в музыкальных видеоклипах: зависимость общей ритмической структуры клипа от ритма исполняемого произведения. Это опасение при более тщательном рассмотрении рассеивается: дело в том, что ритмическая структура рок-музыки в главных своих чертах едина, так что каждое отдельное произведение не имеет активно воздействующей на монтажную структуру индивидуальности. Другое дело, что в клипах музыка является непрямым и ведущим образным компонентом — такое в произведениях драматического жанра встретишь разве что в отдельных эпизодах.

Конечно, все названные — и некоторые другие — обстоятельства не дают оснований на примере видеоклипов делать окончательные выводы, касающиеся будущего монтажа в технических искусствах. Однако за неимением в настоящее время других столь же распространенных материалов из творческой практики мы рискнем сделать первые, сугубо гипотетические предположения на этот счет.

Продолжая сказанное выше о монтаже как средстве воздействия на зрителей, следует отметить особенности нынешнего

этапа телевизионного монтажа. Он лишен, как правило, ряда важных качеств своего предшественника. В нем нет былой стройности и последовательности в построении эпизода, нет однозначности и четкости трактовок. В какой-то степени нынешний электронный монтаж опровергает привычное убеждение, будто «монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности»²⁷: обладая ритмическим и темповым богатством раннего киномонтажа, он вместе с тем несет в себе целый спектр разнообразных, в том числе и противоположных по смыслу, интерпретаций, что сближает его с монтажом зрелого кино звукового периода.

Конечно, нынешний телевизионный монтаж нельзя понять, рассматривая его просто как причудливого кентавра, соединяющего в себе элементы монтажа противоположных по духу периодов его существования в лоне кинематографа. Все-таки монтаж как категория формы, как одно из выразительных средств визуального технического искусства не существует сам по себе, он зависит от общественного и эстетического содержания, которое призван воплотить на экране. Поэтому-то объяснение странности нынешнего телевизионного монтажа, о которой говорит не один лишь Р. Юренев, следует, очевидно, искать за пределами собственно кинематографического или телевизионного языка.

Телевидение, как очень чуткий барометр социального самосознания, раньше многих других форм духовной жизни свидетельствует о разного рода переменах. В частности, процессы, о которых говорили Эренбург и Феллини, не являются локально телевизионными. Та же мозаичность, разнохарактерность свойственна многим (если не всем) областям современной художественной культуры — об этом, кстати сказать, писал в своей книге «Социодинамика культуры» А. Моль. Если конкретизировать эту мысль в применении к нашему предмету, то можно заметить, что в последние десятилетия (то есть в ту пору развития культуры, которая, по выражению В. Вильчека, проходит под знаком телевидения²⁸) и в фотографии и в киноискусстве нельзя обнаружить, как это делалось в предвоенные десятилетия, четкие, объединяющие стилистические тенденции: наряду с произведениями одного художественного направления существуют и прямо им противоположные.

Притом что каждое из выразительных средств, которые анализируются в этой книге, имеет важное значение в превращении технических форм фиксации в самостоятельные искусства — монтаж по традиции считается главным среди них. Вернее, наиболее специфичным. И хотя исследования, проведенные в кинематографическую пору (напомню знаменитую статью Эйзенштейна «Монтаж. 1938»), позволили обнаружить зачатки монтажа и в видах творчества, появившихся задолго до кино,

все же каждое из традиционных искусств могло стать и становилось искусством и без этого средства. А кино обрело свой художественный язык, как известно, лишь тогда, когда поставило монтаж на службу решения творческих задач.

Со временем, как показала практика, монтаж перестал быть не только единственным или самым значительным, но и вообще непременным для создания художественного произведения средством. Центр тяжести в этом процессе переместился на сюжет и характеры, отбор и слово. В этих условиях монтаж, когда он сохранялся в прежнем виде, воспринимался зрителем как слишком резкое, в известной мере ограничивающее свободу интерпретации действительности средство.

В этом процессе, думается, сходятся воедино собственно эстетические и более общие, касающиеся эволюции духовной, общественной жизни причины. Говоря другими словами, желанное прежде единомыслие, а вместе с ним и единообразие всех форм духовной деятельности, ныне критически пересматривается. Возникают и находят развитие разные несхожие русла творческой деятельности, типы отношения к искусству. Рушатся каноны и правила, в том числе и правила монтажа.

Непривычный, телевизионный монтаж выражает общие процессы, происходящие в культуре. Поэтому, наверное, он не ограничивается одной лишь сферой видеоклипов, начинает оказывать влияние на смежные технические искусства — кино и фотографию. Фотомонтаж, о котором мы говорили в начале главы, переживает в наши дни бурное возрождение, причем оно происходит уже на несколько иной, близкой тем творческим принципам, которые господствуют на телевидении, основе. Некоторые кинематографисты, отличающиеся повышенной чуткостью к переменам в стилистике экрана, заметили открытия телевизионного монтажа и использовали определенные его черты в своих работах.

В частности, это сказывается на том, как режиссеры отказываются от привычной для кино строгости и логичности развития мысли в монтаже, предпочитая им такую последовательность кадров, которая выглядит алогичным и случайным сцеплением «картинок», присущим прямой телепередаче. Каждый из зрителей знает эту особенность телемонтажа, продиктованную цейтнотом (режиссер монтирует-перекидывает изображение с одной передающей камеры на другую, третью) и неизбежно корректирующуюся значительной долей импровизационности. Режиссер Сергей Соловьев, например, живо реагирует на процессы, происходящие в нашей культуре, особенно в молодежной ее ипостаси. В своих последних лентах он не случайно ориентируется на характер сцепления материала, свойственный телемонтажу. Вернее даже — его разновидности, сформировавшейся (точнее, формирующейся) внутри видеоискусства.

О монтаже, каким он складывается в видеоклипах, следует сказать особо. Его можно назвать эмоциональным — в отличие от повествовательного или драматического, традиционно присущего кинематографу. Истоки такого качества можно искать в способе формирования изображения в видеоискусстве: тут режиссер имеет дело с электроникой, которая на редкость отзывчива на любые, подчас даже мимолетные намерения человека, стоящего возле пульта.

Видеоклипы обычно коротки и динамичны: их длина — срок звучащей в фонограмме песни. В течение двух-трех минут, что она длится, мы видим столько же монтажных перемен, сколько их бывает в полнометражном кинофильме. А может быть, и больше! Глаз нередко не успевает уследить за движением монтажа, настолько стремителен его ритм. Перемены изображений в видеоклипе подчас трудно понятны, ассоциативны, непривычны для воспитанной на кинематографе публики. Однако связи с кино радикальный видеоклип не порывает.

Напомним в связи с этим клипы, сопровождающие песни рок-ансамблей, предпочитающих социальную тематику: «Аквариум», «Наутилус-Помпилиус», «ДДТ», «Бригада С», «Кино». Здесь авторы смело соединяют современный, рожденный самой безудержной фантазией материал с кинохроникой 20—30-х годов.

Эти монтажные стыки интересны с разных точек зрения. В них черно-белое изображение соединяется с цветным, не вызывая внутреннего протеста зрителя. Сталкиваются несхожие временные реалии. Сходятся воедино подчеркнутая фактографичность хроники с деформированным с помощью оптики и электроники пространством, не существующим в реальности. От такого монтажного соседства хроника в значительной степени меняет присущий ей смысл: она начинает звучать иронически. Съёмки, которые в свое время делались в патетическом ключе — бравые физкультурные парады, строительство, ведущееся в стремительном темпе, другие привычные сюжеты сталинских пятилеток, — в контексте видеомонтажа прочитываются почти пародийно.

Впрочем, старая хроника может иметь в клипах и трагическое звучание. Так произошло в видеоминиатюре по песне Б. Гребенщикова «Поезд в огне»: она стилизована под хронику времен гражданской войны. Музыканты «Аквариума» снимаются на крышах вагонов идущего поезда, они одеты в шинели красногвардейцев, вокруг них — мешочники, безбилетники. А еще в этом клипе постоянно проходят в монтажном строе кадры крестьянина-пахаря, засевающего израненную за время войны землю, — они тоже взяты из старой хроники, на сей раз не инсценированной. Обычно в клипах изображение подавляет звучащую в фонограмме музыку, хотя вроде бы все снятое призвано

лишь иллюстрировать музыкальный номер. В «Поезде в огне» монтаж позволяет достигнуть редкой гармонии.

Итак монтаж, считавшийся в раннюю пору развития кино важнейшим его средством, затем, казалось бы, почти полностью утратил свое значение. Возникло предположение, что он по своей сути является порождением пластики немого кино, что его природа несовместима с широко внедряющимся в киноструктуру словом. Нашлись люди, поспешившие объявить о смерти монтажа, о наступлении эры безмонтажного кино. Говоря об этом, они ссылались и на опыт нового экранного искусства — телевидения, которое стало наследником кинематографа, его языка. И в этой, совершенно, казалось бы, ясной с точки зрения всякой эволюции ситуации происходит возрождение монтажа, его творческих потенций. Но происходит на новой технологической основе, на основе электроники.

Есть что-то символическое в том, что новейшая, электронная, технология, давшая жизнь новому виду творчества, не порвала с достижениями предшествующего этапа развития техники. Единство разных технологий перед лицом стоящих эстетических задач служит убедительным доказательством естественности возникновения и развития такого культурного феномена, каким являются технические искусства.

Р

акурс вслед за монтажом считается одним из важнейших выразительных средств СМК-искусств. Он занимает столь значительное место в их теории, о нем так много и серьезно писали, особенно в 20-е годы, что может создаться впечатление, будто это понятие родилось вместе с появлением технических искусств.

На самом деле это не так.

Хотя ракурс — термин сравнительно новый и употребляется чаще всего в отношении фотографии, кино и телевидения, ракурсные изображения были известны в изобразительном творчестве с древнейших времен. Наскальные изображения свидетельствуют о том, что уже первобытный художник, возможно, даже не осознавая до конца смысла того, что он делает, нередко изображал фигурки животных так, будто видел их откуда-то сверху.

Впрочем, прежде чем рассуждать о ракурсе в конкретном ключе, необходимо договориться, что мы понимаем под этим термином. В переводе с французского слово «ракурс» означает укороченный, сокращенный. Это изображение фигуры или предмета в перспективе, с сокращением удаленных от зрителя частей. Говоря строго, ракурсное изображение возникает в случаях, когда оптическая ось глаза художника (или снимающей фото-, кино-, телекамеры) наклонена по отношению к горизонту. Иными словами, произведения, в которых нет особой, отличающейся от привычной точки зрения на объект, не дают оснований говорить о ракурсном взгляде автора.

Впрочем, существует позиция, согласно которой проблема ракурса является частью другой, более общей проблемы. Проблемы точки зрения в искусстве. В этом случае даже отсутствие наклона оси взгляда на предмет по отношению к линии горизонта — это тоже один из вариантов точки зрения. И «ракурсом» в этом случае становится также не только взгляд автора произведения на предмет, но и зрительский взгляд на готовое произведение. В особенности на скульптуру — не только на монументальную, но и на мелкую пластику. Подходя поближе к монументу или обходя его вокруг, мы замечаем, как меняется образ в зависимости от угла зрения. То же самое можно сказать и о статуэтке, поставленной в комнате на низкий или высокий постамент.

Культуру ракурсного видения еще до возникновения фотографии активно развивали живописцы. Тщательный анализ композиций классических картин показывает, что нередко в одном пространстве сочетаются предметы, увиденные художником под разными углами зрения. От этого картина обретает пластическую напряженность и свежесть взгляда.

Дагеротипия с первых же шагов — сначала несознательно — обратилась к возможностям, таящимся в ракурсном взгляде.



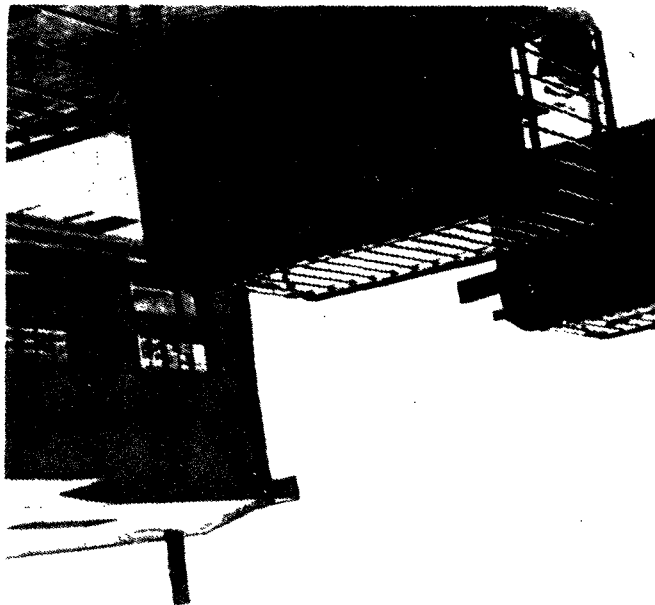
Напомним снимок, сделанный Ньепсом в 1826 году, в первые месяцы существования светописи. На нем мы видим парижские крыши, снятые из окна довольно высокого дома. Можно предположить, что взгляд сверху здесь был продиктован поисками новых сюжетов для съемок. Первые дагеротипы сделаны в студии художника. На них изображены привычные атрибуты мастерской живописца: глиняные маски, сосуды, гравюры в рамках — весьма прозаический, мало кого способный удивить сюжет. Подойдя к окну и выглянув из него, можно было увидеть нечто новое: это и сделал один из изобретателей фотографии. Однако, снимая сверху, Ньепс, кроме того, обнаружил еще одно важное качество ракурсной съемки. Оказалось, что при взгляде сверху можно запечатлеть на снимке гораздо большее пространство. Причем чем выше помещена камера, тем значительнее оказывается охватываемое ею пространство. Впрочем, этот эффект нашего зрения (а фотокамера в данном случае лишь следовала ему) был известен задолго до Ньепса и Дагера. Спустя почти двадцать лет после съемок Дагера Надар увлекся возможностью снять Париж из гондолы воздушного шара. Он старался подняться как можно выше. Для этого построил самый крупный в мире по тем временам шар диаметром чуть ли не тридцать метров и был вознагражден за свои усилия: панорама Парижа получалась поистине бескрайней. Эти снимки произвели на современников ошеломляющее впечатление. Много позже Бела Балаш писал: «Только благодаря ракурсу фотография вообще могла стать искусством»¹. Может быть, в этой формуле заключена определенная доля преувеличения: ведь кроме ракурса у фотографии есть и другие, не менее эффективные средства. Однако в становлении творческих потенций светописи роль ракурса действительно трудно переоценить.

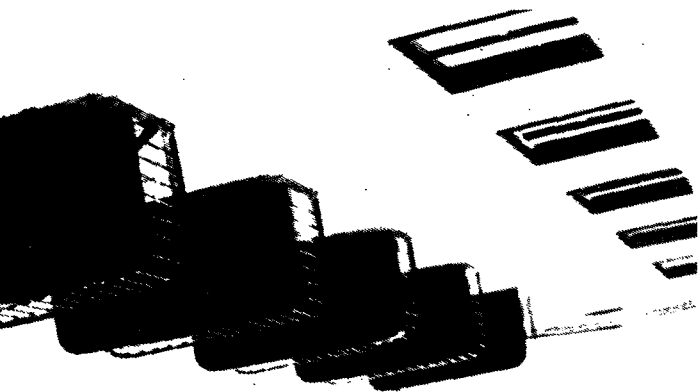


Приведенные примеры свидетельствуют о роли ракурса в развитии повествовательных возможностей фотографии. То, что Дагером было найдено случайно, а Надаром трактовалось как неожиданный и яркий трюк, позже, уже в XX веке, стало нормой фотоповествования.

В становлении новых представлений о возможности ракурса в фотоискусстве выдающуюся роль сыграли советские фотографы, их снимки и теоретические высказывания, сделанные на рубеже 20—30-х годов. Особенно активен в эту пору был Александр Родченко, фотограф, дизайнер, плакатист, друг В. Маяковского, левовец. В статье «Пути современной фотографии», появившейся в журнале «Новый ЛЕФ», он в развернутой форме высказал свои представления о роли ракурса в фотографии.

Начиная свой анализ с истории живописи, Родченко исходил из того, что «все картины, за ничтожным исключением, написаны или с пупа или с уровня глаз»². Иконы и полотна художников-примитивистов, по его мнению, лишь производят впечатление увиденных с птичьего полета: «это просто поднят горизонт для вписания многих фигур; но каждая из них взята с уровня глаз. Все в целом не соответствует ни действительности, ни точке с птичьего полета. Несмотря на кажущийся взгляд сверху, каждая фигура имеет правильный фас и профиль. Только размещены они одна над другой, а не одна за другой, как у реалистов»³.





| А. Родченко. Балконы

По мнению Родченко, и фотография до последнего времени чуралась ракурсной съемки, предпочитая съемки с уровня глаз: «Живопись наложила на фотографию свою тяжелую руку»⁴. Лишь в самые последние годы, да и то чрезвычайно редко, фотографы стали прибегать к иным точкам зрения на объект. «Я покупаю много заграничных журналов, — пишет Родченко, — и собираю снимки, но таких фотографий у меня накопилось всего десятка три»⁵.

Ракурсную съемку Родченко связывает не только с новой пластикой фотографии, освобождающейся от влияния живописи, но и с новыми сюжетами, связанными с современным городом, индустрией и другими атрибутами XX века. «Современный город с его многоэтажными домами, специальные сооружения фабрик, заводов и т. п., двух-трехэтажные витрины, трамвай, авто, световая и пространственная реклама, океанские пароходы, аэропланы... — все это поневоле сдвинуло, правда, немного, привычную психику зрительных восприятий»⁶.

Родченко показывает, как даже в современных съемках, сделанных в условиях, казалось бы, подталкивающих к новому творческому решению, дают себя знать старые приемы. «Волею этой традиции, — пишет он, — 68-этажный дом Америки снимается с его пупа. Но пуп этот находится на 34-м этаже. Поэтому лезут на соседний дом и с 34-го этажа снимают 68-этажный гигант»⁷.

Завершает свою статью Родченко страстным призывом:

«Мы не видим то, что смотрим.

Мы не видим замечательных перспектив — ракурсов и положений объектов.

Мы, приученные видеть привычное и привитое, должны раскрыть мир видимого. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление.

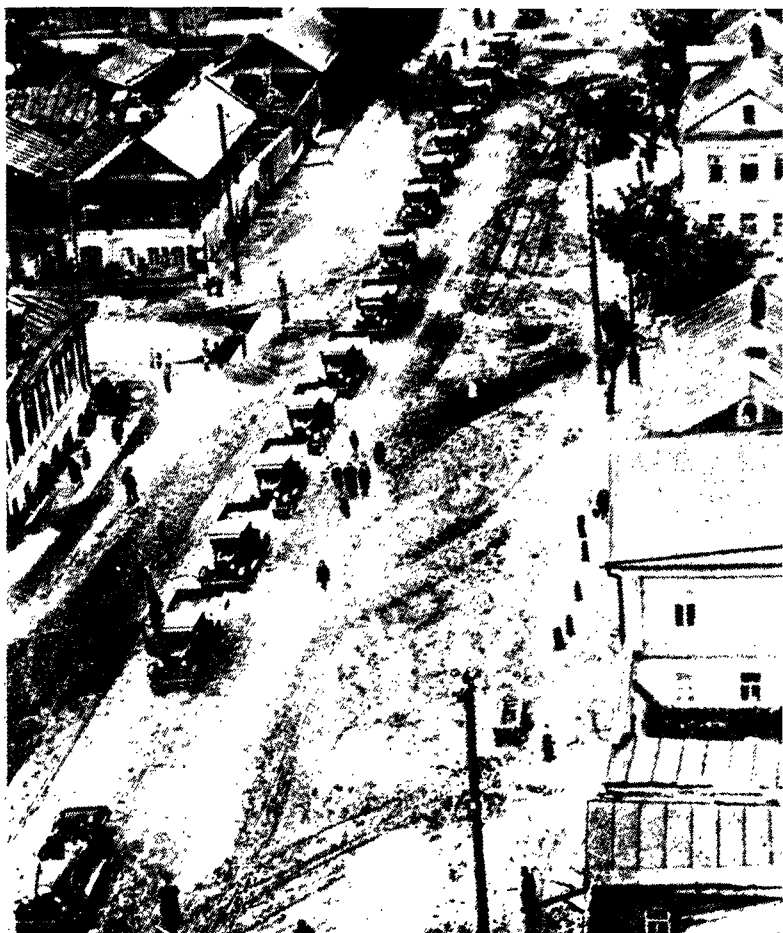
Мы должны снять с глаз пелену, называемую «с пупа».

Снимайте со всех точек, кроме «пупа», пока не будут признаны все точки.

И самыми интересными точками современности являются точки сверху вниз и снизу вверх и их диагонали»⁸.

Сегодня, по прошествии времени, когда вопросы выразительного языка СМК-искусств стоят несколько по-иному, максимализм Родченко кажется чрезмерным. Резкие, подчеркнутые, нередко даже самодовлеющие пластические построения выглядят искусственными, нарушающими стилистическую целостность. Вместе с тем они весьма полно воплощают устремления той поры, на которую пришлось новаторство Родченко и его единомышленников. Они ярко, свежо передают новизну восприятия действительности, присущую советской фотографии 20-х — начала 30-х годов.

Веяния времени были в эти годы столь сильны, что им поддава-



А. Шайхет. Колонна машин
Горьковского автозавода

лись даже далекие от новаторства фотографы. Известный фотомастер А. Шайхет писал в 1931 году в статье «Как я снимал колхоз»: «Выезд тракторов заснят был мною с верхней точки — с крыши здания МТС. Читатель спросит, почему я избрал верхнюю точку. Когда машины выходят из ворот и тут же сворачивают, то, снимая снизу, можно получить на переднем плане крупно всего лишь один-другой трактор и дальше — ворота, из которых выходит следующая машина... Снимая сверху, я снимаю все машины, одновременно делающие поворот»⁹. Понимание ракурсной съемки как верного средства расширения повествовательных возможностей светописы было характерно для советской фотографии 20—30-х годов. Ее мастера



жаждали сделать свои снимки предельно насыщенными информацией: ведь предстояло рассказать о событиях, которые в большинстве своем сопровождались подписью «впервые в мире». Это обстоятельство, признаться, нередко придавало ракурсной повествовательности черты назидания: фотограф старался не только показать, но еще и доказать, внушить своему зрителю определенную сумму знаний. Таков, например, снимок М. Пенсона «Учеба на родном языке. Узбеки». На нем мы видим головы мальчиков, сидящих за партой, а также снятые сверху раскрытые учебники. На них хорошо виден текст на узбекском языке. Съемка сверху (то, что называется «с потолка») в данном случае лишает героев снимка индивидуальности: в этом ракурсе мы даже не видим лиц школьников. Однако такое решение полно раскрывает заявленную в названии авторскую мысль.

Кроме повествовательного и номинативного (указующего) значения ракурс несет в себе четко прочитаемое отношение к происходящему. Взгляд сверху вниз, свысока чаще всего прочитывается как выражение определенного превосходства автора, а вместе с ним и зрителя над показанным. Нижняя точка зрения, взгляд снизу вверх, напротив, способен придать запечатленному значительность, даже величие. Подчас все эти ощущения возникают почти что незаметно, как своего рода изобразительные обертоны к основному изображению.

Так, многие снимки Д. Дебабова, сделанные на далеком Севере, показывают одинокого охотника среди бескрайних снегов. Человек здесь снят обычно сверху, что подчеркивает нелегкую его долю, полную опасностей и лишений.

«Материнство» Б. Игнатовича — снимок, на котором сопоставлены две пары: женщина с ребенком и лошадь со своим детенышем, — могло бы показаться натуралистической или по крайней мере банально назидательной композицией, если бы не замечательно найденный мастером ракурс, взгляд чуть сверху. От этого фотоповествование обретает теплоту, а наше отношение к неказистой лошадке с жеребенком становится снисходительно добрым.

Среди множества кадров, снятых Г. Петрусовым на строительстве Магнитогорского металлургического комбината, один воспринимается как торжественная ода труду. На нем запечатлен рабочий момент: установка заклепок на сферической поверхности громадного каупера. Снятые снизу рабочие производят величественное впечатление, хотя из-за контражурного освещения мы не видим их лиц.

К сожалению, активно начавшиеся поиски выражения жизненного содержания средствами ракурса довольно скоро прекратились. Им на смену пришли эстетические представления второй половины 30-х годов, когда резкий ракурс воспринимался большинством критиков как формализм. В итоге теоретическая разработка этих проблем в фотографии, по-настоящему не начавшись, остановилась.

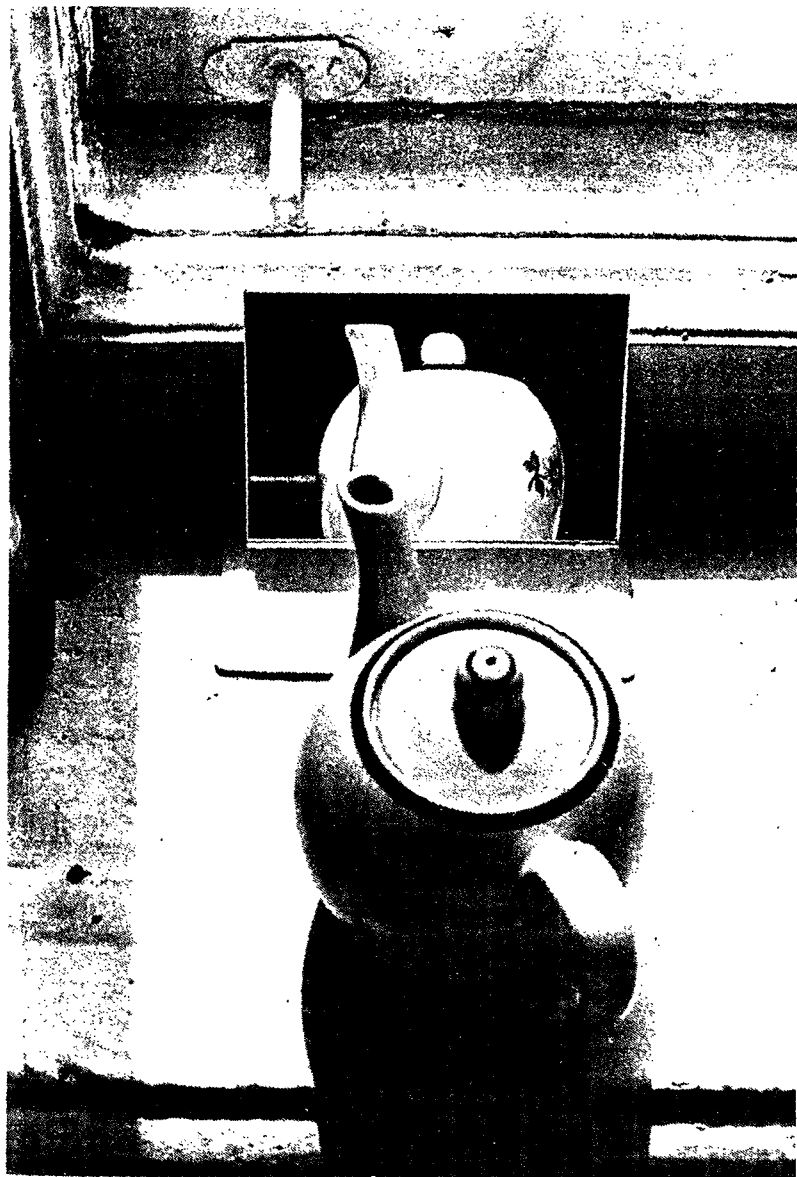
Вместе с тем в теории живописи и особенно в киноэстетике предвоенных десятилетий были весьма подробно рассмотрены способы выражения эмоционального отношения к изображаемому посредством ракурса. Зависимость смысла полотна от выбора художником «высокого» или «низкого» горизонта, особая острота сверхнизкой, так называемой «лягушачьей» точки зрения — все это подробно и неоднократно обсуждалось художниками, искусствоведами, критиками.

Фактически вопросы ракурса в фотографии всегда решались самой практикой, диктовались ее нуждами. Необходимость увеличить охватываемое камерой пространство повлекла за собой съемки с высоких точек. Толпа, окружающая знаменитого артиста или спортсмена, заставляет фотожурналиста, чтобы сделать снимок, поднимать камеру над головой. В этих случаях, понятно, ракурс диктуется обстоятельствами. Нет никакой уверенности, что событие, сфотографированное в таком именно ракурсе, обладает наибольшей выразительностью. Даже когда одно и то же событие фиксируют на фотопленку много репортеров, разница оказывается незначительной; ведь во всех этих случаях мы имеем дело с вынужденным выбором определенного ракурса.

Впрочем, когда речь идет о единственном, вынужденном угле взгляда на фиксируемое событие, рассуждение о более или менее выразительном ракурсе выглядит в достаточной мере абстрактным. Для подтверждения этой мысли приведем в при-



мер всем знакомые телевизионные повторы голевых моментов при трансляции футбольных или хоккейных матчей. В первое время повторы эти были буквальными, то есть мы снова видели то же, что только что нам показали: под тем же углом зрения, с той же мерой укрупнения события. Иногда,



А. Слюсарев. Чайник

правда, в замедленном темпе, чтобы можно было рассмотреть ускользнувшие от беглого взгляда детали. Теперь же телеповторы — это съемки с разных точек зрения, сделанные несколькими камерами. И вот что интересно: зритель обычно обнаруживает, что один из ракурсов — взглядов

на событие оказывается наиболее выразительным в передаче момента. Причем нередко тот ракурс, который не вошел в основной «текст» телепередачи. Можно, конечно, понять, что режиссер телетрансляции находится обычно в цейтноте, у него нет времени для раздумий и сравнений пластической выразительности изображения, получаемого с помощью разных камер. Ему нужно мгновенно выбирать из нескольких «картинок», находящихся перед глазами, одну — ту, которая пойдет в эфир, «тиражируясь» в миллионах экземпляров на экранах наших телевизоров. И все же частое (если не сказать — постоянное) «непопадание в десятку» (так было, скажем, во время Пражского чемпионата мира по хоккею 1985 года) свидетельствует о том, что умение находить (а в данном случае — мгновенно оценить найденное) выразительный ракурс является довольно сложным творческим актом. Забегая вперед, можно сказать, что «живое» телевидение пока что не достигло той культуры в выразительном использовании возможностей ракурса, которыми обладали его предшественники — фотография и кинематограф.

История фотографии показывает, что названные выше простейшие функции ракурса не исчерпывают всех его возможностей. Самое интересное, вероятно, начинается там, где кончаются построенные на азбучных истинах правила. Неожиданный, яркий, подчас даже парадоксальный ракурс, найденный талантливым фотографом, позволяет по-новому, глубже, нежели прежде, увидеть давно и хорошо знакомые предметы. При этом нередко мастер использует уже известные решения. Весьма выразителен в этом отношении снимок А. Слюсарева «Чайник». Сделанный в жанре натюрморта, он не ограничивается фиксацией предмета как такового. Нехитрый «персонаж» — заварочный чайник — вряд ли способен поразить кого-либо своей фактурой или формой: это типичное произведение нашего ширпотреба с золотой каемочкой вдоль крышки (для возможности сделать изделие подороже!) и с незамысловатой веточкой на пузатых боках, нарисованной робкой кистью художника-прикладника. Что же привлекло к себе фотографа в этом предмете? Думаю, прежде всего возможность дать пластические вариации с помощью игры разных ракурсов.

Для этого рядом с чайником, стоящим на подоконнике, фотограф поставил небольшое зеркальце, причем под углом 45 градусов. Камера в этой ситуации видит чайник в двух ракурсах одновременно: и сверху и снизу. Первый возникает в результате непосредственного видения, второй — в зеркальном отражении.

Кроме занятого трюка — возможности по-разному увидеть один и тот же предмет — в таком решении есть и другой смысл. Зритель непременно обратит внимание на то, что, оказывается,

«образ» чайника в одном и другом случае складывается совершенно неодинаково. Если в привычном взгляде сверху (мы ведь всегда видим заварочный чайник в жизни только сверху) он неказист и прозаичен: пузатый шар, на котором прилеплен совсем маленький шарик-ручка от крышки, — то в зеркальном отражении «образ» существенно меняется. Высоко вознесенный носик делает чайник исполненным достоинства, во всяком случае, не лишенным пластического характера. Даже шарик-ручка, теряющаяся при взгляде на нее сверху, обретает вид гордо вскинутой головы. Да и сама форма чайника, уныло-правильная при взгляде сверху, в нижнем ракурсе оказывается другой — мы замечаем довольно крутые «плечи», придающие ему иной контур.

Столь подробный анализ в общем-то незамысловатого снимка понадобился нам для одного: показать, как много не только во внешней пластике, но и в содержательной стороне фотографии дает ракурсное построение. Избранный пример, думается, тем более убедителен, что каждый зритель видит, что речь идет об одном и том же предмете, преобразенном с помощью ракурса. Свободное владение возможностями, заключенными в ракурсе, позволяет фотографу создавать образно-философские композиции.

«Колесо» А. Мацяускаса трактует вопросы бесконечности, символом которой является этот предмет. Нестандартность воплощения темы связана с тем, что присутствующие в композиции окружности — не только само колесо, но и круглый предмет, заключенный в мешке, что несет на своей спине человек, даже круглая шапочка на голове мальчугана, — все они в свою очередь расположены в пространстве, подчиненном форме круга.

Решить такую задачу и не утратить естественности происходящего можно было лишь при одном условии — при ракурсном построении. Взгляд сверху позволяет более компактно и емко расположить предметы в пространстве. Это знали новаторы фотографии 20-х годов. У них даже был специальный термин — «упаковка»: для того чтобы поместить в кадре как можно больше подробностей, камеру обычно помещали повыше.

Рождение и становление кинематографа стало следующей ступенью в развитии возможностей, заключенных в ракурсе. Если в фотографии из-за ее неподвижности и единичности ракурс нередко воспринимался как единственно возможная, а посему и естественная, как бы принадлежащая самому предмету точка зрения, то кино с особой силой обнаружило вариативность взгляда — освоения реальности.

Первые теоретики и критики кинематографа начали свои исследования ракурса со сравнения с традиционным зрелищем — театром. Там зритель в течение всего спектакля сидел



на одном, постоянном месте и воспринимал все действие с определенной точки зрения, которая оставалась неизменной. Человек же в кинозале оказался лишенным одной-единственной позиции наблюдения. Кинокамера то показывала ему происходящее фронтально, как это бывает в театре, то, поменяв точку зрения, представляла действие откуда-то со стороны или сзади. Даже не поднимаясь над линией горизонта и не опускаясь (первые кинокамеры были, подобно фотоаппаратам в портретных ателье, установлены на треноги и не умели двигаться), взгляд съемочной камеры был для зрителя чрезвычайно подвижным. Это не только создавало зрелищное разнообразие, вносило ноту свежести в монотонное повествование первых кинолент, но и позволяло преодолеть присущую театру фронтальность в развитии действия.

Но и этого было мало. Со временем кинокамера (вернее, люди, ею управляющие) научилась использовать ракурс не только для внешнего разнообразия зрелища, но и для более полного экранного рассказа. Каждое событие, происходящее в жизни или на сцене, имеет (или по крайней мере предполагает — в

теоретическом понимании) какую-то точку зрения, с которой оно оказывается увиденным наиболее полно, раскрыто наиболее глубоко. Авторы театрального спектакля знают эту элементарную с точки зрения законов их искусства истину и в основном следуют правилу развертывания всех мизансцен в сторону зрительного зала. Вынесение действия в центр зала, расположение зрителей вокруг сцены-помоста — это тоже стремление расширить «угол зрения» на происходящее.

В театре существует и иная возможность для ракурсного восприятия сценического действия. Мы имеем в виду ярусное построение зрительного зала, в особенности залов оперных театров, при котором сверху, с галерки, происходящее на сцене воспринимается подчас в весьма резком ракурсном сокращении. Конечно же, ракурс в этом случае скорее вынужденный, нежели желаемый: наиболее полно, адекватно режиссерскому и актерскому замыслу спектакль все же воспринимается из партера, а не с высоты уходящих под потолок ярусов.

Первые критики сравнивали кинозрителя, смотрящего ранние ленты, с человеком, получившим возможность перескакивать с места на место в театральном зале, подниматься из партера на галерку, а затем снова спускаться вниз. Притом что такое объяснение кинематографического ракурса не лишено образной ясности, оно, конечно же, ухватывает только внешние обстоятельства в экранном повествовании. Дело в том, что ракурс для кинематографа — это не только средство показывать происходящее действие, но и способ видеть его. Способ повествования.

Разница между «показывать» и «видеть» весьма существенна. Бела Балаш, придававший ракурсу большое значение (настолько большое, что Р. Юренев в предисловии к книге Балаша считает, что «он преувеличивает значение ракурса»¹⁰), пользуется однажды понятием «внутренний ракурс», которое позволяет ему проникнуть вглубь происходящих творческих процессов.

«Любое изображение, — пишет Балаш, — показывает не только кусок действительности, но и точку зрения. Ракурс камеры отражает также и внутренний ракурс. Даже самые точные, самые верные оригиналу портреты — если они являются художественными произведениями — изображают не только модель, но и художника. У живописца много возможностей написать и себя в своей картине. Композиция, техника мазка, наложение краски показывают его самого не в меньшей степени, чем объективную реальность. Личность же кинооператора может выразиться только в одном-единственном процессе — ракурсе. Ракурс предопределяет также и композицию кадра»¹¹. Балаш, как, впрочем, и другие крупные теоретики эпохи немого кино, понимал принципиальное значение ракурса для становле-

ния языка нового искусства. Наряду с монтажом и крупным планом (меняющейся дистанцией), ракурс стал частью балашевской «триады», в которой воплотились важнейшие составные части кинематографической эстетики.

Историки и теоретики кино, доказывая эстетическую значительность ракурса, обычно приводят в пример те случаи его использования, в которых «работает» простейшая этимология взгляда. Когда необходимо показать униженного обстоятельствами или другими людьми человека, его снимают сверху. Когда, напротив, речь идет о персонаже, ощущающем превосходство перед окружающими, камера фиксирует его снизу.

«Немецкий фильм 1925 г. «Последний человек», поставленный режиссером Ф.-В. Мурнау, — пишет английский исследователь Э. Линдгрэн, — рассказывает нам о горьком унижении, испытываемом швейцаром большого отеля, когда его по старости переводят в служители при уборной. Начальные кадры фильма, где герой расхаживает с важным видом в ливрее, расшитой золотым позументом, сняты несколько снизу для того, чтобы этим подчеркнуть все великолепие швейцара. Все кадры, в которых он появляется после того, как лишился ливреи, сняты с верхней точки зрения; камера смотрит на него сверху, чтобы подчеркнуть его подавленное состояние. Разница между этими двумя положениями камеры очень незначительна, но тем не менее она использована намеренно и очень эффективна»¹².

В случае, проанализированном Э. Линдгрэном, речь идет о еле заметном акценте в повествовании, который вносит положение камеры, расположенной чуть выше или чуть ниже линии горизонта. История кино, в особенности отечественного, знает также немало случаев, когда эти ракурсы гораздо более резки, активнее передают авторское отношение к тем или иным явлениям.

Фильмы С. Эйзенштейна и В. Пудовкина («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга») полны эпизодов, снятых с помощью острых, неожиданных ракурсов, выполняющих функции ярких эмоциональных акцентов. Посвященные теме революции знаменитые фильмы Эйзенштейна и Пудовкина включали в себя резкие, классово-непримиримые оценки, нередко доходящие до убийственной сатиры, почти карикатуры. И здесь немалое значение обретали ракурсы, которые сразу же настраивали зрителей на необходимое отношение к тому или иному персонажу.

В знаменитой сцене одесской лестницы в «Броненосце «Потемкин» Эйзенштейна шеренга солдат, идущих с винтовками наперевес против безоружного населения города, снята резко снизу. Так же снизу снят в «Конце Санкт-Петербурга» памятник российскому императору Александру III. И там и тут режиссером применена точка съемки, которая обычно способна, как это

мы видели на примере «Последнего человека» Ф.-В. Мурнау, говорить о превосходстве персонажа.

«Съемка *снизу вверх*, — читаем мы в книге, посвященной киноязыку, — создает обычно ощущение превосходства, восторга, торжества, ибо, увеличивая рост людей, она как бы поднимает их над окружающими и словно возносит к небу, иногда придавая им даже некий ореол величия»¹³. Эйзенштейн, пользуясь этим приемом, извлекает из него дополнительный смысл. Император в одном случае и царские солдаты — в другом обретают с помощью ракурсной съемки значение страшной, бесчеловечной силы, становятся зловещим символом самодержавия.

В этом и подобных ему случаях режиссер демонстрирует мастерство переосмысления традиционной трактовки ракурса: доводя до предела присущее съемке снизу ощущение дистанции, он разрывает связь, показывает не восхищение смотрящего, а ложное величие демонстрирующего себя, давящего предмета, в данном случае — громоздкой бронзы памятника и кованых солдатских сапог.

Кинематограф, который в отличие от фотографии включает ракурсное решение кадра в динамику развития эпизода, в меняющуюся в пространстве и времени мизансцену, обладает большими возможностями в переосмыслении приема, в расширении присущих ему выразительных возможностей. Если точки «сверху вниз» и «снизу вверх», как еще установил А. Родченко, являются основными в использовании ракурса, то заключенные в них потенции художественного познания выходят в кинематографе далеко за пределы этих двух простейших значений. Нередко ракурс становится средством активизации субъективного начала в киноповествовании. Говоря иными словами, ракурсная съемка используется для отождествления взгляда камеры с взглядом одного из действующих лиц. От этого, естественно, усиливается лиризм экранного рассказа, пронзительнее становится личностное начало.

В знаменитом фильме В. Флеминга «Унесенные ветром», экранизации одноименного романа-бестселлера М. Митчел, действие включает в себя большое число сюжетных линий и отдельных персонажей. И все же основной, пронизывающей все повествование этого эпического по своему характеру произведения историей стал рассказ о любви главной героини, Скарлетт О'Хара (это, пожалуй, лучшая роль замечательной актрисы Вивьен Ли), и Ретта Батлера (в исполнении не менее великолепного актера Кларка Гейбла). Отношения их на протяжении многих лет складывались драматично, они встретились, когда юная Скарлетт была влюблена в другого, а за Реттом тянулся шлейф дурной славы ветреного мужчины. Не стану пересказывать содержание этой ленты, важно выявить значение главных фигур, проходящих через всю картину.

В свете этого нетрудно догадаться, насколько значительной для авторов была сцена знакомства героев. Ее следовало снять так, чтобы случайная встреча стала своего рода проекцией в будущее, чтобы в ней уже хотя бы косвенно проявились роли персонажей в предстоящем сюжете. Читатель может спросить: неужто можно все эти непростые задачи решить в одной кинематографической сцене? Можно — причем с помощью ракурса.

Авторы ленты весьма удачно выбрали время и место этой встречи. Она произошла в ходе веселого традиционного праздника в богатом поместье Двенадцать дубов. Скарлетт с подружками находилась на открытой лестнице, поднимающейся из парадного зала на второй этаж, когда в толпе гостей появился человек, привлечший ее внимание. Камера показала его как бы глазами девушки — сверху. В это время она слышит от подруги, что говорят в обществе об этом человеке. Сведения эти, естественно, интригуют и Скарлетт и зрителей. В течение всей сцены Батлер показан сверху, в этом взгляде камеры любопытство смешано с пренебрежением.

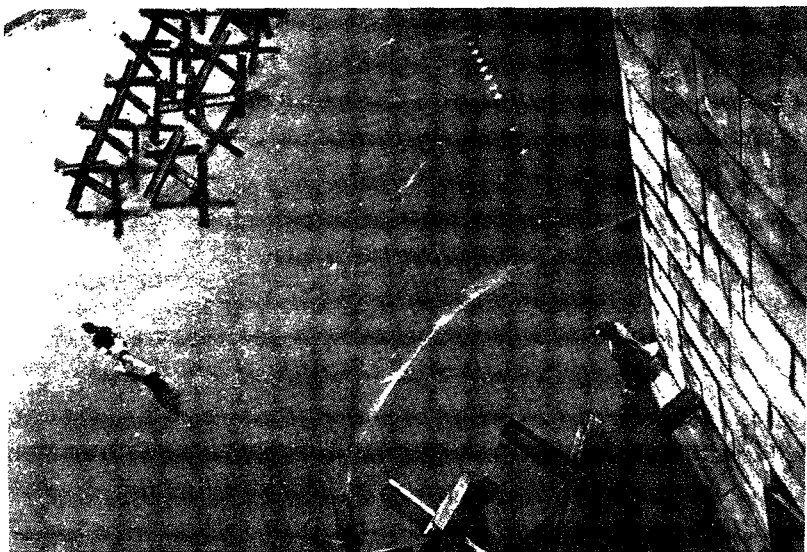
В отличие от эпохи немого кино, когда отсутствие слова компенсировалось чрезвычайно активным использованием пластических средств выразительности, звуковой кинематограф стал более сдержанным в их применении. Если в предвоенное десятилетие были довольно сильны идущие от немого периода тенденции, то в конце 40-х — начале 50-х годов наступила пора пластического аскетизма. Языковое богатство кинематографа свелось к минимуму: экран нередко становился похожим на сфотографированный театр. Снова, как и в далекие годы появления кинематографа, возобладали съемки «с пупа».

Вторая половина 50-х — начало 60-х годов стало временем нового раскрепощения кинематографической пластики. Режиссеры и операторы вспомнили многие уже успевшие основательно забыться приемы съемок. Началось возрождение ракурса, монтажа, крупного плана, других специфических средств киноэкрана.

Фильм М. Калатозова «Летят журавли» знаменовал в нашем кино поворот к разнообразию возможностей, заключенных в палитре экранного творчества. В течение ряда лет эта лента служила эталоном и одновременно ориентиром для молодых, начинающих работу в кино художников.

В 60-е годы в языке кино стали происходить серьезные перемены. «Экспрессионистическое», «символическое» направление развития киноязыка стало уступать «аналитическому», «драматическому» (термины А. Базена¹⁴).

Большинство наиболее интересных, ищущих режиссеров отказывались от сильно действующих кинематографических средств, в том числе и резких ракурсов. Достаточно вспомнить



Кадр из фильма М. Калатозова
«Летят журавли»

фильмы Марлена Хуциева «Два Федора», «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»), «Июльский дождь», чтобы убедиться в этом.

Нельзя сказать, что ракурс (как и акцентированный крупный план, ритмически-острый монтаж) исчез из режиссерского арсенала. Нет, он сохранил свое значение как одно из важных средств кинематографического освоения действительности, но изменил свои формы.

Если раньше резкий (сверху вниз или же снизу вверх) ракурс выпадал из общей стилистики повествования, был ударным элементом («аттракционом»), который брал на себя основные выразительно-изобразительные функции, то теперь, с достижением кинематографом зрелости, ракурс и другие выразительные средства все в большей степени стали подчиняться гармонии целого.

Тщательный анализ художественной структуры лент, воплощающих современные тенденции развития кинематографического творческого метода, показывает, что главную смысловую нагрузку несет верно найденная режиссером и воплощенная оператором точка зрения на происходящее внутри кадра. Нетрудно заметить, что съемки фронтальные («с пупа») в нынешнем кинематографе почти не встречаются. Авторы не прибегают к форсированным способам повествования, они используют ракурсные построения, но в ненапорочных, малозаметных вариантах.

Что касается телевидения, то тут присутствуют, на наш взгляд, одновременно две противоположные тенденции.

С одной стороны, телевидение наследует театру и вузовской аудитории — классу: оно использует (и довольно широко!) лобовые, анфасные построения. Во многих телевизионных программах, начиная от общественно-политических и просветительских передач и кончая многочисленными телеспектаклями, в ракурсах просто нет никакой нужды.

С другой стороны, в кинематографической продукции (телефильмы) проблемы ракурса решаются в принципе так же, как и в кинофильме.

Есть, правда, еще одна, третья, сфера, дающая свое, неповторимое решение проблемы. Это музыкально-развлекательные телепрограммы, эстетика которых имеет весьма отличные как от телетеатра, так и от телекино закономерности. Здесь все традиционные средства экранной выразительности активно используются в самых разных сочетаниях, в экстравагантно-гиперболических соединениях. Нередко можно видеть в этих программах данные двойной или тройной экспозицией кадры, где есть разные, казалось бы, противоречащие друг другу ракурсы.

Нарушение всех и всяческих правил в использовании ракурса на телеэкране относится, казалось бы, к локальной сфере развлекательного ТВ. Но вместе с тем проблемы экранной пластической культуры в целом столь серьезны, что смелый эксперимент, проводимый телевидением, нельзя оставить без должного внимания. Он свидетельствует о том, что проблема ракурса, вроде бы нашедшая свое решение в процессе развития сначала фотографии, а затем и кино, может в недалеком будущем с помощью телевизионной практики зазвучать по-новому.

М

меняющаяся дистанция — способность камеры фиксировать действительность с разных расстояний в разном масштабе — уже первыми кинотеоретиками рассматривалась как «основной новый формальный принцип киноискусства»¹. Вместе с монтажом и

ракурсом он входил в знаменитую «триаду» Белы Балаша.

Балаш, как, впрочем, и большинство его коллег в 20-е годы, на первых порах основное внимание уделял одной, наиболее яркой стороне этого средства — крупному плану. Во многих киноведческих работах шли споры по поводу того, кто и в каком фильме впервые использовал крупный план, сотни страниц были посвящены описанию и анализу кадра из «Нетерпимости» Дэвида Гриффита, в котором он дал кисти рук Мей Марш, с волнением ожидающей исхода суда.

Для эстетики немного кино, действительно, крупный план приобретал громадное, мало с чем сравнимое значение. Отсутствие слова осложняло задачи повествования, особенно когда речь шла о человеческих характерах, о психологии. Возможность приблизить съемочную камеру к лицу актера, показать крупным планом переживаемые эмоциональные состояния оказала решающее влияние на формирование кинематографа как драматического искусства.

Крупный план, несомненно, наиболее важный, сразу же бросающийся в глаза компонент меняющейся дистанции. О нем в этой главе будет еще немало сказано. Здесь же необходимо отметить, что крупный план в кино и на телевидении не существует сам по себе, он составляет органическую часть пластической структуры произведения, в которой главное — смена точек съемки, благодаря которой и складывается экранное повествование. Надо ли специально доказывать, что фильм или телепрограмма, снятые от начала до конца без смены точек съемки (хотя такие произведения-исключения существуют), производят впечатление монотонности и чрезвычайной выразительной скудости.

При исследовании меняющейся дистанции говорят чаще всего о кино и телевидении, почему-то забывая о фотографии. А ведь она еще в XIX веке обнаружила острую потребность в разнообразии позиции съемочной камеры по отношению к натуре. Фактически многое (если не почти все) из творческих потенций меняющейся дистанции можно найти уже в ранней фотографии. Причем именно здесь отчетливо видно, как новое техническое искусство, находящееся на первых порах под отчетливым влиянием живописи, постепенно обнаруживает свои собственные, неповторимые возможности, смело варьируя дистанции до снимаемого объекта.

В изобразительном искусстве можно при желании обнаружить разнообразие в дистанции взгляда художника на натуре.

Однако тут различие связано, скорее всего, с разнообразием задач, стоящих перед отдельными жанрами живописи. Для натюрморта и портрета по преимуществу характерна дистанция, которую сегодня принято называть крупным планом, для произведений бытового жанра с небольшим числом действующих лиц и локальным сюжетом — средний план, для исторических или мифологических полотен — общий.

И все же чаще всего в живописи дофотографического периода дистанция не была не только меняющейся, но и вообще выразительной. Не ею определялись художественные качества полотна, не на ее возможностях строилось произведение. Она фактически полностью растворялась в композиции, которая ценилась прежде всего за гармонию и равновесие, за распределение «тяжестей» на полотне, за умело найденное направление «движений».

Острота, неожиданность, резкая смена дистанции — все это пришло в живопись лишь в фотографическую и кинематографическую эпоху. Мы не станем здесь касаться обширной и очень важной в эстетическом осмыслении судеб современной художественной культуры темы влияния технических искусств на традиционные формы творчества — ей в последнее время посвящено несколько исследований². Здесь мы только хотим выразить несогласие с теми киноведами (В. Ждан, М. Андроникова и другие), которые, несколько модернизируя отношения между отдельными искусствами и исходя из «киноцентристской» концепции во взглядах на историю художественного сознания человечества, обнаруживают чисто кинематографические формы и решения в изобразительной культуре, начиная с наскальных рисунков. Притом что отдельные наблюдения и аналогии — в качестве некоторого курьеза, но никак не методологического принципа — выглядят меткими, они не идут дальше достаточно поверхностных, внешних совпадений.

В рассуждениях о выразительных средствах, присущих техническим искусствам, в том числе и о меняющейся дистанции, нельзя забывать об основных, родовых качествах этих форм познания действительности. Мы уже говорили о них в главе «Глаз и камера». В отличие от изобразительного искусства, в котором визуальное повествование опосредовано безграничными возможностями человеческой фантазии, в технических музах, скованных оптикой съемочного аппарата, возникают специфические средства одухотворения увиденного. Среди них одно из важнейших мест занимает меняющаяся дистанция съемки.

В фотографии, первой по времени появления среди технических искусств, меняющаяся дистанция не представлена в столь развернутой и структурно определенной форме, как во временных видах творчества — кинематографе и телевидении. Факти-

чески лишь такие крупные фотографические жанры, как фотоочерк или фотосерия (и еще более редкие — фотосеквенция и фотокнига), решают задачи, в чем-то сходные с задачами кино и телеискусства. Подавляющее большинство произведений фотографии существует, как известно, в единичной форме снимка, где дистанция между камерой и изображаемым сохраняется постоянной. (Мы не учитываем здесь экспериментальные фотоработы, в которых, наподобие полотен Марка Шагала, на одной плоскости снимка даны одновременно несколько изображений, зафиксированных с разной дистанции, — эти творческие решения относятся, скорее, к сфере монтажа.)

Условия создания фотоснимка предполагают возможность изменить дистанцию в процессе печати: достаточно опустить увеличитель поближе к разложенной под ним фотобумаге, как окажется воспроизведенной лишь одна часть негатива — будто камера оказалась подвинутой в сторону снимаемого объекта. Подобное укрупнение имеет свои технические пределы, за которыми теряется конкретность фотографического рисунка, — об этом мы говорили на примере фильма «Блоу-ап».

Такие случаи, имеющие определенное теоретическое значение, в практике фотографирования занимают незначительное место. Сегодня существует целый спектр объективов с разным фокусным расстоянием, что позволяет достигать желаемых результатов без манипуляций в процессе печати. Впрочем, производимая в лаборатории выкадровка (кроме случаев, продиктованных необходимостью исправить что-то в композиции или убрать из снимка ненужные детали) свидетельствует о том, что меняющаяся дистанция в фотографии играет существенную, образно-выразительную роль, что она меняет многое в конечном результате — характере получаемого произведения. В первые десятилетия существования фотографии (на стадии дагеротипа и чуть позже, когда не было длиннофокусных объективов и снимки печатались контактным способом, то есть отпечаток по размеру был равен негативу) изменение дистанции происходило в основном вдаль, а не вблизи. Говоря иначе, фотограф запечатлевал натуру от среднего, поколенного, плана и до общего, даже дальнего.

Однако довольно скоро в обиход вошли крупноплановые портреты. Напомним сделанный в 1867 году замечательный портрет физика Джона Гершеля работы англичанки Джулии Камерон. Этот снимок, в котором камера находилась максимально близко к лицу портретируемого, ознаменовал новый этап развития портретного жанра, новую ступень проникновения вглубь человека. Лучшие работы Камерон отличались тем, что люди на них, как уже говорилось, были сняты «вне фокуса»: подобные снимки получаются, когда камера ставится ближе, нежели это допустимо возможностями объектива.



На этом, впрочем, фотографы не остановились в своем стремлении все больше укрупнять план в процессе съемки. Морис Жильбер в 1896 году, когда только появились опыты братьев Люмьер, сделал портрет Анри Тулуз-Лотрека, на котором мы видим лишь часть лица живописца. Если снимок Камерон сделан крупным планом, то здесь мы имеем дело со сверхкрупным планом (или деталью, говоря привычными кинематографическими терминами). То же самое в процессе своих портретных экспериментов делал и Надар: напомним его фотопортрет композитора Шарля Гуно.

В XX веке, развиваясь бок о бок с только что появившимся кинематографом, фотография пошла еще дальше по пути экспериментов. Страницы многих изданий обошел дерзкий снимок фотографа и кинематографиста Ман Рея, на котором во весь кадр даны накрашенные женские губы.

Другой авангардист, фотограф и художник Ласло Моголи-Надь, поразил снимком «Глаз марабу», где все поле фотокадра занято данным в громадном увеличении глазом животного, причем в зрачке его отражается стоящий напротив человек в шляпе.

Интерес фотографии к пристальному, в упор разглядыванию самых разных предметов наблюдается на протяжении всей ее истории. Тут, очевидно, сказывается то, что Кракауэр назвал в своей книге «привлекательной чертой» фотографии. «Вспомните, — писал он, — как мы любим рассматривать увеличенные фотографии, неожиданно находя в них новые мелкие подробно-

сти! Мы и не подозревали о них, глядя на контактный отпечаток, и, конечно, не заметили бы их в натуре»³.

Но не следует думать, что все возможности фотографии в использовании меняющейся дистанции ограничиваются разного рода укрупнениями масштабов изображения. Не следует думать, что показанное крупным планом всегда выглядит значительнее (или по крайней мере выразительнее), нежели представленное в некотором отдалении или даже изображенное общим планом. Характер снимаемого объекта, творческое намерение фотографа, возможности камеры менять дистанцию — все это оказывается связанным воедино.

Разнообразие дистанционных характеристик в фотографии становится чаще всего важным способом воплощения авторской мысли. Скажем, в большом цикле, посвященном воскресным базарам, у А. Мацяускаса есть немало снимков, показывающих их атмосферу: многолюдье, разнообразие человеческих типов, толчею вокруг продаваемых предметов. В одной из фотографий цикла этого же ощущения автор достигает с помощью лаконично использованных пространственных контрастов. Голова женщины на переднем плане, как видно, случайно оказавшаяся в кадре, оттеняет происходящее на заднем, где автор небольшого пейзажа, показывая его покупателю, прикладывает картину к стене здания. Контрасты величин (вся картина не превышает по размерам лба женщины), возникающие из-за резкого стыка переднего и заднего планов, также работают на создание ощущения пестроты и суетности рыночной жизни.

По законам оптики, как известно, предметы, находящиеся ближе к нашему глазу, кажутся намного крупнее тех, что отдалены от него. «Миска» А. Кунчюса построена на использовании этого эффекта. Поставленная на подоконник возле открытого окна, миска задает и пространственные и смысловые масштабы всей композиции. Окна дома напротив, тень дерева, отражения в стекле — все это неожиданно «очеловечивается», обретает связь и друг с другом, и с повидавшей виды миской, становясь частью повседневной жизни.

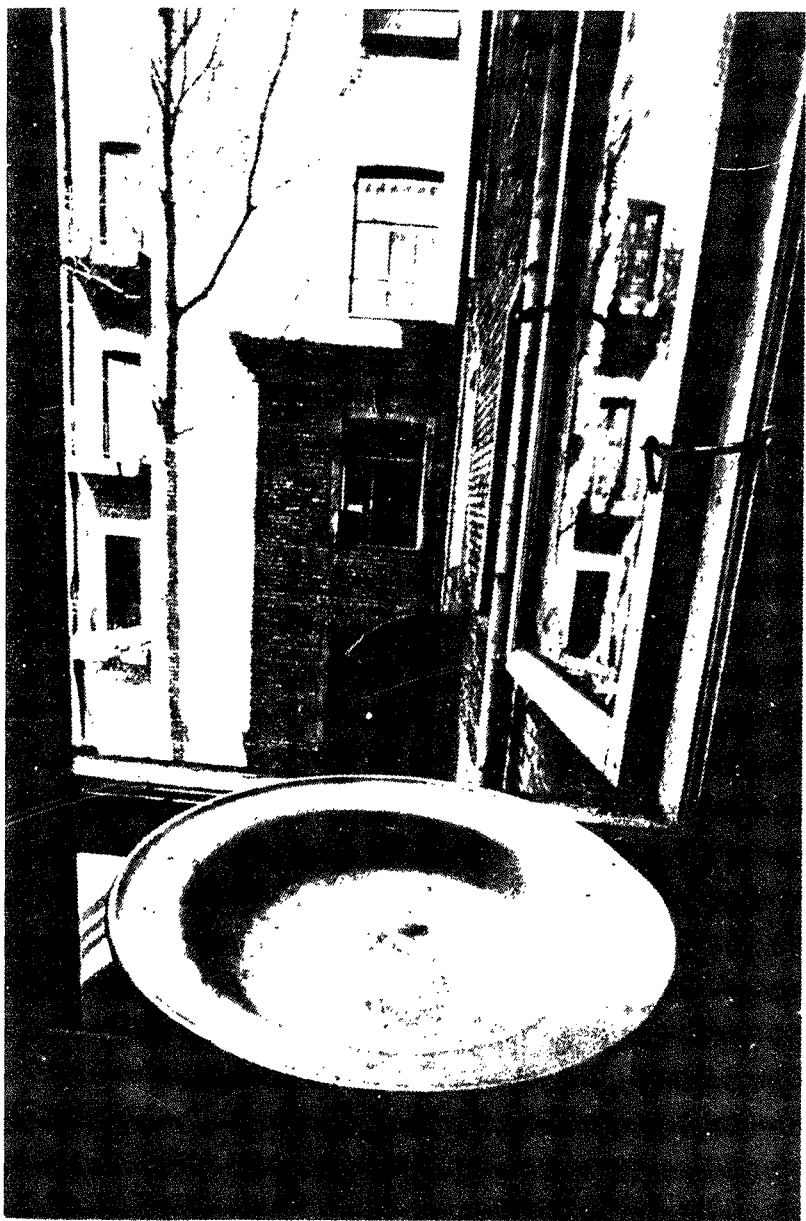
Меняющаяся дистанция в фотографии в наше время, когда авторы снимков научились пользоваться языком метафор, помогает выразить не только пространственные, но и временные взаимоотношения. В. Филонов нехитрый парный портрет деда с внуком построил неожиданным образом: первого усадил на завалинке возле бревенчатой стены старого дома, а второго поместил на переднем плане, так что малыш оказался много крупнее взрослого человека. Автор «Внука», кроме того, использовал немало средств (высветленное изображение, нерезкость контуров, отсутствие непосредственного общения в кадре), чтобы подчеркнуть главную мысль, заявленную в дистан-



ционном разделении фигур: контраст понятного, земного настоящего и зыбкого, ускользающего, неконкретного будущего.

В «Мелодии» П. Кривцова меняющаяся дистанция призвана служить воплощением лирического замысла. Фотограф сознательно построил пространство как череду продвигающихся в глубину планов-кулис: от широкого подоконника, вазы с ветками, рамы окна — до каменной приступки, кувшина с цветами и стены. Героиню снимка автор поместил в глубине, на водоразделе между передними и задними планами. Веточки закрывают нижнюю часть фигуры девушки, и, кажется, она парит в воздухе, вознесенная силой звучащей мелодии.

Образное значение определенной «игры» планов, их постоянной смены в зависимости от поставленной творческой задачи в особенности наглядно в тех случаях, когда они используются вопреки привычным представлениям, рожденным отдельными жанрами. Параллельно тенденции укрупнения изображений была и прямо ей противоположная. В 1939 году фотограф и художник Брассай сделал портрет своего друга Пабло Пикассо. Фотопортретов великого живописца существует множество, но нет ни одного подобного. Брассай усадил Пикассо в большом и неуютном помещении его мастерской рядом с громоздкой и нелепой по форме чугунной печкой. Маленький человек, присевший на стул подле четырехметровой махины, кажется на первый взгляд из-за неверно выбранной для портретного жанра дистанции потерянным, каким-то очень уж незначительным. Но чем больше вглядываешься в фотопортрет, тем



1 А. Кунчюс. Миска

больше открывается в этом человеке спокойной силы и уверенности: закинутая на ногу нога, рука с сигаретой, сверкающие на фоне тени от печки белки черных громадных испанских глаз. И странная, необычной формы печка лишь подчеркивает осо-



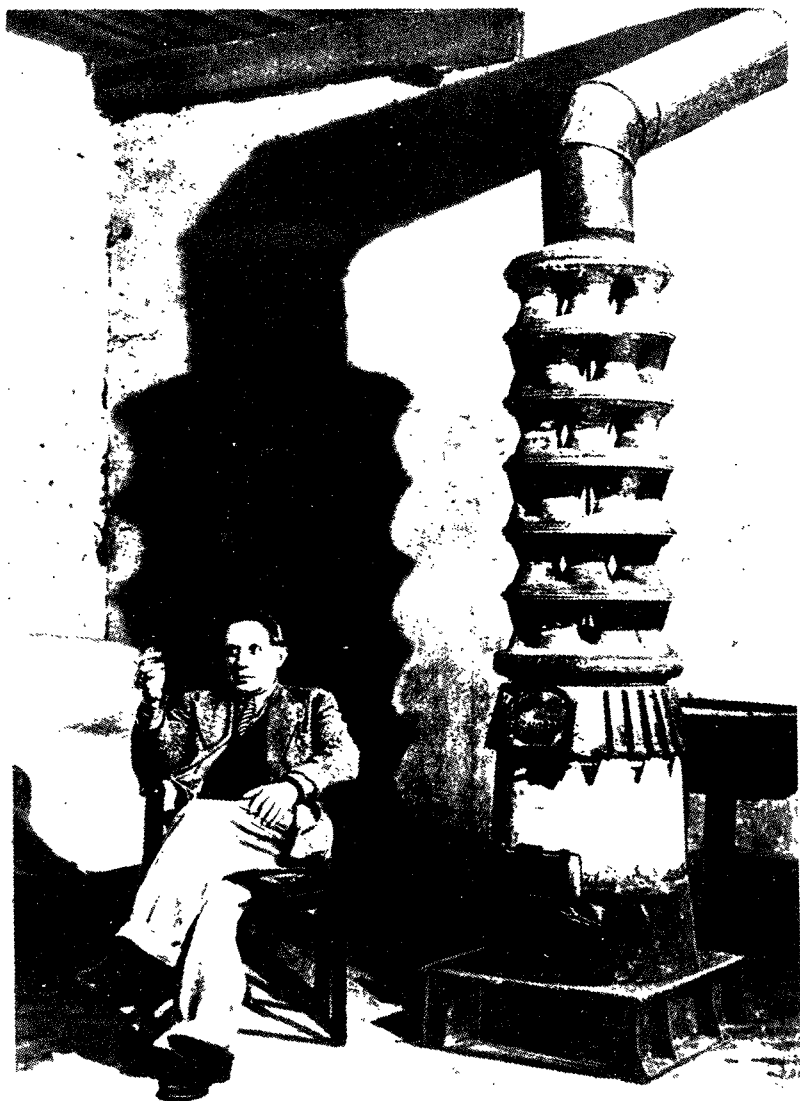
бость этого человека, видящего мир по-своему. Так средний план, примененный портретистом взамен крупного, оказался снайперски точным средством раскрытия образа. Впрочем, иногда портретист отходит от своей модели еще даль-

ше. Французский фотомастер Робер Дуано сделал однажды портрет знаменитого карикатуриста Сола Стейнберга, творческой манере которого присуща склонность раскрывать юмор ситуации во множестве drobных изобразительных деталей. Фотограф решил в своем портрете напомнить зрителям об этой особенности Стейнберга. Он снял художника стоящим в глубине антикварной лавки, сплошь уставленной разной, довольно мелкой фарфоровой, деревянной, металлической утварью. Применяв широкоугольный объектив, Дуано намеренно увеличил расстояние между камерой и портретируемым, поместив его почти на общем плане в самую гущу четко прорисованных жестко работающей оптикой предметов. Декоративно яркий «ковер» утвари составляет почти все поле изображения, на котором фигурка художника читается как еще одна выразительная деталь.

Кино и телевидение пошли значительно дальше своей старшей сестры фотографии. Это и неудивительно: ведь фотографическое по своим параметрам изображение в новых технических музах лишено неподвижности, оно живет и движется, причем источников движения тут несколько. Прежде всего находится в движении сама жизнь, которую фиксирует кино- и телекамера. Во-вторых, движется на тележке, кране или в руках оператора съемочная камера. И в-третьих, наконец, создается иллюзия движения от плавного изменения фокусного расстояния снимающего объектива (так называемый трансфокатор). От всех этих форм движения изменяется дистанция между объектом и его изображением на экране.

Режиссер и оператор широко используют простейшие свойства движущегося изображения. Уже в первой программе братьев Люмьер, показанной в «Гран-кафе» на парижском бульваре Капуцинов, это качество активно обыгрывалось. «Прибытие поезда» снято, говоря нынешними терминами, одним планом, однако это не создает изобразительной монотонности. Движение точки на горизонте в громаду паровоза — все это придает изображению подлинно кинематографическую динамику, активно использует выразительные возможности меняющейся дистанции, смену планов от самого дальнего, общего до крупного.

Но кино и телевидение не ограничиваются тремя названными формами использования возможностей меняющейся дистанции. Кроме этих имеющих происхождение в свойствах съемочной камеры форм есть еще и те, которые идут от художника, его авторских намерений, его манеры вести повествование. В своем кинематографическом (или телевизионном) рассказе режиссер соединяет в единую художественную ткань разнородный изобразительный материал, постоянно — от кадра к кадру — меняя дистанцию съемки.



На первых порах, когда язык кинематографического зрелища только складывался, зрителями очень остро воспринималась непривычность повествовательного языка экрана, связанная с частыми сменами точек зрения. «В голливудском кинотеатре, когда Гриффит впервые показал кадры, снятые крупным планом, и огромная «отрубленная» голова заулыбалась публике, началась паника»⁴.



Р. Дуано. Сол. Стейнберг

По мнению современников, критиков, острота и неожиданность восприятия этой стороны кинематографического зрелища объяснялась прежде всего тем, что первые кинозрители судили о нем как о разновидности театра («сфотографированным театром» нередко называли кино в ту пору). Психологические трудности в понимании различия между театром и кино точно обозначил в своей книге «Кино как искусство» Рудольф Арнхейм.

«Театральную сцену, — писал он, — отличают от действительности только отсутствие четвертой стены, смена декораций и театральная речь персонажей. Разница между кино и жизнью значительно глубже. Если предположить, что кинозритель находится там же, где камера, значит, он непрерывно меняет свое место. В театре, как уже говорилось, зритель сидит все время на одинаковом расстоянии от сцены. В кино же он словно скачет с места на место, смотря то издали, то в упор, то сверху, то через окно, то справа, то слева»⁵.

В первое время меняющаяся дистанция воспринималась буквально, с наивным доверием к фотографическому содержанию составляющих ленту кадров. Лишь несколько позже, с осознанием особенностей кинематографического языка, в который важной составной частью входит меняющаяся дистанция, психология восприятия киноизображения изменилась, зрители поняли, что им «совершенно незачем метаться с места на место», что изменением масштабов достигаются последовательность и цельность рассказа, расстановка в нем смысловых и эмоциональных акцентов.

Мы уже говорили о том, что в структуре меняющейся дистанции крупный план является лишь одним из средств — не более, что он немислим без совокупности разных планов, на которых воссоздается максимально полная картина происходящего на экране. Однако исторически случилось так, что крупный план оказался в центре как практических поисков кинематографистов, так и теоретических осмыслений киноязыка. Особо следует сказать, что для нашего кинематографа поиски выразительного использования крупного плана стали одной из главных дорог совершенной в 20-е годы художественной революции. «Именно русские создали абсолютно новую технику применения крупных планов»⁶, — писал Р. Арнхейм.

В особом интересе режиссеров к крупному плану сказывалось, очевидно, то, что в предшествующих кинематографу визуальных по своей природе формах творчества (изобразительные искусства, а также в известной мере и театр) повествование велось, как правило, с использованием не только неизменных, но и довольно «спокойных» по своему диапазону средств. Крупный план стал неожиданным и резким, сразу же обращающим на себя внимание выразительным средством.

Противоречивость крупного плана как повествовательного элемента состоит в том, что, с одной стороны, он увеличивает, а с другой — уменьшает потенции экранного рассказа. В чем тут дело?

Начнем с аспектов, связанных с увеличением повествовательных возможностей. Съёмочная камера в совокупности присущих ей свойств во многом превосходит возможности человеческого зрения, однако в конкретном случае (с определенным объ-

ективом, с пленкой определенной чувствительности и с определенным значением диафрагмы во время съемки) она нередко обладает, по слову Михаила Ромма, некоторой «подслеповатостью». Зона, в которой изображение выглядит ясно и легко считывается зрителями, оказывается довольно ограниченной. Для того чтобы невидное или плохо видимое стало «работать», в процессе киноповествования необходимо укрупнение.

Эта, казалось бы, простейшая, лежащая на поверхности функция крупного плана воспринималась Д. Гриффитом, которого не без основания считают первым, кто нашел ему художественное применение в кино, как самая серьезная. В статье «Кино через сто лет» (1924) он писал: «Вы придете в свой любимый кинотеатр и увидите киноактеров, которые, поскольку и экран и кинопленка будут в два раза больше, чем сейчас, будут выглядеть в два раза больше. При таком увеличении «крупные планы» будут почти совершенно излишни, так как окажется нетрудным показать мимику актеров даже при съемке во весь рост»⁷.

Актер в кино, на что прежде всего указывает в своем прогнозе Гриффит, с первых же лет существования экранного зрелища нес немалую повествовательную нагрузку. Он не только воплощал характеры персонажей, но и пластически, мимически рассказывал придуманный авторами сюжет. Лишенный крупного плана и слова в раннем кинематографе, актер вынужден был переигрывать, пользуясь форсированными, театральными приемами. Появление крупного плана позволило сделать мимику значительно сдержаннее и от этого намного выразительнее. Мастера работы на крупных планах — скажем, Аста Нильсен — не только сэкономили десятки метров пленки, делали ненужными объяснительные титры, но и, что самое главное, углубляли, усложняли эмоциональное и психологическое содержание роли, делали смысл рассказываемой истории более серьезным и значительным.

Забегая вперед, можно сказать, что прогнозы великого режиссера почти полностью сбылись. Пленка действительно стала в два раза больше: вместо 35 миллиметров ее ширина при съемке для широкого экрана составляет 70 миллиметров. Экран соответственно тоже стал намного больше, нежели прежде. (Мы не говорим, естественно, о прогрессе техники, при котором и традиционные параметры пленки и экрана стали давать изображение большей четкости и яркости.)

Актерская мимика действительно теперь хорошо видна и на средних планах. Крупный план как обязательное средство повествования утратил былое значение. На громадных экранах сверхкрупные планы, детали человеческого лица производят впечатление в чем-то сходное с тем почти теряющим всякий смысл укрупнением, что показано в фильме Антониони. Количество крупных и сверхкрупных планов в современных фильмах

по сравнению с произведениями 20-х годов резко уменьшилось. Конечно, тому есть много причин, некоторые из них рассмотрены в главе о монтаже. Изменения в типах повествования, свойственные кинематографу последних десятилетий, достаточно велики, чтобы все их сводить к меняющейся дистанции. Однако в этом отношении также происходят немалые перемены. Причем они основаны не только на изменениях в кинотехнике, важную роль здесь играют и причины эстетические.

Повествовательные разновидности художественного творчества (прежде всего литература и театр) создали определенную традицию, в которую естественно вписались возможности, присущие меняющейся дистанции в технических искусствах. И в прозе и в сценическом искусстве нетрудно заметить тенденции, при которых повествователь (писатель, драматург, режиссер) как будто приближается или, напротив, отдаляется в своем взгляде на происходящие события. Конечно, они зависят в значительной степени от эстетических установок художественной школы, от особенностей творческой манеры отдельного автора, и все же есть определенное направление развития. Постепенно уменьшаются внешние формы авторского манипулирования жизненным материалом, резко сокращается доля форсированного повествования, когда люди, события, детали описываются крупным планом, подчеркнута масштабно, особо значительно.

Когда один из зарубежных историков литературы сказал, что XX век в европейской прозе характеризуется «исчезновением автора», он имел в виду, думается, этот самый процесс: автор постепенно уходит с авансцены, все чаще прячась за спины своих героев, придуманных ситуаций. Если провести тут аналогию с меняющейся дистанцией, то можно сказать, что превалирование крупных планов, мощных пластических акцентов начинает уступать место плавному, лишённому какого-либо нажима повествованию.

Если в 10—20-е годы крупный план сыграл выдающуюся роль в складывании своеобразия кинематографического языка, то в последние десятилетия он наряду со своими достоинствами стал все более определенно демонстрировать и свои слабости. Нетрудно заметить, что в крупнопланном кадре содержится меньшее количество «жизненного материала», что в нем выделена какая-то часть целого. Информативная насыщенность плана при его укрупнении снижается. За пределами показанного на экране остается очень многое из того, что составляет реальное содержание жизненной ситуации. Пользуясь популярным образом, введенным в оборот Э. Хемингуэем, можно сказать, что крупный план, подобно вершине айсберга, скрывает от глаз зрителей девять десятых общей картины события.



Кадр из фильма С. Эйзенштейна
«Броненосец «Потемкин»»

Талант режиссера (а вместе с ним и актера, оператора, художника) состоит в том, чтобы видимая вершина эта давала зрителю глубокое образное впечатление, компенсирующее отсутствие визуальной информации о девяти десятых. Надо признаться, что очень нечасто крупный план в кино настолько хорош, что кроме ударно-акцентного значения, эмоционального знака в нем можно обнаружить и достаточное количество информации, пусть даже поданной в опосредованной форме. Обычно же изобилие крупнопланных кадров влечет за собой недостаток информации: повествование становится суше, скуднее по содержанию.

Есть еще одно качество крупного плана, тесно, впрочем, связанное с только что названным. Крупнопланное изображение вырывает фрагмент из пространственного целого, нарушает многие естественные связи, существующие в действительности. На общем и среднем планах зритель легко устанавливает положения людей и предметов относительно друг друга. Крупный же план может оказаться своего рода пространственным ребусом для зрителей и в этом случае усложнить задачи, стоящие перед художником.

Эта «ребусность» крупного плана в определенных жанрах кино оказывается не только уместной, но и желанной. Мы имеем в виду фильмы ужасов, картины на фантастические, ирреальные сюжеты. Там нередко в кульминационные моменты, когда напряжение зрительного зала достигает предела, режиссеры используют сверхкрупные планы — их нередко называют

деталью, хотя на самом деле может быть изображен какой-то небольшой по размерам предмет целиком. Мастером подобных деталей был американский режиссер А. Хичкок, сегодня ему наследуют Д. Лукас, Д. Спилберг, а также мастера современного триллера. Иногда, желая передать ужас человека перед надвигающейся опасностью, режиссеры дают сверхкрупное увеличение отдельных предметов — искаженное, сюрреалистическое изображение выражает субъективное восприятие окружающего персонажем.

Что касается других жанров, то, как показывает кинематографическая практика последних десятилетий, сценаристов и режиссеров все больше привлекает свобода в построении пространства, открывающаяся с применением более общих планов. Активное использование крупных планов требует от кинематографистов тщательно выписанного проекта будущего фильма (обычно его называют режиссерским сценарием), в то время как популярная ныне импровизационная манера съемок находит наиболее полное воплощение в работе со средними и общими планами.

Может показаться, что некоторое охлаждение кинематографистов к крупному и сверхкрупному планам связано с некой модой, как это бывает во всех видах творчества. Дело, однако, обстоит гораздо серьезнее. Величина планов, из которых состоит кинопроизведение, не ограничивается производственно-творческими или эстетическими моментами. Она имеет отношение и к вопросам зрительского восприятия фильма, «считывания» его смысла. Как показали исследования, крупный план концентрированностью заключенного в нем смысла по преимуществу предполагает однозначность его трактовки. В то же время средний и особенно общий планы из-за множественности присутствующей в них информации допускают разные, весьма несходные толкования.

Последнее обстоятельство оказывается немаловажным для современного кинематографического языка, который от стадии манипулирования зрительским сознанием, присущей эпохе Великого Немого, все более явно эволюционирует в сторону определенного «соавторства» зрителей при восприятии фильмов⁸.

На многие вопросы, связанные с меняющейся дистанцией, вернее, с эволюцией этого важного средства в технических искусствах, ответ способен дать анализ телевизионной практики. Дело в том, что телевидение вошло в художественную культуру уже в послевоенное время, когда кино не только успело завершить важный для становления художественного языка немой период, но и испытало несколько новых возможностей, непосредственно рожденных следующим этапом развития.

И вот что тут интересно. Создается впечатление, что новый,

самый младший член семьи технических искусств не во всем учитывал и использовал творческий опыт своих старших собратьев. Притом что было широко распространено мнение о телевидении как домашнем, «малоформатном» (термин А. Вольфсона⁹) кино, на самом деле между двумя экранными искусствами уже на первых порах обнаружилось немало различий. В том числе и в вопросе о меняющейся дистанции. Здесь сыграли роль два несхожих обстоятельства, одно из них технического характера, другое — эстетического.

Передающая и воспроизводящая телевизионная техника первого поколения была весьма несовершенной, телеприемники имели маленькие, дающие не очень четкое изображение экраны. В этих условиях общие планы были практически вообще неразличимы, средние — плохо видны. Крупный план становился главным средством телевизионного рассказа.

Забегая вперед, можно сказать, что эти технические препятствия телевидение по мере своего развития преодолело. Прогресс телевизионной техники снял проблемы четкости передаваемого изображения. Размеры телеэкранов стали настолько большими, что на них теперь хорошо прочитываются не только средние, но и общие планы. И все же, полагаем, телевидение продолжает по-своему, отлично от кино, трактовать такую важную составную часть экранного языка, как меняющаяся дистанция. Некоторое преимущество в развитии крупного плана сохраняется. Почему?

Здесь вступают в силу иные, эстетические и отчасти психологические причины. Очень скоро после возникновения телевидения обнаружилось своеобразие контакта, возникающего между человеком на малом экране и зрителем. В отличие от кино (и даже от театра) человек на телеэкране обращается непосредственно к нам, это напоминает, скорее всего, эстрадный принцип общения¹⁰.

Теоретики телевидения, начиная с В. Саппака¹¹, искали в формах контакта экрана и зрителя специфику нового выразительного средства, отмечали заключенную в нем возможность глубинного постижения человеческой личности («рентген характера»). Понятно, что в этих условиях крупный план становился основной пластической формой, в которой происходило интенсивное телевизионное общение человека на экране с человеком, сидящим перед телеприемником.

Активное использование крупного плана в актуальных (информационных, политических, просветительских) телепередачах не прошло даром и для художественных программ, в частности для телевизионного фильма. Иногда объясняют большое число крупных планов в произведениях телевизионного кино экономическими причинами: вынужденная дешевизна этих лент, мол, заставляет отказываться от дорогих натуральных съемок с боль-

шим числом аксессуаров в кадре, отдавать предпочтение камерным решениям, в которых актер произносит перед камерой текст роли.

Изобразительный аскетизм телевидения некоторыми воспринимался как природное его качество. Так, И. Андроников, много работавший для телеэкрана и немало писавший о нем, считал на этом основании, что в звукозрительном синтезе ТВ роль первой скрипки играет слово¹². Другие авторы, развивая примерно тот же круг аргументов, приходили к выводу, что телевидение, в отличие от кино или театра, принципиально лишено качеств зрелищности¹³.

Талантливые художники малого экрана — чаще всего режиссеры театра или кино — в своих поисках плодотворно использовали качества телевидения крупного плана. Характерно, что в связи с этим в их произведениях акцент делался на психологических нюансах актерской игры — достаточно вспомнить телеспектакли А. Эфроса, П. Резникова.

Эти мастера умели даже слабость телевидения обращать в его силу. Мы уже говорили о недостатках крупного плана в передаче пространственных соотношений. Однако Эфрос в «Страницах журнала Печорина» многие ключевые сцены дает на крупных планах монологов актеров — исполнителей главных ролей О. Даля и А. Миронова. При этом неопределенность пространства, лежащего за пределами крупного плана говорящего человека, нарушалась небольшим отъездом камеры или ее панорамой, при которых открывалось то, что находится за человеком, — и эти открытия неожиданностью своей и значительностью звучали сложным, выразительным пластическим контрапунктом к услышанным словам персонажей.

Крупный план разговаривающего с нами с глазу на глаз человека стал творческой доминантой телевизионной пластики. Это не значит, впрочем, что язык телевидения сводится к крупному плану. Отнюдь. С развитием техники, увеличением размеров экрана и улучшением четкости изображения на телеэкране живут полнокровной жизнью и средний и даже общий планы. Выступающий в кадре журналист, комментатор, даже диктор — все те, кого мы еще недавно видели только на крупных планах, теперь столь же часто предстают перед нами на некотором отдалении от камеры.

Большие перемены в телевизионную пластику внесли сравнительно недавно вошедшие в практику разнообразные электронные изобразительные эффекты. О них, наверное, следовало бы написать специальное исследование. Здесь же в самой краткой форме надо сказать о возможностях электроники в создании перемены дистанции съемки (передачи).

В середине 70-х годов телезрители были шокированы непривычным для глаза эффектом: выступающий в кадре оставался



Кадр из телеспектакля А. Эфроса
«Страницы журнала Печорина»

в неизменном положении, а фон за его спиной быстро надвигался на нас или, напротив, удалялся. Острота в перемене дистанции состояла в том, что перемена была частичной, не затрагивала всех компонентов кадра. Такого не знал никогда кинематограф с его фотомеханическим способом получения изображения. Электроника позволила чрезвычайно свободно перемещать в пространстве любые — как натурные, так и рисованные — изображения.

Эффект, поразивший зрителей 70-х годов (он назывался хромакей), был фактически разновидностью знакомой кинематографу комбинированной съемки, только на ТВ это делалось при помощи электроники, которая давала возможность легче и быстрее совмещать в одном кадре разные изображения. Сегодня прежние чудеса уже никого не удивляют: постоянно обновляющаяся техника электронного манипулирования изображением позволяет придавать ему не только поступательное, но и любое направление движения.

В результате на телевизионном экране — теперь уже не только в музыкально-развлекательных программах, но и в самых скромных, информационных передачах — мы нередко видим резкую и неожиданную смену дистанции. Мало того, в одном и том же кадре теперь легко соседствуют два и больше изображений, снятых с разных дистанций. Внешне это чем-то напоминает монтажную фотографию или кинокадр, снятый двойной (или многократной) экспозицией. Однако по сути подобные телевизионные изображения представляют собой новые изоб-

разительные структуры, скорее, их можно по аналогии с авангардистской живописью назвать коллажами.

Дело, впрочем, не в названии, а в том, что здесь мы имеем свидетельство дальнейшей эволюции важнейшего выразительного средства технических искусств.

Многое тут зависит от того, каким образом возникает и меняется изображение. Электронная технология позволяет с необычной прежде легкостью трансформировать различные фото- и кинокадры. Многократная запись, обратное движение видеопленки, спецэффекты, придающие изображению «рваный» характер, выборочно окрашивающие кадр, — все это дает в руки режиссеру ни с чем не сравнимые возможности для игры с пространством, для произвольной, сопоставимой разве что с воображением или со сном сменой планов и дистанций.

Все эти качества, рожденные электроникой, в традиционных жанрах телеискусства — спектакле, фильме — почти не используются. Шире поле их применения в концертных жанрах, особенно в эстрадных праздничных шоу.

Однако на полную мощность развиваются они в новых, чисто телевизионных формах: в рекламе, в коротких видеоиллюстрациях к звучащей в кадре песне. Эти формы, где счет идет на секунды (наиболее распространенный размер рекламного ролика ТВ — 30 секунд), оказываются чрезвычайно емкими в отношении числа использованных в них изображений-планов. Видеоклип, новое жанровое образование, родившееся в лоне телевидения, — это фактически самое заметное явление видеоискусства. Детище современной электроники, видеоклип бурно развивается вместе с нею: невозможное еще вчера, сегодня, с появлением нового технического приспособления, предлагающего неведомые прежде эффекты, становится осуществимым.

На наших телеэкранах ежедневно появляется множество клипов — как рекламных, так и музыкально-иллюстративных. По многу раз нам показывали клипы, рекламирующие «Пепси» и «Кока-колу». Во время трансляций Сеульской олимпиады 1988 года при каждом репортаже была и реклама-клип с кредитными карточками «Виза». Зрители не могли не обратить внимания на удивительную легкость, с которой одно изображение уступает на экране место другому.

На нашем ТВ клип стал культивироваться сравнительно недавно, когда на Западе он уже имел немалую традицию, проводились всемирные конкурсы видеоклипов (один из них транслировался Центральным телевидением), появились свои жанровые разновидности, свои корифеи. «Если для нас видеоклипы, — пишет один из авторов сборника «Видео-Асс», — это еще что-то новое, необычное, то на Западе в настоящее время отмечается исчерпанность и даже кризис жанра. Впрочем, этого следовало



Г. Хазанов в новогоднем телешоу

ожидать, когда основной акцент сделан на рекламе и развлечении: оригинальные приемы превращаются в штампы, сюжеты тематически бедны»¹⁴.

Не знаю, как насчет кризиса западного видеоклипа, но отечественное видеоискусство в настоящее время развивается достаточно интересно. В передачах Московской редакции, таких, как «Добрый вечер, Москва!», «Музыкальный лифт», «Синий троллейбус», в программах музыкальной редакции появилось несколько интересных молодых режиссеров (М. Морозов, А. Комаров, О. Осипов, Ж. Назарова, А. Олейников и другие), активно работающих в этой области.

Самые значительные их достижения связаны не столько с рекламой, сколько с изобразительной трактовкой музыкального произведения. Много раз по ТВ были показаны клипы «Ален Делон» (песня ансамбля «Наutilus-Помпилиус»), раскрытая с помощью кадров из фильма «Маленькая Вера», «Листья» (группа «Черный кофе», использованы кадры из документальной ленты «Легко ли быть молодым?»), «Человек в шляпе» (группа «Бригада С»). Эти и другие произведения видеоискус-



ства представляют собой необыкновенное зрелище для привычного к кинематографу и традиционному телевидению глаза: съемочная камера (а вместе с нею и мы, зрители) постоянно мечется от предмета к предмету, то приближаясь к нему, то отдаляясь, создавая в этом причудливом танце некий аналог ритму звучащего за кадром (а иногда и в кадре) музыкального произведения.

Говоря о сегодняшнем видеоклипе, нельзя не вспомнить режиссера Е. Гинзбурга, работы которого пятнадцати-двадцатилетней давности фактически проложили дорогу для нынешних поисков. Я имею в виду «Волшебный фонарь» и несколько «Бенефисов» (самый лучший среди них — «Бенефис Людмилы Гурченко») — произведения, сделанные с помощью электронной технологии в ту пору, когда она еще не имела нынешней богатейшей палитры выразительных возможностей.

Уже тогда, в пору господства кинематографического языка в произведениях телеискусства, поиски Гинзбурга удивляли смелостью в обращении с пространством. То, что консервативно настроенным людям казалось трюкачеством, чрезмерным увлечением формой в ущерб содержанию, на самом деле было поисками в области нового, тогда еще неведомого вида художественного творчества.

Постепенно зрители привыкли к электронному языку телеэкрана. Показанные сегодня, через пятнадцать — двадцать лет после их создания, ленты Гинзбурга (а они довольно частые гости телепрограмм) не выглядят, как прежде, шокирующе. Их

пластика, переходы от одного изобразительного мотива к другому, резкая смена планов — все это служит естественным выразительным способом повествования, средством раскрытия авторского замысла.

Последние годы развития видеоклипа не прошли для зрителей даром. Глаз, которому на первых порах происходящее на экране казалось «грязью», чем-то совершенно необязательным и маловразумительным, постепенно привык «прочитывать» заключенное в нем содержание. Конечно, и сегодня еще для человека, воспитанного на традиционных формах изобразительного искусства, язык видеоклипов нередко кажется слишком сложным, лишенным привычной логической ясности и определенности взаимоотношения частей, основанных на с детства знакомых бытовых понятиях.

Однако эстетику клипа следует связывать не только со способностью публики понимать эти произведения. Клип сегодня, кроме того, является лабораторией творчества, в которой проверяются, испытываются новые, ранее неведомые возможности, заключенные в электронике. Не трудно заметить, что на первых порах в эстетике клипа существуют произведения малых форм: миниатюры с простыми, незатейливыми сюжетами, лишенные глубокой драматургии, ярких характеров. Идет накопление возможностей, которые позже, вероятнее всего, скажутся во всех телевизионных жанрах.

И

спокон веку человечество знало людей, обладающих сверхъестественными способностями. Они предсказывали будущее, заговаривали злых духов, врачевали. Чаще они делали это вдали от чужих глаз, наедине с тем, кто прибегал к помощи их чар.

Современная наука нашла объективное объяснение многим из этих чудес. В частности, установлено, что каждый человек обладает некоторым биополем, воздействующим направленно на окружающих. Сильное биополе способно оказывать целебное влияние, оно может также ввергать человека в гипнотическое состояние, подавлять его волю.

Сегодня не редкость люди, способные проводить массовые сеансы гипноза. Некоторые из них используют гипноз в лечебных целях. В последнее время интерес массовой аудитории к таким целителям высок, как никогда.

Взлет интереса к этим людям связан с ТВ. Не потому, что оно рассказало о них и их умении. Оно предоставило им свою трибуну: оказалось, что воздействие экстрасенсов, очевидное (а теперь — и понятное) при личном контакте, сохраняется и в том случае, когда общение происходит при посредстве телеэкрана. Алан Чумак и Анатолий Кашпировский в течение нескольких месяцев стали самыми популярными «звездами» экрана. Вокруг их телесеансов возникла в печати острая дискуссия: сторонники и противники телеврачевания спорят друг с другом, выдвигая все новые и новые аргументы в свою пользу.

Характерно, что и противники Чумака и Кашпировского не отрицают воздействия, производимого этими людьми с экрана. Скорее, они обеспокоены тем, что некоторым зрителям такое обезличенное врачевание способно принести вред, и считают необходимым строго контролировать способность, которой обладают экстрасенсы.

Какое отношение наделавшие шуму телеэкстрасенсы имеют к проблемам, затронутым в этой книге?

Первое впечатление — никакого. Однако некоторые размышления на тему феномена телеврачевания могут помочь понять и то, что происходит сегодня в художественной культуре. Если воспользоваться грубой аналогией, то можно сказать, что традиционные искусства (как и традиционные формы врачевания, в том числе и экстрасенс, берущий нас за руку, смотрящий нам в глаза) являются формой непосредственного контакта между одним человеком (художником или врачом), посылающим свои сигналы (эстетические или биологические), и другим, эти сигналы принимающим. А технические искусства-СМК (как и врачевание с помощью видеозаписи) представляют пример опосредованного контакта, где между одним человеком и другим стоит бездушное техническое средство.

Общим местом в устных и письменных высказываниях иску-

ствоведов и критиков (в том числе и автора этих строк) всегда было противопоставление традиционных, рукотворных, и новейших, технических, искусств с точки зрения контакта, которым они пользуются. Громадным, неоспоримым преимуществом традиционных искусств всегда считалась некая аура (ее можно по аналогии с биополем назвать эстетическим полем), распространяемая уникальным произведением, на котором лежит неповторимая печать авторской индивидуальности.

В подтверждение этой истины приводятся обычно разнообразные свидетельства, начиная с художественных; вспоминается, например, знаменитый рассказ Глеба Успенского «Выпрямила» о впечатлении, которое произвело на человека посещение Лувра и встреча с Венерой Милосской. В XIX веке, когда жили герои Г. Успенского, не было качественных репродукций с произведений искусства; недаром в литературных журналах той поры имел широкое распространение путевой очерк, где авторы подробно описывали произведения, увиденные ими в крупнейших галереях мира. Поэтому, наверное, альтернатива звучала весьма определенно: или встреча с оригиналом с глазу на глаз, или знакомство с рассказом о нем счастливого, побывавшего в далеком музее.

В XX веке в значительной степени благодаря СМК-искусствам сделан громадный шаг вперед в создании качественных репродукций различных произведений. Фотография позволила нам увидеть в полноте цвета и тона классические полотна, радио и звукозапись взяли на себя роль распространителя всех видов музыки, кинематограф (а позже телевидение) стал способом консервации и тиражирования театральных спектаклей.

И несмотря на это, в науке продолжала (и продолжает!) жить как неоспоримая истина мысль о том, что не может быть никакого сравнения между оригиналом и копией. Даже в случаях, когда копия сделана особым, технически сложным и дорогим в исполнении способом, при котором и автор не в силах сразу же отличить ее от оригинала (а сообщения о таких способах создания копий живописных полотен и таких экспериментах появлялись в печати), решающим для восприятия произведения считается само сознание человека, что он имеет дело с подлинником.

Вместе с тем в конце XX века, в телевизионную эру, львиную долю произведений художественной культуры человек потребляет в копиях, поставляемых ему с помощью СМК: основанной на фоторепродуцировании полиграфии (альбомы и книги по изобразительному искусству), использующей достижения звукозаписи магнитофонной техники и грамзаписи, радио, кино, телевидения¹. Лавинообразный рост населения земного шара, «дефицит» на оригиналы, особенно на шедевры искусства, приводит к тому, что потребление оригиналов становится практи-



чески труднодоступным. «Представим себе, — писал Михаил Ромм уже в 1959 году, — что в самой нашей Москве один из театров поставит глубочайший по смыслу и по звучанию, блестяще разыгранный актерами спектакль, имеющий всенародное значение. Как вы покажете этот спектакль населению Москвы? Да и почему только Москвы? Ведь в ближайшем будущем расстояние от Владивостока до Москвы практически не будет существовать, можно будет прилететь на спектакль и улететь обратно»².

Попыткой реально решить названную выше проблему была организация показа шедевра Леонардо да Винчи «Джоконда» в Москве. Картину выставили в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, и мимо нее, на некотором расстоянии, продиктованном соображениями безопасности, шла нескончаемой чередой толпа счастливиц, которым удалось приобрести билеты. Журналисты подсчитали, что все время, в течение которого движущемуся мимо шедевра человеку удавалось его видеть сначала в отдалении и в неудобном ракурсе, затем получше, затем, уходя, снова в отдалении, составляло сорок



| Телесеанс А. Кашлировского

секунд, не больше. Толчая, спешка, большое расстояние до картины — все это мало способствовало общению с шедевром. Можно даже высказать кощунственную мысль, что неспешное и многократное рассматривание ее в хорошо изданном альбоме, посвященном Леонардо, могло бы гораздо больше открыть любителю искусства в великой картине великого художника.

Десятилетия активного наступления СМК-искусств на всех фронтах как репродукционного, так и продуктивного, собственно творческого, направлений не прошли даром: за это время сформировались поколения, привыкшие к общению с искусством в его технических копиях, для них нет особой разницы в восприятии оригинала или же качественной его репродукции. Скорее даже, для молодых потребителей искусства, воспитанных в новой социокультурной ситуации, репродукции оказываются тем, чем для старших поколений были оригиналы: с них начинается знакомство с миром искусства в детстве, они воспринимаются как естественное состояние художественного творчества, по ним вырабатываются эстетические стандарты, критерии, формируется вкус.

В этих условиях традиционное, рукотворное, искусство для новых поколений теряет ауру уникальности. Выясняется, как свидетельствует приведенный в самом начале пример с воздействием врачей-экстрасенсов с экранов телевизоров, что ни о каком реальном эстетическом поле, излучаемом художественным оригиналом, не может быть и речи. Магия оригинала, конечно же, явление из области социальной психологии, целиком зависящее от общественного престижа художественной культуры в каждую определенную историческую эпоху.

В настоящее время под непосредственным влиянием достигших небывалого могущества и широчайшего распространения технических искусств происходит (если не сказать — уже произошло) смена координат в системе культурных и художественных приоритетов. Как заметил в своей книге «Парфенон и конвейер» Г. Борисовский, современная ситуация складывается таким образом, что репродуцируются, существуют в массовых тиражах лишь те произведения, которые отличаются высокими художественными достоинствами и на которые имеется широкий общественный спрос, в то время как рядовые заурядные творения обречены оставаться в единственном экземпляре. Говоря о недалеком будущем, он писал: «Возникнет необычная ситуация. Шедевры станут общедоступными, массовыми и дешевыми, а посредственные произведения — уникальными и малодоступными. На первый взгляд это покажется противостественным, но это действительно будет так»³.

Мы начали заключительную главу книги с двух вопросов, которые еще не так давно имели в эстетической науке однозначное решение. С неповторимой ауры уникального оригинала-произведения художника и с взаимоотношения между оригиналом и копией, репродукцией. Продолжая эту тему, следует отметить, что в искусствах-СМК сложилась ситуация, при которой прежнее понятие оригинала вообще начинает исчезать. В самом деле, что можно считать оригиналом в фотографии, кино, радио или телевидении?

В фотографии неповторим лишь негатив, но, при всей своей уникальности, он окончательным не является: необходим еще один этап творчества, превращение его в позитив, чтобы получилось произведение фотоискусства. А отпечатков-позитивов, сделанных с негатива, может быть сколько угодно много. И все они в равной мере способны претендовать на звание оригинала. Наряду с такой, «ручной», формой создания фотографического изображения есть еще и машинная, пользующаяся услугами полиграфии. Тут с фотооригинала изготавливается клише, которое затем тиражируется с помощью печатного станка. Если сделанный с негатива оригинал отличается всеми достоинствами подлинника (в особенности если снимок напечатан самим художником, а не лаборантом-печатником), то полигра-

фический отпечаток даже при самом высоком уровне издательской техники уступает по своим эстетическим достоинствам снимку, сделанному «вручную».

Получается, что в фотографии еще есть довольно большая доля ручного труда и соответственно есть немалая разница между авторским оригиналом и репродукционным отпечатком. Недаром любители фотоискусства, желающие познакомиться с творчеством того или иного мастера, посещают выставки, где могут увидеть снимки, сделанные от начала и до конца автором.

Уже в кинематографе понятие оригинала становится еще менее определенным. В качестве такового здесь иногда фигурирует так называемая первая копия, напечатанная непосредственно со снятого оператором негатива. Дело в том, что для массовой печати копий в кино с оригинального негатива, минуя стадию контратипа, делается дубль-негатив и с него уже (дабы не попортить оригинальный негатив, который может понадобиться много лет спустя для повторных тиражей) делается основной тираж. На профессиональных просмотрах нового фильма в Доме кинематографистов, в залах киностудий демонстрируется обычно одна из первых копий, напечатанных с оригинального негатива. Но при всем том назвать ее оригиналом, тем более уникальным, авторским, со следами непосредственного прикосновения рук создателя произведения, как это бывает в фотографии, никак нельзя.

На радио или телевидении этот процесс отчуждения идет еще дальше. Здесь уже нет даже условного оригинала — разве что магнитная или видеопленка с записью передачи. Но, во-первых, пленка сама по себе еще не является произведением, она требует аппаратуры для воспроизведения, которая, передавая его в эфир, создает сразу же миллионы копий, разнящихся лишь по техническим параметрам приемных устройств. Во-вторых, при так называемых прямых передачах, коих становится сегодня очень много, понятие оригинала утрачивается вовсе. Нельзя же называть оригиналом происходящее в радио- или телестудии живое действие, ведь его никто, кроме находящихся рядом коллег, не может увидеть (услышать, если речь идет о радио) непосредственно.

Мы коснулись подробно темы «исчезновения оригинала» в технических искусствах не случайно. В условиях функционирования художественной культуры в конце XX века неперменным требованием к ней становится массовость. Понятие это эволюционирует стремительно. Если еще полтора столетия журнал Осипа Сенковского «Библиотека для чтения», казавшийся русской читающей публике рекордсменом по тиражу на долгие годы, выходил в 8000 экземплярах, то сегодня тиражи многих журналов исчисляются миллионами.

Художественная культура по самой своей природе обращена к обширным аудиториям. Уже в античную пору наибольшей художественной славой пользовались произведения тех искусств — архитектуры и скульптуры, — которые по характеру своего функционирования на площадях городов-полисов были доступны каждому их жителю. Театральные представления разыгрывались в амфитеатрах, вмещающих десятки тысяч человек, спортивные состязания можно было наблюдать в цирках с еще большим числом зрителей. Говоря другими словами, проблема охвата массовой аудитории встала перед искусством на самых ранних ступенях его развития.

Подобные формы привлечения массовой аудитории к общению с уникальными произведениями традиционных искусств существуют и поныне: достаточно назвать концерты на стадионах и дворцах спорта, массовые действия на улицах и площадях больших городов. Однако это выглядит все же исключением, попыткой как-то противостоять нашествию технических копий, ставших повсеместно господствующими формами потребления культуры.

Сегодня фактически судьба отдельных видов искусства зависит от их «тиражируемости»⁴. Говоря другими словами, каждая из традиционных муз ищет определенного технического «спонсора», который бы позволил ей резко увеличить свои тиражи. Первым этого добилось искусство слова: изобретение Гутенберга в середине XV века дало серьезное преимущество литературе.

Разве мог художник или музыкант XVIII века сказать, подобно Гете: «Тому, кто не рассчитывает на миллион читателей, лучше бы и вовсе не писать»⁵? Другие искусства отстали от литературы на целых четыреста лет.

Сегодня ситуация такова, что некоторые искусства имеют даже по несколько технических средств, помогающих распространению их произведений. В наиболее благоприятном положении находится музыка: ей служат и звукозаписи (пластинки, магнитофонные ленты, кассеты), и радио, и кино, и телевидение, и даже новейшее техническое средство — видео. В этих условиях из всех традиционных искусств музыка (в особенности такие наиболее часто и активно тиражируемые ее разновидности, как поп-, рок-, фолк-музыка) уверенно держит пальму первенства по распространенности своих произведений.

Любопытно сравнить реальную меру распространенности остальных традиционных искусств: их ранжир прямым образом свидетельствует о могуществе технических средств, служащих способом их тиражирования.

Театр долгое время был в трудном положении: фотография могла лишь зафиксировать отдельные мгновения спектакля, не передающие всей его динамики, а кино (и даже особый кинема-

тографический жанр фильма-спектакля) лишало происходящее на сцене действие особой условности и одновременно непосредственной живости. Многие театры дала звукозапись и, в частности, радио: трудно переоценить значение рубрики «Театр у микрофона» в деле распространения театральных произведений в широчайшей аудитории⁶. Средством тиражирования, соединившим возможности звукозаписи и кино, стало телевидение⁷.

В гораздо худшем по сравнению с другими традиционными искусствами положении живопись, скульптура, графика. В их распространении фактически участвует по-прежнему только книгопечатание. Обогащенное за последние десятилетия высококачественной цветной фототипией, а также новейшими способами многослойного воспроизведения структуры живописных полотен, оно далеко шагнуло в репродуцировании произведений живописи. Графику тиражирует также связанное с полиграфией искусство плаката, скульптура же из всех изобразительных искусств находится в наиболее сложном положении. Конечно, ее можно воспроизвести в альбоме или книге (и это делается), однако отсутствие объема, вынужденный взгляд с одной только точки делают такую репродукцию очень далекой от оригинала.

Некоторые искусствоведы, недооценивающие роль репродукций в процессе потребления современной художественной культуры, вынуждены вместе с тем сетовать на то, что изобразительные искусства пользуются меньшим общественным вниманием, нежели музыка или, скажем, театр. Широкая публика фактически не знает имен крупнейших живописцев, скульпторов, графиков. Судя по опросам социологов, подавляющее большинство не способно назвать какие-либо произведения этих искусств последнего времени.

Думается, это связано с недостаточным количеством технических репродукций изобразительного искусства, отсутствием средств, легко и эффективно распространяющих произведения живописи, графики и особенно скульптуры. Возможно, когда появится и получит широкое распространение голографическая репродукция, положение скульптуры в массовом эстетическом сознании изменится.

Мы остановились подробно на роли средств массовой коммуникации в распространении произведений традиционных искусств не ради одной констатации динамики социокультурной ситуации XX века. Широчайшее распространение репродукций служит не только тиражированию, но и возникновению устойчивой привычки массовой аудитории к общению с техническими искусствами. Это обстоятельство, конечно же, в значительной степени облегчает их проникновение в аудиторию и в тех случаях, когда мы имеем дело с их продуктивными способностями.

Кроме того, поскольку технические искусства составляют в совокупности продуктивных и репродуктивных своих функций в культурном рационе среднестатистического «потребителя» художественной культуры в нашей стране несравнимую с классическими искусствами долю⁸, то можно рассматривать всю панораму развития искусства в современном мире под углом зрения тех принципов создания и распространения художественных произведений, которые сформированы именно в их лоне.

Вывод этот может показаться чрезвычайно резким, тем более что достижения классических, традиционных искусств, если иметь в виду не столько количественные, сколько качественные показатели, по-прежнему определяют в значительной мере духовный потенциал человечества. И все же нельзя не заметить совершенно определенную и, главное, одностороннюю тенденцию развития в сторону все большего и становящегося решающим влияния современной науки и техники на мир художественной культуры.

Не признать этого факта не могут даже самые, казалось бы, преданные поклонники традиционных форм культуры. «Многочисленные поразительные трансформации мировой техники, — писал французский поэт Поль Валери, — которые во всех областях делают предсказания невозможными, неизбежно должны все больше влиять на судьбу искусства, порождая еще небывалые средства воздействия на восприятие. Уже изобретение фотографии и кинематографа изменило наши понятия о пластических искусствах»⁹.

Характерно движение мысли исследователей по поводу взаимоотношения техники и искусства в XX веке. Исходной позицией, как мы уже говорили, была высказанная еще в пору становления фотографии идея абсолютной чуждости друг другу этих двух общественных структур. Затем в противовес этой антитехнической точке зрения прозвучала столь же односторонняя и столь же малоаргументированная — на сей раз протехническая¹⁰.

Сегодня не могут до конца удовлетворить суждения, построенные на основе простейшей логики типа: раз мы живем в условиях научно-технической революции, значит, будущее художественной культуры также должно быть связано с непременным торжеством искусств, порожденных НТР. На такой точке зрения стоял в многочисленных своих высказываниях о перспективах развития киноискусства замечательный наш кинорежиссер Михаил Ромм. «Кинематограф, — писал он, — станет при коммунизме всечеловеческим зрелищным искусством»¹¹. «Я уверен, что кинематограф появился на свет не для того, чтобы занять скромное место в ряду равноправных ему зрелищных искусств. Судьба его — стать главным, ведущим зрелищным

искусством эпохи коммунизма»¹². Столь высокомерное отношение к традиционным искусствам — все-таки крайность.

Поль Валери отмечал, что широчайшее распространение технических художественных форм в значительной мере меняет представления об эстетической сущности каждого члена семьи искусств. Понимание реальности этого процесса пришло не сразу. Происходило оно не просто.

В 1911 году русский живописец К. Я. Крыжицкий, которого упрекали в том, что он якобы использовал фотографический снимок для создания пейзажного полотна, покончил с собой. Сегодняшние художники-фотореалисты вряд ли смогут понять мотивы этого самоубийства: они не только не скрывают своей генетической связи с фотографией, но и всячески ее подчеркивают. Они исходят из здоровой мысли, высказанной в середине 30-х годов Полем Валери.

Альтернативная логика в рассуждении о традиционных и технических искусствах («или — или») не способна дать ответа на сложные вопросы творческого метода, его эволюции в разных художественных формах. Очевидно, что гораздо правильнее ставить вопрос по-другому («и — и»), признавая равные возможности существования в культуре двух принципиальных способов эстетического освоения действительности.

Первый принцип, лежащий в основе традиционных представлений, воплощенных в тысячелетней истории классических искусств, замечательно точно выразил Борис Пастернак: «Искусство есть запись *смещения действительности*, производимого чувством»¹³. Это смещение происходило и происходит в самых разных формах освоения действительности: в ее трансформации, в сгущении (известна хрестоматийная формула Гете «*Dichtung ist Verdichtung*» — «искусство есть сгущение»), в авторском вымысле и т. д.

Второй принцип, принцип технических видов творчества, в основном построен на сохранении жизненной целостности осваиваемой действительности, на тех формах, которые представляют разного рода аранжировки ее. В связи с этим одной из наиболее устойчивых потенций технических средств стала их способность к репродуцированию не только произведений искусства, о чем уже подробно говорилось, но и шире — к репродуцированию самой действительности, отдельных ее явлений. Это родовое качество технических искусств, оно определяет их естественную связь со всеми видами документалистики как в журналистском, так и в художественном творчестве.

Развитие технических искусств произвело решительный переворот в представлениях об эстетических потенциях документа. Существовавшая ранее непроходимая грань между документом и образом оказалась в эпоху СМК легко преодолимой¹⁴. Появи-

лось и получило широкое распространение искусство художественной публицистики, именно в этих областях совершались и совершаются многие эстетические открытия в фотографии, кино и телевидении.

Но не только в собственно технических видах творчества документализм занял сегодня важное место. Под воздействием СМК-искусств документализм нашел широкое распространение и в традиционных, ранее весьма от этого далеких искусствах. Сегодня, например, книги, издаваемые (и продаваемые) в США по разделу «нон фикшен» («невыдуманное», документально достоверное), намного превосходят по количеству произведения «фикшен», то есть то, что у нас принято называть художественной литературой, беллетристикой.

Документалистика проникает и в такие далекие от нее по природе искусства, как живопись (о фотореализме уже говорили) и театр. Причем проникновение это выглядит не случайным явлением. Достаточно привести свидетельство драматурга Михаила Шатрова. «Что касается документальности, — пишет он, — то, на мой взгляд, это один из художественных — именно художественных! — методов постижения действительности, а документ — своеобразная форма ее отражения. В одном случае документ становится толчком для мысли, в другом — преобразуется, подчиняясь эстетическим законам драмы, в третьем — может быть использован целиком и полностью»¹⁵.

Такая свобода, разнообразие в использовании документа, включенного в ткань художественного произведения, является еще одним, весьма убедительным свидетельством перемен, происходящих в творческом методе традиционных искусств под влиянием процессов, связанных с появлением в культуре технических искусств. Чем разнообразнее и глубже исследовались в процессе художественной практики несхожие методы освоения действительности, тем активнее и шире происходило их взаимопроникновение. Современное искусство в его авангардных разновидностях не страшится даже таких, казалось бы, крайних вариантов, как прямое включение в художественную ткань необработанных фрагментов реальной действительности. Так, художники поп-арта используют в своих произведениях разные предметы быта, вводя их в определенный эстетический контекст, а то и просто вырывая из привычных функциональных связей самим фактом превращения в произведение искусства. Композиторы — авторы «конкретной» музыки записывают на магнитную ленту реальные звуки жизни, а затем соединяют их в сложном монтаже в некое произведение.

Включение в структуру произведений фрагментов действительности, документализм, монтаж — эти и другие средства, о которых шла речь в предыдущих главах книги, свидетельствуют о возникновении в художественной культуре не только

нового типа эстетического освоения действительности, но и нового художественного языка. За десятилетия существования этого языка он получил немалое развитие не только в количественном отношении, захватив одно за другим возникающие в текущем столетии художественные образования, но и в качественном.

Особенностью языка технических видов творчества является, как показывает история, его тесная зависимость от эволюции прогресса в науке и технике. В отличие от традиционных искусств, в которых язык меняется крайне медленно, причем перемены тут зависят прежде всего от эволюции эстетических представлений, а не от технических ресурсов, в технических искусствах нетрудно увидеть прямую, непосредственную зависимость творчества от состояния находящейся у него на службе техники.

Из этого обстоятельства непосредственно вытекают некоторые важные для нашей темы выводы. От состояния техники в значительной степени зависят творческие потенции технического искусства на каждом конкретном этапе его развития. Не секрет, например, что для выполнения фото-, кино-, телерепортером его основных творческих задач необходимы съемочные камеры, способные работать в скоростном режиме (чтобы можно было с их помощью делать, как говорили в старину, «ментальные снимки»). Трудно сегодня представить себе условия, в которых работали первые репортеры: вооруженные громоздкими, установленными на штативе камерами, они пользовались кассетами со стеклянными негативами, низкая чувствительность кассет требовала для съемок специального, сильного освещения.

И. Ильф и Е. Петров в «Золотом теленке» с юмором описывают условия работы фоторепортера в конце 20-х годов: «Тогда Меньшов произвел такую вспышку магия, что задрожала земля и на сто километров вокруг залаяли собаки»¹⁶.

Внимательный глаз легко обнаружит в фото- и кинорепортажах, сделанных до появления легких, бесшумных, работающих в скудных световых условиях камер, недостаточность документальной подлинности, некоторую, подчас не очень ловкую режиссуру. Однако наиболее талантливые репортеры умели даже в этих весьма неблагоприятных условиях ставить перед собой максимально сложные задачи. Нельзя забывать о том, что теория (а вслед за нею и практика) «скрытой съемки», «съемки врасплох» была выдвинута новатором-документалистом Дзигой Вертовым именно в 20-е годы. Трудно представить, чтобы кинооператор-документалист мог оставаться незамеченным во время съемок в вертовские времена, но кинозрители той поры, сравнивающие эти репортажи с тем, что было нормой подлинности в предшествующее время, с восторгом воспринимали документальные съемки «киноков».

В последние десятилетия сменилось несколько «поколений» репортерской съемочной техники как в фотографии, так и в кино и на телевидении. Американские, а затем и японские фирмы довели ее уровень до высоты, которую, кажется, уже невозможно превзойти. И все же, несмотря на такое ощущение, возникающее, когда речь идет о технике, довольно часто, всякий раз следующий этап ее развития оказывается еще более ошеломляющим.

О значении техники для репортеров хорошо сказал однажды известный голландский кинорежиссер-документалист Й. Ивенс: «Появление пишущей машинки не привело автоматически к созданию более совершенных романов и пьес. В кино дело обстоит иначе. Новая кинокамера отличается от пишущей машинки, ведь наша техника — это инструмент, с помощью которого мы непосредственно связаны с жизнью, это наши выразительные средства»¹⁷.

Постоянная зависимость технических видов творчества от уровня развития науки и техники, от научно-технического прогресса имеет кроме своих достоинств и некоторые, столь же постоянные и органически связанные с природой искусств-СМК недостатки. Они, как это бывает нередко, служат продолжением только что названных достоинств. Быстро, подчас даже стремительно развивающиеся технические искусства столь же быстро устаревают. Причем это бывает тем скорее, чем быстрее происходит техническое их усовершенствование.

В развитии фотографии, кино и телевидения кроме эволюционных технических перемен были еще и революционные. К ним следует отнести появление звука в кино, приход цвета на смену черно-белому изображению. В случаях, когда речь идет о произведении, отделенном от нынешнего уровня развития техники этими существенными барьерами, их восприятие для зрителя-непрофессионала становится довольно сложным испытанием. Мы можем сколько угодно говорить о несравненных художественных качествах немых черно-белых лент, но для зрителей, привыкших к современному техническому стандарту, они имеют в лучшем случае музейное, историческое значение. Воспринимать такой фильм в полной мере его художественных качеств оказывается весьма непросто.

Это обстоятельство в полной мере обратило на себя внимание, стало фактом социокультурного развития в самое последнее время, в эпоху широкого развития видеоманитофонной домашней техники. Появление домашних видеотек стимулировало прокатные фирмы активизировать свои давние арсеналы, перевести на видеопленку и предложить покупателям кассет старые классические фильмы.

Историки кино с большой радостью встретили появление видеотехники в быту: они надеялись, что это позволит ввести в

обиход всю мировую киноклассику. В статье, написанной в 1959 году, когда о видеомангитофонной технике в быту можно было только мечтать, М. Ромм делал смелый прогноз: он считал, что домашняя видеотека будет, подобно библиотеке, содержать все богатство кинематографического искусства всех времен и народов.

«Человек будущего, — писал он, — будет так смотреть свои любимые кинокартины. В хорошую минуту он пожелает доброй ночи далекой дикторше, которая только что закончила передавать последние известия с другого континента, погасит экран телевизора, подойдет к своему киношкафу, пороется на полках, перебирая маленькие разноцветные диски, выберет один из них и посмотрит кусок «Чапаева» или любимую часть «Огней большого города»¹⁸. В приведенном высказывании все, в том числе и описание космического мировидения, верно: у каждого телезрителя будет «киношкаф»-видеотека, состоящая из дисков (и, добавим, кассет), репертуар которых достаточно широк. Одно лишь можно поставить Ромму в упрек: его прогноз рассчитан на крайне узкий круг киноманов, способных и сегодня, в пору повсеместного распространения цветного кино, наслаждаться черно-белыми лентами.

Сегодня в развитых странах промышленность производства видеокассет для домашнего потребления выбрасывает на рынок тысячи названий, но черно-белые (не говорим уж о немых) ленты составляют среди них ничтожный процент.

Для того чтобы как-то преодолеть ситуацию, при которой массовый зритель предпочитает пустую, коммерческую, но сделанную на уровне современной кинотехники картину и отворачивается от шедевров прошлых кинематографических эпох, предпринимаются попытки осовременить техническое состояние ленты. Существует сложный и дорогостоящий способ превращения черно-белого фильма в цветной: он основан на том, что разные цвета спектра дают на панхроматической черно-белой пленке разные оттенки серого, которые с помощью компьютеров «считываются» и могут быть восстановлены в своей первозданности. Это изобретение стимулировано потребителями бытовых видеокассет.

Видеотехника, которая бурно вторглась в современную зрелищную культуру, пока что используется как новая форма носителя изображения и как истинно телевизионная по природе, электронная технология. В первые десятилетия телевидение было своеобразным технологическим кентавром: прямые передачи основывались на достижениях электроники, а все то, что шло в фиксированной форме, приходилось сначала снимать на киноленту, а затем уже демонстрировать ее в эфире. Теле-репродукция кинофильма, казалось бы, несложная вещь: те же размеры экрана, тот же в принципе выразительный язык, —

недаром многие теоретики и практики кино считают, что это две разновидности одного и того же искусства. Не станем здесь входить в эти споры, отметим лишь, что перевод киномеханической технологии в электронную не остается незамеченным зрителем: на экранах телевизоров изображение обретает пластическую и цветовую «тяжесть», заметной становится инородность технологий. Сегодня, чтобы преодолеть это, кинофильм до выхода в эфир «перегоняют» на видеоленту: он, как и положено при создании копии, чуть-чуть теряет в своих изобразительных достоинствах, зато обретает родственность технологий.

Сегодня, повторяем, видео пока что выполняет в основном служебные, репродукционные функции. Однако, как это было прежде с фотографией и телевидением, средство, казавшееся на первых порах сугубо репродукционным, довольно скоро начинает претендовать на решение и продуктивных задач. В странах Запада, где видеотехнология уже успела получить широкое распространение, эти претензии оформились в поиски так называемого видеоарта. Его поклонники уверяют, что электроника способна стать основой нового, отличного от телевидения и кино, искусства.

Будущее покажет, насколько реальными окажутся собственно эстетические потенции видео. Но уже сейчас в видеоклипах можно обнаружить некоторые, ранее отсутствующие у технических искусств черты, например непривычную логику чередования, смены изображений.

Конечно, появление отдельных выразительных средств, порожденных электронной техникой, не означает немедленного, автоматического возникновения на их основе нового, самостоятельного вида творчества. Тем более — нового искусства. История культуры последних столетий свидетельствует о том, что недостаточно одних только технических предпосылок для возникновения новой музыки.

Для этого нужно совпадение еще как минимум двух важных обстоятельств. Первое из них — социальное. Говоря высоким штилем, должна возникнуть общественная потребность в несуществовавшем прежде виде искусства. В предыдущих главах мы пытались показать закономерность рождения фотографии в пору бурного развития науки и техники и кинематографа — в эпоху роста больших городов и образования громадных зрительских аудиторий. В послевоенном, уставшем от публичности мире возникла потребность в телевидении. Люди стали все больше замыкаться в кругу семьи — и это дало невиданный толчок развитию ТВ. Видео стало еще одним шагом по пути обновления индивида: теперь уже человек не зависит от предлагаемой ему телестудиями программы, а формирует ее по своему желанию. Видео, очевидно, будет искусством XXI века.

Но для этого необходимо и второе обстоятельство. Должны появиться яркие художники, таланты, способные взять на себя смелость идти по целине, создать новаторские произведения, в которых разрозненные выразительные средства, существовавшие до тех пор в виде занятого аттракциона, обретут целостность и звучность самостоятельного, неповторимого художественного языка.

Появление видео и, главное, обретение им каких-то, пусть пока еще весьма небольших эстетических потенций имеет для нашей темы первостепенное значение. Оно свидетельствует о том, что процесс, начавшийся полтора столетия назад с изобретения Ньепса и Дагера, не завершился с созданием вслед за фотографией кинематографа и телевидения. В современном мире, где научно-технический прогресс не останавливается ни на минуту, происходит формирование все новых и новых технических средств, которые служат не только фиксации жизни для нужд информационно-журналистских, но и эстетическому освоению действительности. Семья технических искусств, насчитывающая сегодня три новых музы, судя по всему, будет продолжать расти.

И этот процесс поставит перед наукой об искусстве все новые и новые вопросы.

Введение

- ¹ Цит. по: *Маковский Д. П.* Из яснополянских записок. — «Лит. газета», 1971, 1 сент.
- ² Цит. по: «Фотография», ЧСР, 1974, № 2, с. 9.
- ³ *Горовиц Р.* Американский фотограф. — «Америка», 1973, октябрь, с. 43.
- ⁴ «Телевидение и радиовещание», 1973, № 9, с. 11.
- ⁵ *Мейлер Н.* Погасшая звезда. — «Лит. газета», 1973, 24 окт.
- ⁶ «Cahiers du cinéma», 1961, Novembre, p. 53.

Глаз и камера

- ¹ *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М., 1948, с. 78.
- ² Там же, с. 80.
- ³ Там же, с. 78.
- ⁴ Там же, с. 80.
- ⁵ *Кракауэр З.* Природа фильма. М., 1974, с. 38.
- ⁶ Там же, с. 39.
- ⁷ Там же, с. 39—40.
- ⁸ *Нейссер У.* Зрительные процессы. — В кн.: Восприятие. Механизмы и модели. М., 1974, с. 250.
- ⁹ Там же, с. 253.
- ¹⁰ Там же, с. 275.
- ¹¹ Там же, с. 310.
- ¹² Там же, с. 124.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ *Кракауэр З.* Природа фильма, с. 48.
- ¹⁵ *Pollack P.* The Picture History of Photography. London, 1963, p. 43.

Жизнеподобие

- ¹ *Брассай.* Пикоссо и фотография. — «Сов. фото», 1968, № 4, с. 24.
- ² Цит. по: *Базен А.* Что такое кино? М., 1972, с. 41.
- ³ *Edgerion S. Jr.* The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective. N.Y., 1975.
- ⁴ «Культуры», ЮНЕСКО, 1983, № 4, с. 106.
- ⁵ Там же, с. 104, 105.
- ⁶ *Базен А.* Что такое кино?, с. 43.
- ⁷ *Мороховец Л.* Фотограф-любитель как художник. — «Фотографическое обозрение», 1897, № 3, с. 4.
- ⁸ *Дыко Л., Головня А.* Фотокомпозиция. М., 1955, с. 18.
- ⁹ *Бабочкин Б.* Через тридцать лет. — «Новый мир», 1964, № 11, с. 164.
- ¹⁰ За большое киноискусство. М., 1935, с. 60—61.
- ¹¹ *Вильчек Вс.* Муза № 11 (заметки о телевидении). — «Вопр. литературы», 1964, № 11, с. 159.
- ¹² *Брэдбери Р.* Радость писать. — «Лит. газета», 1979, 22 авг.
- ¹³ Цит. по: *Третьяков С.* Джон Хартфильд. М., 1936, с. 5.
- ¹⁴ *Буров А.* Научно-популярное кино и искусство. — Вопросы киноискусства, М., 1955.

Отбор и оценка

- ¹ *Дробашенко С.* Феномен достоверности. М., 1972, с. 5.
- ² Там же, с. 11.

- ³ Там же, с. 70.
- ⁴ Там же, с. 76.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же, с. 77.
- ⁷ *Маркс К.* Капитал. Т. 3. М., 1950, с. 830.
- ⁸ Правда кино и «киноправда». М., 1967, с. 69.
- ⁹ Там же, с. 316.
- ¹⁰ *Кулешов Л.* Искусство кино. М., 1929, с. 161.
- ¹¹ Правда кино и «киноправда», с. 105.
- ¹² *Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 18—19.
- ¹³ Там же, с. 21—22.
- ¹⁴ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 152—153.
- ¹⁵ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 38, с. 441.

Сюжет

- ¹ *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 257.
- ² *Гоголь Н.* Полн. собр. соч. в 14-ти т. Т. 10. М.—Л., 1940, с. 375.

Слово

- ¹ *Довженко А.* Избранное. М., 1957, с. 137—138.
- ² А. Г. Ржешевский. Жизнь. Кино. М., 1982, с. 15.
- ³ Там же, с. 378—379.
- ⁴ Там же, с. 97.
- ⁵ Вопросы кинодраматургии. Вып. 1. М., 1954, с. 29.
- ⁶ Вопросы кинодраматургии. Вып. 2. М., 1956, с. 69.
- ⁷ А. Г. Ржешевский. Жизнь. Кино, с. 28.
- ⁸ *Лудовкин В.* Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1974, с. 79.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же, с. 81.
- ¹¹ Там же, с. 82.
- ¹² *Эйзенштейн С.* Избр. произв. В 6-ти т. Т. 2. М., 1964, с. 297.
- ¹³ Там же, с. 298.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же, с. 299.
- ¹⁶ А. Г. Ржешевский. Жизнь. Кино, с. 57.
- ¹⁷ Там же, с. 123—124.
- ¹⁸ Подробнее об этом см.: *Вартанов Ан.* О кинематографической образности сценария. — Вопросы кинодраматургии. Вып. 3. М., 1959, с. 123—202.
- ¹⁹ *Пырьев И.* Избр. произв. В 2-х т. Т. 1. М., 1978, с. 284—289.
- ²⁰ *Довженко А.* Избранное, с. 22—23.
- ²¹ Там же, с. 39—40.
- ²² См.: Антология советской фотографии. М., 1986, с. 40—45.
- ²³ См.: *Волков-Ланнит Л.* История пишется объективом. М., 1971.
- ²⁴ Антология советской фотографии, с. 29.
- ²⁵ *Sowjetische Fotografen. 1917—1940.* Leipzig, 1980, p. 33.
- ²⁶ Антология советской фотографии, с. 78.
- ²⁷ *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. М., 1962, с. 13.

Характеры

- ¹ По страницам западной кинопечати. Вып. 43. ВНИИК, 1984, с. 67.
- ² *Лебедев Н.* Очерк истории кино СССР. Т. 1. Немое кино. М., 1947, с. 132.

- 3 См.: Вопросы эстетики. Вып. 1, М., 1958.
- 4 Лоусон Д.-Г. Фильм — творческий процесс. М., 1965, с. 350.
- 5 См.: «Искусство кино». 1970, №7.
- 6 Характер в кино. М., 1974, с. 18.

Монтаж

- 1 Юрнев Р. Подумаем о монтаже. — «Сов. культура», 1988, 20 авг.
- 2 Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960, с. 74.
- 3 Кулешов Л. Статьи. Материалы. М., 1979, с. 94.
- 4 Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986, с. 188.
- 5 Кракауэр З. Природа фильма, с. 55.
- 6 Базен А. Что такое кино?, с. 82.
- 7 Кракауэр З. Природа фильма, с. 55.
- 8 Третьяков С. Джон Хартфильд, с. 61.
- 9 Там же, с. 59.
- 10 Там же, с. 5.
- 11 См.: «Сов. фото», 1968, № 2—8.
- 12 «Сов. фото», 1968, № 4, с. 26.
- 13 «Сов. фото», 1968, № 2, с. 24.
- 14 Кулешов Л. Статьи. Материалы., с. 53.
- 15 Там же, с. 87.
- 16 Там же, с. 99.
- 17 Там же, с. 97.
- 18 Цит. по: «Искусство кино», 1962, № 5, с. 148.
- 19 Арнхейм Р. Кино как искусство, с. 77.
- 20 Ромм М. Беседы о кино. М., 1964, с. 137.
- 21 Арнхейм Р. Кино как искусство, с. 73.
- 22 Базен А. Что такое кино?, с. 90.
- 23 Там же, с. 91.
- 24 «Новый мир», 1965, № 4, с. 80.
- 25 «Лит. газета», 1985, 26 сент.
- 26 Юрнев Р. Подумаем о монтаже. — «Сов. культура», 1988, 2 авг.
- 27 Базен А. Что такое кино?, с. 93.
- 28 Вильчек Вс. Под знаком ТВ. М., 1987.

Ракурс

- 1 Балаш Б. Искусство кино. М., 1945, с. 46.
- 2 Родченко А. Пути современной фотографии. — «Новый ЛЕФ», 1928, № 9, с. 10.
- 3 Там же.
- 4 Там же, с. 11.
- 5 Там же.
- 6 Там же, с. 12.
- 7 Там же.
- 8 Там же, с. 13.
- 9 Шайхет А. Как я снимал колхоз. — «Пролетарское фото», 1931, № 3, с. 10—11.
- 10 Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с. 26.
- 11 Там же, с. 103.
- 12 Линдгрэн Э. Искусство кино, с. 126.
- 13 Мартен М. Язык кино. М., 1959, с. 58.
- 14 Базен А. Что такое кино?, с. 89.

Меняющаяся дистанция

- ¹ *Балаш Б.* Искусство кино, с. 23.
- ² См. исследования сектора художественных проблем средств массовой коммуникации ВНИИ искусствознания: Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. М., 1983; Массовые виды искусства и современная художественная культура. М., 1986.
- ³ *Кракауэр З.* Природа фильма, с. 48.
- ⁴ *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства, с. 51.
- ⁵ *Арнхейм Р.* Кино как искусство, с.21—22.
- ⁶ Там же, с. 68.
- ⁷ Д.-У. Гриффит. М., 1944, с. 115.
- ⁸ Подробнее об этом см.: *Вартанов Ан.* Язык кино и зритель. — В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 5. М., 1962.
- ⁹ *Вольфсон А.* Малоформатное кино. — «Искусство кино», 1961, № 4.
- ¹⁰ Подробнее об этом см.: *Вартанов Ан.* Эстетические проблемы взаимоотношений эстрады и телевидения. — В кн.: Телевизионная эстрада. М., 1981.
- ¹¹ *Саппак Вл.* Телевидение и мы. М., 1963.
- ¹² См.: Искусство голубого экрана. М., 1968.
- ¹³ См.: *Рассадин Ст.* Испытание зрелищем. Поэзия и телевидение. М., 1984.
- ¹⁴ Видео-АСС. М., 1990, с. 71.

Заключение

- ¹ Подробнее об этом см.: *Вартанов Ан.* Изменение функций художественной культуры под влиянием технического прогресса (На материале «технических» видов искусства). — В кн.: Социальные функции искусства и его видов. М., 1980.
- ² *Ромм М.* Беседы о кино, с. 235—236.
- ³ *Борисовский Г.* Парфенон и конвейер. М., 1971, с. 31.
- ⁴ Подробнее об этом см.: *Вартанов Ан.* Особенности функционирования видов искусства в эпоху СМК. — В кн.: Массовые виды искусства и современная художественная культура. М., 1986.
- ⁵ *Эккерман И.* Разговоры с Гете. М., 1981, с. 163.
- ⁶ Подробнее об этом см.: *Шерель А.* Рампа у микрофона. М., 1985.
- ⁷ Подробнее об этом см.: Поэтика телевизионного театра. М., 1979.
- ⁸ Социологи культуры на основании исследований определили дневную норму «потребления» искусства среднестатистическим жителем нашей страны в 2 часа, из которых 90 минут приходится на телевидение, 25 минут на кинематограф, а оставшиеся 5 (!) минут на все остальные, традиционные искусства.
- ⁹ Поль Валери об искусстве. М., 1976, с. 126.
- ¹⁰ См., например, книгу П. Полуянова, выразительно названную «Гибель театра и торжество кино». Н-Новгород, 1924.
- ¹¹ *Ромм М.* Беседы о кино, с. 237.
- ¹² Там же, с. 219—220.
- ¹³ Цит. по: *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Т. 2. 1966, с. 158.
- ¹⁴ Подробнее об этом см.: *Вартанов Ан.* Фотография: документ и образ. М., 1983.
- ¹⁵ *Шатров М.* Несколько слов о моей работе. — В кн.: Шатров М. Так победим! М., 1985, с. 329.
- ¹⁶ *Ильф И., Петров Е.* 12 стульев. Золотой теленок. М., 1948, с. 621.
- ¹⁷ «Иностр. литература», 1963, № 9, с. 259.
- ¹⁸ *Ромм М.* Беседы о кино, с. 251.