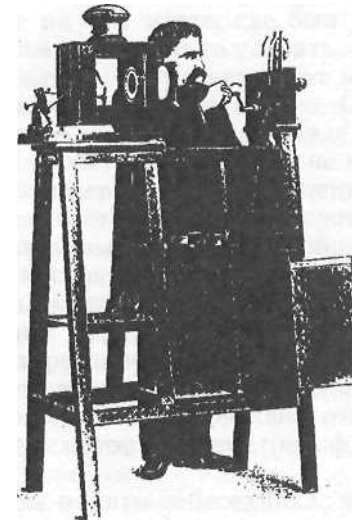


# ДИАЛОГ С ЭКРАНОМ



"АЛЕКСАНДРА" ТАЛЛИНН

Ответственный редактор Нэлли Мельц  
Редактор В. Горней  
Макет: Мильви Сейн  
Корректор Ольга Белобровцева  
Оформление: Юрий Дубов  
Фотографии: Харальд Элцерис

## О чем эта книга

Настоящую вводную главу можно было бы назвать «Экран как собеседник». Вы приходите в кинозал, свет гаснет, и перед вами появляется собеседник, который голосами актеров и диктора, игрой теней, мелькающих на белом полотне, старается вам что-то сообщить — что-то, что он считает важным, — и стремится убедить вас, что и для вас знать это исключительно существенно. У Герберта Уэллса есть фантастический рассказ о том, как художник написал на полотне портрет дьявола и дьявол с рисунка немедленно вступил в диалог со своим «создателем», пытаясь его соблазнить. История кончается тем, что художник, схватив банку краски, тщательно замазывает все пространство полотна ровным слоем, но долго еще на том месте, где был рот, эмаль пузырится — соблазнитель пытается что-то сказать, быть понятым, договориться ... Нам кажется, что рассказ этот мог бы быть вступлением к любому разговору о природе кино. Осмелимся даже высказать предположение, что, если бы Уэллс никогда не сидел в кинозале, подобный сюжет, быть может, не пришел бы ему в голову. Не только режиссер, но в определенной мере и зритель, глядя на экран, оказывается наедине со своим собственным созданием. И этот рукотворный и отчасти воображаемый собеседник вдруг проявляет самостоятельность, пытается говорить, соблазнить, а главное — быть понятым.

Каждый собеседник стремится быть понятым, ищет общий язык. Когда-то, на заре кинематографии, кино называли «Великий немой». Это очень точно: немой — не молчальник, не тот, кто говорит, а тот, кто жаждет быть понятым, говорит жестами и мимикой, самой своей немой. Кинематограф говорит и жаждет быть понятым.

Но для того, чтобы понять собеседника, надо знать его язык. И эта книга может быть определена как букварь киноязыка, первые уроки языка кинематографа. И как всякий букварь состоит из изложения основ азбуки и рассказов для чтения, предполагаемая книга также включает в себя элементы азбуки киноязыка и рассказы из истории кинематографа. Это начальная книга для тех, кто хочет говорить с экраном и понимать его язык.

Но у читателя могут возникнуть недоуменные вопросы. Например, если экран собеседник, то он должен вести со мной — лично

ISBN 9985-827-04-X

© Юрий Лотман, Юрий Цивьян,  
1994  
© Издательство «Александра»  
1994

со мной — диалог, отвечать на мои вопросы. Что ж это за собеседник, который всю свою речь заранее записал и повторяет ее безо всяких изменений каждые два часа? На этот вопрос мы хотели бы ответить примером из собственного опыта. Однажды один из авторов этой книги смотрел со своим близким другом, крупным лингвистом, фильм Роб-Грийе и Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Выйдя, мы стали обмениваться впечатлениями и неожиданно убедились, что, сидя рядом в одном и том же зале, мы видели два совершенно различных фильма, даже сюжеты совершенно не совпадали. Таков эффект каждого большого произведения искусства, но в кинематографе он проявляется с особенной силой: экран говорит не каким-либо одним голосом, а, как сама жизнь, говорит многими голосами, и каждый зритель слышит тот из них, который отвечает его внутреннему камертону. Разумеется, это относится к подлинным произведениям киноискусства. И в этом случае экран выступает как истинный собеседник, не мертвый исполнитель одних и тех же жестов и слов, а участник диалога, вступающий в обратную связь с каждым из зрителей в отдельности.

Понимать — это значит любить, стремиться к пониманию. Не случайно один из исследователей первого данного людям языка общения — языка жестов, касаний, мимики и восклицаний, с помощью которого грудной младенец общается с кормящей его матерью, — отмечал, что стимулом к возникновению такого языка являются любовь и порыв к общению. И любовь к кинематографу — важное условие понимания киноискусства. Но одной любви мало: необходимы еще и знания. Можно любить кино, часто посещать сеансы и при этом получать удовольствие от средних, не требующих умственного напряжения, бездумных комедий и детективов с привычными штампами, героями и сюжетами. В этом нет ничего предосудительного. Но высокое искусство — будь то серьезная музыка, серьезная литература или серьезный кинематограф — требует понимания, которое дается знанием законов данного искусства, и вкуса, приобретаемого ценой художественного воспитания.

Вероятно, многие читатели согласятся с тем, что понимание симфонической музыки требует специальной подготовки, но необходимость чему-то учиться, чтобы понимать фильм, да и само существование какого-то особого «киноязыка» может показаться поисками сложности там, где все просто и очевидно. Кинематограф, ну хотя бы документальный, — это ведь сама жизнь. Какой тут особый «язык» и какое особое «зрение»?! Просто смотри и понимай. Ведь не учимся же мы особому пониманию, «умению видеть» все, что мы встречаем в жизни вокруг себя — дома, на улице. Какая разница: смотреть на экран или смотреть через окно? Окно и экран так тесно сплелись в нашем сознании, что один из владельцев старого петербургского кинотеатра решил

оформить занавес в виде ставней, а просцениум — в форме гигантского подоконника. Чем отличаются хроникальные фильмы от художественных? — рассуждали газеты в эпоху немого кино. Только тем, что хроника — это когда смотришь в окно из квартиры на улицу, а художественный — когда тайком заглядываешь в чужие окна. В 1914 году Валерии Брюсов, сидя у окна, написал:

Мир шумящий, как далек он,  
Как мне чужд он! но сама  
Жить проводит мимо окон,  
Словно фильмы синема.

Ответить на эти рассуждения можно многое. Прежде всего, так ли мы хорошо умеем видеть и в обыденной жизни? Вспомним слова Гоголя о том, «что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи». Смотреть и видеть — не одно и то же, и именно искусство дает человеку то истинное глубокое зрение, о котором писал Гоголь. А вот вопрос о том, как соотносятся киножизнь, жизнь на экране, и бытовая реальность — та каждодневная жизнь, которую мы видим на улице или наблюдаем через окно, — требует специального рассмотрения.

## НЕСКОЛЬКО ИСХОДНЫХ ПОНЯТИЙ

### Кино и жизнь

Если представить себе, как выглядит то, что происходит на экране, для того, кто сидит в зале, то, пожалуй, основным вопросом, который неизбежно возникает у зрителя, будет вопрос: похоже это на жизнь или нет? При этом почему-то предполагается, что «что такое жизнь» мы знаем и, следовательно, сопоставить экран с жизнью очень просто. Экран оказывается в роли подсудимого, поведение которого мы оцениваем с точки зрения заранее известного кодекса. Мы предъявляем экрану заведомые требования, и он вынужден, несколько смущаясь, этим требованиям отвечать. Если даже не всякий зритель так смотрит, то уж, конечно, так смотрит критик, который исходит из того, что «что такое жизнь», ему известно, а также известно, что экран должен это, как он выражается, «отражать», твердо полагая, что «что такое отражать» ему тоже известно. Между тем знать какую-то вещь — это означает, во-первых, знать, как она устроена, во-вторых, знать, чему она служит, и, в-третьих, знать, что с ней будет хотя бы в ближайшем будущем. Ни на один из этих вопросов относительно жизни мы ответить не можем. Мы не знаем, как она устроена, мы не можем даже предположить, зачем она существует,

и даже для каждого из нас в отдельности мы отнюдь не можем сказать, что будет через несколько минут.

Само понятие «жизнь» гораздо более непонятно, чем мы, можем быть, сами полагаем, и поэтому сопоставление с жизнью — всегда вещь очень сложная. «Сопоставить с жизнью» на самом деле означает попытаться понять или как-то проникнуть в это неизвестное или непонятное целое. А что значит попытаться проникнуть? Стремление зрителя сопоставить экран с жизнью — это требование, предъявленное не столько экрану, сколько жизни. Оно спровоцировано самой природой кинематографа, которая как бы отвечает самым древним представлениям об искусстве. Как известно, самые архаические представления связаны с тем, что живопись возникла из отражения, из зеркала, или из взгляда на поверхность воды, или из обведенной пальцем тени, а рифма возникла из эха. Это старые мифы, они существуют у разных народов, и в них вложено одно и то же наивное представление: искусство есть удвоение жизни, автоматическое, механическое удвоение; но при этом сразу можно спросить: а что значит удвоение жизни?

Уже в зеркале изображение перевертывается. Левое делается правым, правое — левым. Между тем, по самым основным и глубоко лежащим представлениям человека, общим для всех культур, верх и низ, правое и левое неравнозначны. Правое связывается с правильным, устойчивым, прямым, левое — с коварным, лживым. Поменяй правое на левое — и изменятся отношения истинного и неистинного, мужского и женского, реального и нереального. Зеркало не случайно фигурирует в двух обликах — как правдивое (оно очень часто в старой иконологии — символ богородицы) и как лживое (это древнейший магический предмет общения с потусторонней силой). Уже сам момент удвоения таит в себе некоторый сложный смысл. И кинематограф, как будто бы выросший из такого удвоения, из фотографической возможности остановить и удвоить момент, уже таит в себе не только адекватность, но и неадекватность. И вот тут выясняется, что обе эти стороны в процессе художественного построения дополняют друг друга.

Позвольте обратиться к одной идее из области точных наук, которая кое-что прояснит, потому что искусство и другие формы мышления очень связаны и постоянно переливаются друг в друга. Мы имеем в виду ту область, которая называется логикой и семантикой «возможных миров». Общая идея такова: излагаются некоторые постулаты (которые, в общем, могут братья произвольно) и на них строится мир, замкнутый в своей логике и совершенно логичный внутри себя. Сопоставляя его с другими мирами, мы прежде всего меняем наш взгляд на окружающую нас бытовую жизнь. Это вообще характерно для нашего века, когда можно взглянуть на мир и из космоса, когда меняются все мас-

штабы. И на обычную, естественную и, казалось бы, всем понятную жизнь (кто же не знает, что такое жизнь: все мы утром просыпаемся, вечером ложимся, находимся внутри жизни, и смешно сказать, будто мы ее не знаем) можно смотреть как на единственно возможную и единственно данную. А если варьировать возможности и представить себе наш бытовой мир как один из возможных? Нам скажут, что этим постоянно занимаются научные фантасты. Но малая убедительность, как представляется, неудачных попыток средней руки фантастов не в том, что они очень фантазируют, а в том, что они фантазируют мало, обнаруживая свою неспособность вырваться за пределы единственно данного мира. Хлестакову, когда он предельно завирался, придворная жизнь представлялась как очень увеличенная жизнь мелкого чиновника. Фантазируя, он лишь обнаруживал законы своего бытового сознания. Суп на пароходе из Парижа, арбуз в тысячу рублей, крышку супа подынешь, а там запах такой, что уму непостижимо. Быт мелкого чиновника количественно умножится. Это очень напоминает наши представления в фантастических текстах о далеком будущем. Это очень-очень умноженное настоящее. Вырваться из настоящего бывает вообще очень трудно. И в этом смысле внутреннюю вариативность и скрытые возможности мира нашего ограниченного бытового опыта могут гораздо успешнее раскрыть как раз так называемые реалистические фильмы (но, конечно, хорошие), которые берут реальную бытовую или реальную жизненную ситуацию, но при этом представляют ее как одну из возможностей. И будь то в самой картине или «за картиной», но возникает ощущение бесконечной вариативности мира.

Значит ли это, что сопоставление кино и жизни не имеет под собой никакой почвы? Этого сказать нельзя. Сопоставление только в самом простом, вульгарном виде мыслится как некая прямая аналогия (слово «вульгарном» не имеет здесь никакого осуждающего оттенка: искусство всегда должно иметь некоторый элемент, скажем так, грубой простоты). Но и без того некая невысказанная или, может быть, даже неосознанная, несформулированная потенциальная сопоставимость есть всегда. Хотя бы потому, что мы не можем мыслить мира без каких-то данных нам констант. И, как бы мы их ни переставляли, «высочить» из языка этих констант мы не можем. Грубо было бы, скажем, наблюдая придворный балет, сопоставлять его с экономическими процессами помещичьего хозяйства. Но какая-то соотнесенность все-таки есть. Например, исключенность из жизни: глядя на придворный балет, зрители забывают обо всем, кроме него. Ведь забывание все-таки есть форма соотнесенности с тем, о чем забывают. Сопоставление с жизнью неизбежно. Другое дело, что сопоставления могут быть самого разного типа.

Видя, что герой в историческом фильме надел гусарские шта-

ны, а мундир — уланский, вы можете сопоставить это с нормами одежды и сказать, что это ошибка. Но нельзя сопоставить мир фильма с нашим миром и сказать, что фильм есть ошибка, если перед нами — художественно мотивированное расхождение. И тем не менее никакое другое искусство не способно в такой мере создавать иллюзию подлинности, заставляя зрителя забывать, что наблюдаемые им события — не жизнь, а ее художественный образ. Ни в зале музея, ни в театральном зале мы не забываемся в такой мере, как в темном пространстве кинотеатра. Когда мы хотим похвалить портрет, мы говорим: «Как живой!» Глядя на театральные декорации и загримированных актеров, восклицаем: «Как настоящее!» О фильме никто так не скажет: то, что происходящее в нем — «живое» и «настоящее», как бы само собою подразумевается. А между тем на экране мелькают тени, пятна света и темноты на белом квадрате, которые нам кажутся людьми и предметами, в кинопроектор заправлена лента, состоящая из отдельных неподвижных фотографии, которые, сменяясь с большой скоростью, кажутся нам движущимися. Каждый кадр — фотография, отделенная от другой такой же перерывом: неподвижная сцена — разрыв — другая неподвижная сцена и т. д. Но на экране серия отделенных перерывами изображений превращается в одно, которое кажется непрерывным. Все, что мы видим на экране, — лишь кажется. Не случайно в период возникновения кинематограф долго назывался «иллюзион».

Итак, в самом начале мы сталкиваемся с противоречием: самое реальное из искусств оказывается и самым иллюзорным. Это противоречие, как мы увидим, составляет одну из глубинных сущностей искусства кино.

Каждое произведение искусства имеет автора (или авторов), принадлежащего определенной эпохе, носителя определенных идей, представлений, замыслов, психологии, и материал, из которого оно сделано. Материалом статуи будет камень или глина, гипс, бетон, материалом музыки — звуки различных инструментов и человеческого голоса, материалом поэзии — слово. Что же является материалом кино? Прежде всего — актер, человек, который играет другого человека. В этом отношении кино подобно театру. Сходство их закреплено не только тем простым фактом, что сплошь и рядом мы видим на сцене и на экране лица одних и тех же людей, но и использованием тех же самых слов для описания поведения человека на сцене или перед объективом киноаппарата; мы говорим «играет в театре», «играет в кино», употребляя один и тот же глагол «играет». Однако тут же мы сталкиваемся с коренным отличием.

Между актером и зрителем в кино стоит важный посредник — фотография. Это резко меняет природу искусства. Уже материал театра — человек — создает для зрителя двусмысленную ситуацию: мы видим на сцене живого человека, мы знаем, что такое

человек, поскольку мы сами люди. Человек ест, пьет, страдает и радуется, любит и ненавидит; если его ранят, льется кровь, если он умирает, то навсегда. И мы приписываем эти качества и человеку, который появляется перед нами на сцене. Но вдруг этот человек превращается в «как бы человека» — как бы короля, как бы злодея или как бы героя. Он как бы ест, как бы пьет, очень похоже любит и ненавидит; когда его ранят, он «истекает клюквенным соком» (Блок), а умерев, тотчас же встает и раскланивается. Он человек, но он и грает человека. Как человек он лишь материал для создания «как бы человека». Но материал не растворяется без остатка в образе, и актер, став ролью, не перестает быть для зрителя и человеком. отождествить себя с театральным героем нам гораздо легче, чем со статуей или фигурой в картинной галерее. отождествить себя с киногероем еще легче. Представление о том, что на экране перед нами не актер, играющий роль, а человек, выхваченный из подлинной жизни, поддерживается «антитеатральностью» кино, отсутствием того, что связывается в нашем сознании с театральной условностью.

Однако особую роль в своеобразии кино играет то, что в материал этого искусства включается оптическая аппаратура и фотография. Оптическая аппаратура в массовом представлении обеспечивает автоматизм отношения «вещь — ее оптический образ». Само понятие «аппарат» как бы подразумевает беспристрастность и объективность. Когда мы читаем, что в работе оператора ощущалась «субъективная камера», то именно неожиданная противоречивость этого выражения привлекает наше внимание. Кажется очевидным, что глаз человека субъективен, что ему присущи произвольные искажения видимого, а аппарат беспристрастен и холодно регистрирует «все как оно есть». Гипноз оптики при этом дополняется гипнозом фотографии, за которой также установилась репутация беспристрастной точности. Все мы знаем, как непохожи бывают фотографические портреты и в какой мере их превосходит написанный профессиональным художником портрет. И тем не менее там, где нужен документ, удостоверяющий внешность данного человека (для паспорта, как улика в судебном следствии и т. д.), предпочтение безусловно будет отдано фотографии, ибо ей мы приписываем качество документальности. Уже то, что в материал кинематографа входит фотография, заставляет нас авансом подарить экран доверием, поверить в подлинность его сообщений.

Таким образом, материалом киноискусства является сама окружающая нас жизнь. Вся цепочка «вещи (люди, пейзажи) — оптика — фотография» как бы проникнута объективностью. Этот материал отличается от материала живописи и скульптуры (краски, камень) тем, что имеет изначальный образ, а от литературы и музыки — тем, что образ этот наделен самодовлеющей, объективно-реальной природой.

## Кто играет в зале кинотеатра?

Мы говорим: «В этом фильме играют такие-то актеры». Но что значит слово «играют»? В новейшем (третьем) издании четырехтомного академического «Словаря русского языка» находим следующие значения этого слова: «1. Забавляться, резвиться <...>. Заниматься какой-либо деятельностью несерьезно, как забавой; притворяться занятым чем-либо; <...>. 2. Проводить время в каком-либо занятии, служащем для заполнения досуга, для развлечения и т. п. <...>. 5. Относиться к кому-, чему-либо несерьезно, легкомысленно <...>. 11. Участвовать в сценическом представлении <...>»<sup>1</sup>.

Игра для актера — работа. И работа тяжелая, требующая, как и всякое искусство, по словам Пастернака, «полной гибели всерьез». Почему же для обозначения этого трудного дела мы пользуемся таким легкомысленным глаголом? Чтобы понять это, следует, вопреки словарю, убедиться, что игра — не столь уж «несерьезное» занятие. Прежде всего, игра — занятие древнее. Она древнее человека — играют и животные. Уже ее древность способна вызвать уважение к игре. И в жизни человека, сопровождая его от первых детских игр до смертного ложа, игра выступает как нечто более существенное, чем «заполнение досуга». Присмотримся пристальнее.

Игра подразумевает реализацию особого — «игрового» — поведения. Поведение это двупланово и условно. Создавая игровую модель какой-либо реальной ситуации, человек, с одной стороны, должен как бы верить в ее реальность и относиться к ней вполне серьезно. С другой стороны, он в то же время должен помнить о ее нереальности и не относиться к ней с той мерой серьезности, которой требует такая ситуация в жизни. Дети играют в войну. С одной стороны, они переживают эмоции подлинной вражды, с другой — должны не забывать, что это «вражда» в кавычках. Если возобладает первая тенденция, игра превратится в серьезную драку, если останется лишь вторая, пропадет весь интерес. Вспомним эпизод из повести Л. Н. Толстого «Детство». Описывается детская игра, в которой старший брат Володя не хочет участвовать и «портит» игру, разрушая ее двуплановость: «Снисхождение Володи доставило нам очень мало удовольствия; напротив, его ленивый и скучный вид разрушал очарование игры. Когда мы сели на землю и, воображая, что плывем на рыбную ловлю, изо всех сил начали грести, Володя сидел сложа руки и в позе, не имеющей ничего схожего с позой рыбака. Я заметил ему это; но он отвечал, что оттого, что мы будем больше или меньше махать руками, мы ничего не выиграем и не проиграем и все же далеко не уедем. Я невольно согласился с ним. Когда, воображая, что я иду на охоту, с палкой на плече, я отправился в лес, Во-

<sup>1</sup> Словарь русского языка: В 4 т. М., 1985. Т. 1. С. 628-629.

лодя лег на спину, закинул руки под голову и сказал мне, что будто бы и он ходил. Такие поступки и слова, охлаждая нас к игре, были крайне неприятны, тем более что и нельзя было в душе не согласиться, что Володя поступает благоразумно.

Я сам знаю, что из палки не только что убить птицу, да и выстрелить никак нельзя. Это игра. Коли так рассуждать, то и на стульях ездить нельзя; а Володя, я думаю, сам помнит, как в долгие зимние вечера мы накрывали кресло платками, делали из него коляску. Один садился кучером, другой лакеем, девочки в середину, три стула были тройка лошадей, — мы отправлялись в дорогу. И какие разные приключения случались в этой дороге! и как весело и скоро проходили зимние вечера!.. Ежели судить понастоящему, то игры никакой не будет. А игры не будет, что ж тогда остается?..»<sup>1</sup>

Играющий осуществляет одновременно два противоположных поведения: он всерьез переживает ситуацию и одновременно не забывает, что это «как бы ситуация, игра в действительность, а не сама действительность. Иногда играющий принимает игру слишком серьезно, не отличая ее от жизни, как это свойственно детям и эстетически невоспитанным людям. Систематически повторяются случаи покушения на картины со стороны психически неуравновешенных людей, не отличающих изображения от реальности. Нарушение двуплановости разрушает игру: если все время помнить, что игра — это нечто «не настоящее», теряется интерес; если об этом полностью забывать, игра превращается в жизнь. Примеры многочисленны — от перехода детских игр в драки и ссоры до печальных происшествий на стадионах.

В древней Византии две группы болельщиков на ипподроме превратились в ненавидящие друг друга и борющиеся за власть партии «зеленых» и «голубых». Нечто аналогичное происходит в современном нам обществе: итальянские болельщики («тиффози») образуют как бы игровую параллель к политической жизни Италии, присваивая себе названия, копирующие имена левых или правых экстремистских террористических групп. Да и в нашей стране молодежные группировки часто складываются из болельщиков футбольных команд. Часто эта «недозволенная игра» самопроизвольно перерастает в террористическую практику. Искусство и игры состоит именно в том, чтобы удержаться на острие равновесия между серьезностью и фиктивностью. Игра не праздная забава — она школа психологической тренировки, позволяющая человеку условно пережить те эмоции, которые в жизни сопряжены с большим риском и смертельной опасностью. Одновременно игра — средство психологической разрядки, поскольку компенсирует несвободу реальных обстоятельств, значительно расширяя его «сферу выбора».

Последнее обстоятельство роднит игру и искусство, при всех

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1978. Т. 1. С. 35—36.

отличиях их природы и задач. Искусство также требует двупланового поведения. До сих пор непревзойденной формулой искусства остаются слова Пушкина:

... Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь ...

Вымысел и слезы, согласно житейской логике, противоречат друг другу: если речь идет о вымысле, то не следует рыдать; если рыдаешь, то слезы должны заставить забыть, что это вымысел. Так в жизни. Мне сообщили трагическое известие, способное вызвать слезы. Реакция определяется тем, верю ли я в его истинность. Если я поверил, мое огорчение естественно, если же мне сообщили, что известие было ложным, слезы делаются беспредметными и смешными. Искусство — это ложь, которая переживается как истина, следовательно, это ложь, которая одновременно является истинной. Поэтому можно в одно и то же время знать, что имеешь дело с вымыслом, и обливаться слезами.

Таковы свойства искусства вообще. Однако, вероятно, они нигде не проявляются с такой силой, как в кинематографе. Мы уже говорили, что, по сравнению с театром, кино воспринимается как нечто гораздо более «реальное», как сама жизнь. Но ведь в театре на сцене — живой актер, непосредственно реагирующий на смех, аплодисменты или топот, свистки, кашель зала. В его жилах течет настоящая кровь, и на каждом спектакле он вносит вариации в свою роль. Он человек. На экране перед нами тень, создание механических приспособлений, упрятанное в железные круглые коробки и равнодушное к нашим восторгам или неодобрению. Она когда-то была играющим актером, но вот ее схватили, оторвали от того, чей образ она сохраняет, закрепили на пленке, размножили в копиях. Она отчуждена от непосредственного исполнителя. Сама интимность кинематографических впечатлений есть следствие этого отчуждения. Известно, что кино значительно смелее вводит в свою поэтику интимные и эротические сцены, чем театр. Театральная сцена значительно реже позволяет включить в действие обнаженное тело или интимно-любовные сцены, обычные в современном кино. Кино в этом отношении парадоксально напоминает античную скульптуру или постренессансную живопись, чем, казалось бы, более близкие ему виды искусства<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Обнаженное женское тело - постоянный компонент фильмов венгерского режиссера Миклоша Янчо. Однако у него оно, как правило, лишено эротики и означает беззащитность, жертву, несет идею прекрасной и попорченной Родины. Когда в фильме «Лихие парни» («Szcégyenylegények» (1966), в советском прокате — «Без надежды») Юли раздевается перед экзекуцией, зритель испытывает не эротические чувства, а те, которые вызывает у нормального человека вид беззащитного существа. Беззащитность обнаженного тела подчеркнута наглухо застегнутыми мундирами военных. В более поздних фильмах Янчо эта оппозиция еще более поляризовалась, женские персонажи в них почти неизменно обнажены, а военный мундир уступил место бронированным доспехам («Сердце тирана, или Боккаччо в Венгрии», 1981).

Но именно эта черта, которую мы воспринимаем как свидетельство специфической непосредственности фильма, тесно связана с его отчуждающей техникой: в театре интимные сцены разыгрываются живыми актерами непосредственно перед живой человеческой аудиторией. В кино актеры играют перед объективом, а со зрителями говорят проектор и экран. Происходит двойное отчуждение, превращающее актера в тень, а человеческое тело — в метафору. То же самое можно сказать и о кровавых эпизодах, представляемых в театре, как правило, отраженно (классический пример: Отелло не должен душить Дездемону перед глазами зрителей), но безболезненно входящих в поэтику кино.

Итак, художественное переживание в кино складывается из двух одновременных и неразделимых тенденций: предельной верности действительности и предельной же свободы по отношению к действительности.

### «Воображаемое пространство»

В начале 1920-х годов режиссер и теоретик кино Лев Владимирович Кулешов произвел несколько экспериментов, сделавшихся в дальнейшем классическими. Он смонтировал одно и то же киноизображение, дававшее крупным планом лицо известного актера немого кино Можухина, с различными кадрами: тарелкой супа, играющим ребенком, женщиной в гробу. Несмотря на то, что фотография лица во всех случаях была одна и та же, у зрителей создавалась отчетливая иллюзия мимики актера: лицо Можухина менялось, выражая оттенки различных психологических переживаний. К смыслу этого эксперимента, вошедшего в теорию кинематографического монтажа как хрестоматийный пример, мы вернемся в дальнейшем. Сейчас нас привлекает другая серия экспериментов Кулешова. Сохранилась запись участницы эксперимента актрисы Л. С. Хохловой:

«В начале эпизода Оболенский<sup>1</sup> шел по улице — в Москве, по Петровке, у нынешнего Центрального универмага. В другом кадре по направлению, встречному к Оболенскому, шла я по набережной Москвы-реки.

Следующий кадр крупно: Оболенский увидел меня.

Потом кадр: я увидела Оболенского (крупно).

В нейтральном месте Москвы: Оболенский спешит ко мне.

И еще в нейтральном месте Москвы: я иду к Оболенскому.

Далее кадр: Гоголевский бульвар.

Мы встречаемся на фоне памятника Гоголю, протягиваем друг другу руки. Кадр (крупно): рукопожатие.

<sup>1</sup> Л. Оболенский — актер, участник группы Кулешова, вместе с А. С. Хохловой разыгрывал экспериментальный этюд.

На фоне памятника Гоголю: Оболенский и я смотрят<sup>1</sup> на камеру — Оболенский показывает рукой вперед.

Затем в кусок, в котором Оболенский показывает рукой, вставлялся кадр (из хроники) — Белый дом в Вашингтоне.

Следующее — мы, разговаривая, уходим из кадра, куда он показывал.

И, наконец, ступеньки лестницы нашего Музея изящных искусств, по которым поднимаются наши ноги.

В смонтированном виде получалось — Универмаг стоит на набережной Москвы-реки. Тут же, невдалеке, бульвар и памятник Гоголю, а напротив памятника — Капитолий в Вашингтоне. Таким образом, из реально существующих «элементов» пейзажа был смонтирован несуществующий пейзаж<sup>2</sup>.

Эксперимент убеждает в следующем: зритель настолько уверен, что на экране он видит подлинную реальность, что, даже если ему показывают павильонные съемки и пейзаж представляет собой декорацию, то эта декорация, существующая до съемки, и есть то самое, что он видит на экране. На самом деле кино создает свою реальность. Где бы ни снимался фильм — на лоне природы или в павильоне киностудии, — пейзаж, который мы видим на экране, создают не природа и не художники и плотники, а режиссер и зритель. И камера, и монтажный стол, и глаз зрителя активно формируют тот мир, в котором живет фильм. Фильм создает свою реальность. Конечно, не только кино, но и всякое искусство создаст свой художественный мир, пространство своей реальности. Но ни в одном из ныне существующих искусств иллюзия, заставляющая принимать «вторую действительность», создаваемую художественной деятельностью, за нотариально заверенный документ, созданный самой жизнью, не действует с такою силой.

Итак, зритель поставлен между двумя реальностями: как человек, погруженный в практическую жизнь, он принадлежит миру практической жизни, но как зритель он перенесен в киномир, воспринимаемый им также как некоторая реальность. Реальность жизни вещественна, материальна, но это — реальность фактов, а не мысли; художественная реальность фильма — создание человека, его интеллекта и эмоций, она уже очеловечена, построена по законам мысли, имеет цель и смысл. Основная цель создателей фильма — внушить зрителям формулу отношения этих миров. Они могут утверждать, что цель искусства — разделить эти миры, что только сказка есть подлинный мир, они могут стремиться к сближению их. Так будут создаваться отношения по-

<sup>1</sup> Психологически показательна обмолвка в лице: «смотрят» вместо «смотрим» — Хохлова невольно переключается на точку зрения монтируемой реальности, «взгляд» которой направлен на нее и Оболенского.

<sup>2</sup> Цит по Кулешов Л. В. Статьи; Материалы. М. 1979. С. 135.

эзии или прозы, лжи или истины<sup>1</sup>. В зависимости от того, примет ли режиссер за основу своей деятельности формулу: «кино существует для того, чтобы зритель мог отвлечься от окружающей его жизни» или «кино существует, чтобы зритель мог понять окружающую жизнь», формула отношения этих миров будет различной. Но само это отношение — прямо или неосознанно — всегда присутствует в сознании зрителей и создателей фильма. Оно входит в поэтику кино. Однако читатель может сказать, что есть область, где фильм непосредственно становится документом, где мир реальности и мир экрана совпадают, и с белого квадрата на нас, как через окно, смотрит сама жизнь.

Это документальный фильм. Фильмы, противостоящие документальным, у нас порой называют не «игровыми», а «художественными». Часто можно услышать выражения вроде: «Перед художественным фильмом давали документальный». Такое выражение таит в себе заблуждение: во-первых, подразумевается, что документальный фильм не художественный, во-вторых, что художественный фильм — это некоторая фикция, а документальная лента — зафиксированная объективная реальность.

«Эффект Кулешова» распространяется в равной мере и на документальные, и на игровые ленты (кстати, сами опыты ставились на этюдах типично документалистского рода). Хрестоматийно известен эпизод: экраны стран антигитлеровской коалиции во второй мировой войне обошел документальный фильм, в который были включены куски захваченных немецких хроник; потрясенные зрители видели, как Гитлер в захваченном Париже, войдя в знаменитую Ротонду, в упоении сплясал дикий танец. Миллионы зрителей видели это своими глазами. Как исторический факт это событие под названием «людоедской джиги» вошло в труды историков. Прошло более десяти лет, и известный английский кинематографист Джон Грирсон сознался, что он является автором этого «исторического факта». В его руках была нацистская хроника, в одном из кадров которой он разглядел Гитлера с поднятой ногой. Повторив этот кадр много раз, кинодокументалист заставил Гитлера плясать перед глазами зрителей всего мира. Другой пример. Один из самых блестящих документалистов в истории кино Роберт Флаэрти задумал фильм о жизни рыбаков небольшого бесплодного острова у берегов Ирландии Айнишмор. Приехав на остров, он не обнаружил ничего, что могло бы послужить материалом для фильма, для которого уже было придумано заглавие «Человек против моря». Нужен был эпизод борьбы с опасной стихией. Однажды режиссер заметил в море огромную рыбу — это была безобидная разновид-

<sup>1</sup> Понятия эти лежат в разных плоскостях: разделение на поэзию и прозу говорит о выборе художественного языка, суждения об истине или лжи относятся к отношению кинообщения к вне кино лежащей жизни.





1. В фильме «Человек из Арана» Р. Флаэрти возродил забытый промысел охоты с гарпуном.

ность акул, питающаяся планктоном. Из-за незначительности промыслового достоинства охота на нее уже более ста лет не велась. Флаэрти возродил забытый промысел охоты с гарпуном, заставил безобидную рыбу «играть» роль страшного хищника и снял драматические эпизоды борьбы с природой (илл. 1). При

этом получился замечательный и, главное, правдивый фильм «Человек из Арана», демонстрация которого встретила трудности из-за слишком реалистического, с точки зрения уважаемых руководителей английского кино 1930-х годов, показа трудной жизни рыбаков.

Итак, любой кинематограф создает свой мир, свое пространство, которое он населяет своими людьми. Но тут вступает в силу внушающая природа зрения. Если я о чем-то слышу, то я вполне допускаю, что сведения могут быть ложными. Иное дело, если я нечто сам вижу. Сопоставим два ответа на вопрос: «Откуда ты это знаешь?»

— Я об этом слышал, мне об этом рассказали.

— Я это видел собственными глазами.

Очевидно, что достоверность второго известия будет значительно менее сомнительной. Киномир — это мир, который каждый зритель видит своими глазами. Это придает веру в реальность художественного киномира особую силу. Конечно, способность внушать аудитории такую веру принадлежит не единственно кинематографу — это свойство искусства вообще. Толстой так описывает, как Анна Каренина читает роман: «Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больным, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своею смелостью, ей хотелось это делать самой»<sup>1</sup>.

Особенность кинематографа как искусства в том, что одновременное чувство предельной реальности и предельной иллюзии, которое он вызывает в аудитории, по силе превосходит все, что могут в настоящее время дать любые другие виды искусств.

### Когда изображение делается искусством?

Положим перед собой две фотографии<sup>2</sup>. Допустим, что при взгляде на них зритель, опираясь на свое интуитивное чувство, определил одну как «художественную», а другую как «нехудожественную». На наш вопрос: «Почему он так заключил?» — последовал несколько неопределенный ответ: «Ну, это же видно, тут просто тот вид, который был перед фотоаппаратом, а здесь что-то добавлено, настроение какое-то, фотограф что-то хотел выразить, сказать от себя, передать, видите ли, какое-то чувство...»

Попробуем выразить эти мысли более определенным образом.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1981. Т. 8. С. 114.

<sup>2</sup> Ниже сокращенно излагаются данные действительно проведенного нами опроса.

1. В производстве нехудожественной фотографии испытуемыми были названы два участника: пейзаж и фотоаппарат; в производстве художественной фотографии ими были названы три участника: пейзаж, аппарат и фотограф.

2. В первом случае фотография фиксировала автоматически то, что попадало в поле зрения объектива, во втором к реальному пейзажу что-то добавлялось.

По сути дела, здесь названы те признаки, которые обычно называют, выделяя отличительные черты искусства: наличие авторской субъективности, трактовки, внесение в изображаемый объект мысли, воссоздание объекта в связи с общим пониманием мира художником. В наивных словах о том, что в художественном изображении «что-то добавлено», выражена мысль: став фактом искусства, вещественный мир очеловечивается и одухотворяется, получает значение. Незначимое делается значимым, то есть становится носителем специфически художественной информации.

Как это происходит?

Для того чтобы искусство могло говорить, оно должно иметь свой язык. Свой язык есть и у кино. Но прежде чем перейти к краткому изложению основных элементов языка кино, надо остановиться на одном вопросе. В каком случае тот или иной элемент (или, как говорят математики, элемент какого-либо множества) может сделаться носителем информации? Ответ: если он имеет хотя бы одну альтернативу. Если мы скажем: «Было шесть часов. Через час наступило семь», то эта странная фраза никакой информации нести не будет, поскольку через час после шести ни чего, кроме семи, наступить не может. Уже после слов «через час» слушатель точно угадает окончание фразы, и дальнейшее говорение полностью избыточно. Однако, если сказать: «Через некоторое время наступило...» — то слушатель сможет сделать целый ряд предположений, и окончание фразы принесет ему тем большую информацию, чем больше догадок он сможет построить. Следовательно, носителями информации могут быть только те элементы, которые появились в тексте не автоматически, а в результате выбора автором текста. Так, например, в поэзии поэт может выбрать то или иное слово, в живописи — краску, позу, расположение частей и т. д. При этом одно и то же решение, в зависимости от того, принято оно в условиях отсутствия выбора или в результате выбора, будет иметь совершенно различный информационный смысл, то есть это фактически будут два различных решения. Например, если режиссер снимал черно-белый фильм до изобретения цветной пленки, это было вынужденным решением, оно не имело альтернативы и, следовательно никакой информационной нагрузки не несло. Решение снимать черно-белый фильм в наше время имеет какой-то смысл, нечто значит. И зритель должен это ощущать.

В равной мере мы можем сказать, что молчание кадра, его беззвучность в эпоху звукового фильма — одно из наиболее сильно действующих художественных средств (неожиданное полное отключение звука может производить на аудиторию современного кино почти шоковое впечатление, создавая атмосферу угрозы, трагедии, таинственности и т. д.). Между тем отсутствие звука в немом кино не означало ничего и было незаметным.

Если мы примем во внимание эти соображения, нам станет ясно, что, просматривая в настоящее время фильмы, снятые в «черно-белую эпоху», современный зритель невольно приписывает их режиссерам от к а з от цвета, хотя серьезной возможности делать цветные фильмы раньше вообще не существовало. Этим зритель повышает смысловую емкость фильма, лента делается для него значительнее, чем она была для своих создателей и первых зрителей. При этом парадокс состоит в том, что рост смысловой значимости нельзя отнести только за счет зрительской субъективности: картина действительно «умнеет», увеличивая число своих значимых элементов. С этим, вероятно, связано важное в истории искусств явление: старые произведения искусств не тускнеют, не жухнут в глазах последующих поколений, а как бы ярче разгораются. Так, например, старые ленты с Бестером Китонном или Чарли Чаплином не теряют, а увеличивают свое обаяние для современного зрителя. Или возьмем другой пример, противоположный по ситуации, но по сути дела подтверждающий закон возрастания художественного смысла. Когда русский живописец А. Иванов писал свое знаменитое полотно «Явление Христа народу», техники черно-белого фоторепродуцирования картин еще не существовало. Живописное полотно мыслилось только в красках. Но в конце XIX века возникла альтернатива «картина в цвете — черно-белая репродукция», и вот пятьдесят лет спустя другой живописец, А. Васнецов, в своей книге «Художество» поделился таким наблюдением: «Картина А. Иванова «Явление Христа народу», хотя и великолепа в рисунке, но суха по живописи, с жесткими, неприятными красками, но тем не менее это одно из сильнейших произведений русской живописи. Более полное впечатление от этой замечательной картины получается от репродукции ее в черном ... Помню, еще в детстве, когда я, не имея никакого понятия об А. Иванове и его гениальной картине, раз увидел в местном музее небольшую выцветшую фотографию с нее, и до того она мне показалась тогда необычайной, непохожей на другие картины, что с тех пор я никогда уже не забывал ее»<sup>1</sup>. Но это относится не только к шедеврам: немое кино 1910-х

<sup>1</sup> Васнецов А. Художество. М., 1908. С. 111. Недавно был открыт способ с помощью компьютерного анализа черно-белого спектра восстанавливать «реальный» цвет в фильмах, снимавшихся черно-белыми. Как правило, результат бывает убийственным.

— первой половины 1920-х годов в целом смотрится нами «другими глазами», и мы открываем в нем новые смыслы, как если бы режиссеры и актеры той поры вложили в свои создания пакеты с надписью: «Вскрыть через семьдесят лет».

С этими свойствами искусств связан еще один парадокс. В истории технических изобретений господствует закон, подобный закону естественного отбора в природе: каждый новый этап, каждое новое изобретение лучше предшествующих, отменяет их и выводит из активной жизни; место старых машин — в музеях или на свалках. Мы часто невольно переносим этот принцип на историю искусства, видя в нем непрерывную цепь усовершенствований. Мы смотрим на развитие Пушкина, предполагая, что он что-то не умел, а потом научился, мы говорим: «Реализм отменил романтизм». На самом деле зависимость здесь более сложная: каждое новое поколение в искусстве, действительно, стремится уйти вперед от предыдущего, создания которого поворачиваются к нему своими невыгодными сторонами. «Вчерашней пиццей не сыты», — заявил в начале XVIII века писатель и церковный проповедник Феофан Прокопович. Искусство «отцов» для «детей» — устарелое искусство. Но, создавая новое, «дети», сами того не зная, обогащают старое. То, что казалось умершим и списанным в архив, неожиданно оживает.

Положение кино в этом отношении исключительно невыгодное, во всяком случае, в нашей стране. Для изобразительных искусств есть музеи, для литературы — библиотеки и регулярная практика переиздания старых книг. В кино же зритель практически лишен возможности увидеть фильмы даже самого недавнего прошлого.

Вернемся, однако, к нашему начальному примеру.

Стихотворение пишется пером, картина рисуется кистью, фильм создается кинокамерой. Камера — самый точный инструмент для воспроизведения действительности. Это выгодная сторона кинематографа. Но перо и кисть свободны в своем выборе средств, они подчинены воле автора, вольно интерпретируют мир, разлагают и вновь воссоздают его, насыщают смыслами. Камера как бы прикована к объекту, она автоматически следует за реальностью, казалось бы, не оставляя места для творческого вторжения художника. Значит, выбора здесь нет? Значит, камера сводит на нет художественную активность? Нет! Все, что мы называем элементами киноязыка и о чем речь пойдет в дальнейших главах, сводится к тому, чтобы дать в руки создателя фильма выразительные средства, то есть все то, что в природе сковано и не имеет альтернатив и, следовательно, не несет информации, превратить на пленке в результат свободного художественного выбора, освободить от неподвижности, насытить смыслом.

То, что на языке науки называется сухим словом «информация», имеет и другое имя — свобода. Цель киноискусства — по-

знать жизнь, внося в нее свободу, освобождая ее элементы от косных связей, ставя их в новые позиции и соотношения. Кино расколдовывает мир и этим раскрывает его скрытое подлинное лицо, оно дает жизни больше возможностей, чем сама жизнь подозревает, и чутко наблюдает, как поведет себя та или иная сторона реальности, вырвавшись на свободу. Освобождая мир от сковывающих его чар, режиссер освобождает и себя с помощью того волшебства, которое называется творческой фантазией. Создавая «возможные миры», кино познает реальный.

## Монтаж

Из «эффекта Кулешова» вытекал существеннейший для всей истории кино вывод: соположение двух кадров не просто суммирует их смыслы, а создает некоторый новый третий смысл, не содержащийся в каждом из них в отдельности. Такое соположение кадров, связывающее их в единое смысловое и синтаксическое целое, называется монтажом. Как факт кинорежиссерской практики монтаж появился еще до опытов Кулешова (в частности, в лентах Гриффита), но теоретически осмыслен он был именно благодаря этим экспериментам. В развитую кинематографическую теорию он был развернут в статьях С. Эйзенштейна, подкрепленных его режиссерской практикой.

Теория и практика монтажа была тесно связана с исследованиями вопросов поэтического языка, интенсивно проводившимися в Советском Союзе в первые послереволюционные годы. На кадр переносилось понятие слова, целостной нераздробимой единицы смысла. Когда Ю. Н. Тынянов в работах по теории поэтического языка выдвинул идею «тесноты поэтического ряда», сущность которой в том, что в поэтической строке смысл слова выходит за его графические границы и «размазывается» по стиху, «заражая» окружающие слова, то это была та же теория монтажа слов, которая в кино выражалась в монтаже кадров. Феллини, рассуждая о цвете в кино, пишет: «Цвета любого кадра как бы заражаются друг от друга, между ними происходит обмен флюидами, в результате чего во время просмотра замечаешь, что какие-то светлые участки непонятно почему оказались затемненными, на каких-то других появились неожиданные отсветы, происходит постоянное размывание границ предметов»<sup>1</sup>.

Феллини говорит о «заражении» предметов друг от друга, но точно так же происходит и «заражение» кадров друг от друга и «заражение» поэтических слов в строке. Монтаж — одна из риторических фигур киноязыка.

В связи со сказанным делается понятной сопоставимость мон-

<sup>1</sup> Феллини Ф. Делать фильм // Иностранная литература. 1981. №9. С. 230.

тажа с поэтическими тропами — метафорой и метонимией<sup>1</sup>. Монтаж поэтичен по своей природе. В поэзии смысл борется с временем. Подчиняясь времени, мы произносим слова одно за другим. Когда мы произносим слово, строку, строфу, предыдущая, произнесенная часть текста уже отзвучала и поглощена временем. Речь движется вперед. Но поэтический смысл все время возвращается назад, и каждое новое слово раскрывает в уже сказанных новые, прежде незаметные, значения. Точно так же монтаж как бы задерживает впечатление от предыдущего кадра, возвращает нас к нему, заставляет его вспомнить и совмещает, как бы накладывая друг на друга, смежные кадры. Прав Эйзенштейн, утверждавший, что есть родство между монтажом и техникой просвечивания двух кадров друг сквозь друга.

Монтаж в узком смысле — склеивание двух кадров. В широком смысле монтажом является всякое обладающее художественным значением соположение частей киноленты и фильма. Это может быть параллелизм двух или нескольких последовательностей кадров (кинофраз) или эпизодов. Всякий раз, когда какой-либо элемент фильма — жест, поза, поступок, целый кадр, группа кадров — вступает в смысловое отношение с другим таким же элементом, мы имеем дело с монтажом. Расстояние между ними может быть ближайшим и очень далеким, но не более такого, какое мы можем удержать в памяти. Второй из монтируемых элементов должен живо вызвать в нашей памяти образ первого и вступить с ним в сложные смысловые отношения.

Когда Л. Н. Толстой в романе «Анна Каренина» развертывает перед читателем две параллельные судьбы — Анны Карениной и Константина Левина, сюжетно в романе прямо почти не соприкасающиеся и, как может показаться, совсем друг для друга необязательные, то он фактически строит весь роман на принципе монтажа. Попытки выделить лишь одну линию сюжета (например, линию Анны), неоднократно предпринимавшиеся при инсценировках и экранизациях романа, снимают философское звучание произведение Льва Толстого и снижают его до уровня трагедии светской дамы — нечто вроде русского варианта «Дамы с камелиями»<sup>2</sup>. Этот пример показывает, что монтаж отнюдь не составляет исключительной черты кино. Здесь он только проявляется особенно ярко.

<sup>1</sup> Метафора — поэтическое сопоставление различных понятий (слов) на основе внутреннего сходства; метонимия — сближение понятий (слов) на основе смежности, причинно-следственной связи и т. п.

<sup>2</sup> «Дама с камелиями» — пьеса А. Дюма-сына, сюжет которой лег в основу оперы Верди «Травиата», — повествует о любви и трагической гибели парижской дамы полусвета.

Мы теперь представили себе, что такое монтаж, и поняли, что монтаж — одно из основных средств киноязыка. Но на чем основан язык кино (и шире — язык искусства) вообще? Когда мы стоим у окна движущегося железнодорожного вагона и перед нами проносятся пейзажи, как будто нет никакой разницы между тем, что мы видим из окна, и сменой кадров на киноэкране. Прделаем еще один мысленный эксперимент. Друг Пушкина поэт Дельвиг однажды предложил такой сюжет романа: человек каждый день ходит по улице мимо окон не знакомого ему дома. Беззвучно, как в немом кинематографе, перед ним разворачиваются эпизоды чужой жизни. Нельзя не признать, что замысел Дельвига — готовый стержень интересного фильма. Предположим, что такой фильм снят. Чем он будет отличаться от простого подглядывания в чужие окна, даже если предположить, что случайный пешеход увидит за окном то же самое, что зритель на экране?

Первый, сам собой приходящий в голову ответ: в фильме события будут разворачиваться согласно замыслу режиссера, а в жизни — «сами собой». Это означает, говоря другими словами, что в жизни события разворачиваются, следуя причинно-следственным связям, то есть так, как они должны были произойти, а в фильме — согласно выбору режиссера, который из тысяч возникающих в его голове вариантов развития события выбирает какой-то один. Но теперь, когда основы теории информации изучаются в школе, никто не удивится, если мы напомним, что выбор есть информация. Там, где нет выбора, нет информации, минимальная информация возникает при осуществлении выбора из двух равновероятных возможностей, и чем число возможностей выше, тем выше и величина возникающей при этом информации. Следовательно, внося в жизнь (в сюжет, взятый из жизни) варианты, разнообразные возможности и осуществляя из них некий художественно осмысленный выбор, мы вносим в сюжет (то есть в цепь событий) информацию, которую получает зритель. Он ведь тоже все время находится в напряжении между ожиданием того, что произойдет на экране (множеством возможных вариантов), и тем, что там действительно происходит. Если зритель заранее может предсказать по первым кадрам развитие сюжета и поведение персонажей, интерес его гаснет и он чаще всего покидает зрительный зал.

Итак, замысел есть выбор, принятие одних вариантов и отбрасывание других. Для сопоставления можно напомнить шахматную партию: чем выше талант и профессиональная подготовка шахматиста, тем больше перед ним раскрывается вариантов, из которых он должен выбрать «правильную» стратегию. И, если продолжить рассуждение, то, чтобы в полной мере насладиться

красотой шахматной партии, зритель должен уметь видеть не только те ходы, которые сделал мастер на доске, но и те, которых он не сделал, — неожиданность красивых комбинаций, избегнутые ловушки, уклонение от общеизвестных путей, то есть творчество.

Таким образом, выбор можно назвать информацией, а можно назвать и творчеством. Но есть еще одно слово — выбор можно назвать свободой. Отсутствие выбора, полная предсказуемость поведения и событий есть несвобода. Камень, который падает с высоты, бильярдный шар, который катится по зеленому сукну, — не свободны. Их траектории строго подчинены законам механики и могут быть рассчитаны вперед до последней точки. Но вот у Бунюэля в фильме «Золотой век» застрелившийся герой падает не вниз, а вверх, и тело его расплывается не на полу, а на потолке. Режиссер внес в законы механики альтернативу, его герой может падать в двух направлениях, и режиссер свободен выбрать любое. Искусство создает «возможные миры», дает возможность пережить реальность как один из вариантов. Превращение фотографии в искусство есть обретение ее деталями альтернатив, а тем, кто превращает ее в фильм, — творческой свободы выбора вариантов.

Поэтому элементами киноязыка может стать все, что можно сделать как минимум двумя способами, все, что дает режиссеру свободу выбрать то или иное решение, а зрителю — понять, почему выбрано именно это.

## Кино и рисунок

В обширной уже литературе по семиотике кино языку мультипликационных фильмов почти не уделяется внимания. Это отчасти объясняется периферийным положением самого мультипликационного фильма в общей системе киноискусства. Такое положение, конечно, не несет в себе ничего закономерного и обязательного и может легко измениться на другом этапе культуры. Развитие телевидения, повышая значение неполнометражных лент, создаст, в частности, технические условия для повышения общественного статуса мультипликационных фильмов.

Существенным условием дальнейшего развития мультипликации является осознание специфики ее языка и того факта, что мультипликационный фильм не является разновидностью фотографического кинематографа, а представляет собой вполне самостоятельное искусство со своим художественным языком, во многом противостоящим языку игрового и документального кинематографа. Объединяются эти два кинематографа лишь единством техники проката, подобно тому, как аналогичное единство объединяет часто в пределах одних организационных форм оперный

и балетный спектакли, несмотря на принципиальное различие их художественных языков. Эти административно оправданное организационное единство нельзя путать с художественным единством.

Разница между языком фотографического и мультипликационного кинематографа заключается, в первую очередь, в том, что применение основного принципа — «движущееся изображение» — к фотографии и рисунку приводит к диаметрально противоположным результатам. Фотография выступает в нашем культурном сознании как заместитель природы, ей приписывается свойство тождественности объекту (такая оценка определяет не реальные свойства фотографии, а место ее в системе культурных знаков). Каждый отдельный фотографический снимок можно подозревать в недостаточной точности, но фотография в целом — синоним самой точности.

Движущаяся фотография естественно продолжает это основное свойство исходного материала. Это приводит к тому, что иллюзия реальности делается одним из ведущих элементов языка фотографического кино: на фоне этой иллюзии особенно значимой становится условность. Монтаж, комбинированные съемки получают контрастное звучание, а весь язык располагается в поле игры между незнаковой реальностью и знаковым ее изображением.

Живопись в паре с фотографией воспринимается как условная (в паре со скульптурой или каким-либо другим искусством она могла бы восприниматься как «иллюзионная» и «естественная», однако, попадая на экран, она делается антитезой фотографии). Насколько движение естественно гармонирует с природой «естественной» фотографии, настолько оно противоречит «искусственному» рисованно-живописному изображению. Для человека, привыкшего к картинам и рисункам, движение их должно казаться столь же противоестественным, как неожиданное движение статуи. Напомним, какое страшное впечатление производит на нас такое движение даже в литературном («Медный всадник», «Венера Ильская») или театральном («Дон Жуан») изображении. Внесение движения не уменьшает, а увеличивает степень условности исходного материала, которым пользуется мультипликация как искусство.

Свойство материала никогда не накладывает на искусство фатальных ограничений, но тем не менее оказывает влияние на природу его языка. Никто знакомый с историей искусства не возьмется предсказывать, как трансформируется исходный художественный язык в руках большого художника. Это не мешает попытаться определить некоторые его базовые свойства.

Исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображе-



2. В «Охотнике» Рейна Раамата переход от рисунка к рисунку осуществляется наплывом: имитируется не логика действия, а «жест» человека, листающего альбом.

ния. При этом если движение " удваивает иллюзионность фотографии, то оно же удваивает условность рисованного кадра. Характерно, что мультипликационный фильм, как правило, ориентируется на рисунок с отчетливо выраженной спецификой языка: на карикатуру, детский рисунок, фреску. Таким образом, зрителю предлагается не какой-то образ внешнего мира, а образ внешнего мира на языке, например, детского рисунка в переводе на язык мультипликации. Стремление сохранить ощутимой художественную природу рисунка, не сгладить ее в угоду поэтике фотографического кинематографа, а подчеркнуть, проявляется, например, в таких лентах, как «Охотник» Рейна Раамата («Таллиннфильм»), где не только имитируется стиль комикса, но и вводится прерывность: от одного неподвижного кадра к другому переход совершается с помощью наплыва, имитирующего мелькание перед зрителем листов с рисунками (илл. 2). Специфика рисунка тем или иным образом подчеркивается почти во всех рисованных лентах (можно отметить специфичные для карикатуры черты в «Острове» и иллюстрации к детской книжке в «Винни-Пухе» Е. Хитрука, фрески и миниатюры в «Сече при Керженце» И. Иванова-Вано и Ю. Норштейна<sup>1</sup>; исключительный интерес представляет в этом отношении «Стеклянная гармоника», сказка, в которой весь рисованный сюжет построен на известных образах мировой живописи: страшный мир стяжательства и рабства в начале ленты раскрыт при помощи цели движущихся образов из картин Сальвадора Дали, Босха и других художников, но, преобразенный чудесным образом, он раскрывает в каждом человеке скрытого в нем персонажа с полотен мастеров Ренессанса). Указанная тенденция подтверждается и опытом использования кукол для мультипликационного фильма. Перенесение кукол на экран существенным образом сдвигает ее природу по отношению к семиотике кукольного театра. В кукольном театре «кукольность» составляет нейтральный фон (естественно, что в кукольном театре действуют куклы!), на котором выступает сходство куклы и человека. В кинематографе кукла замещает живого актера. На первый план выдвигается ее «кукольность».

Такая природа языка мультипликации делает этот вид кинематографа исключительно приспособленным для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста. Не случайно одним из жанров, в котором рисованную и кукольную ленту ожидали наибольшие успехи, была сказка для взрослых. Представление о том, что мультипликационное кино жанрово закреплено за зрителем детского возраста, ошибочно в такой же мере, в какой то, что сказки Андерсена считаются детскими книгами, а театр

<sup>1</sup> Интересно, что в кадрах этого фильма имитируются не только тип рисунка древнерусской фрески и иконы, но и их привычный нам нынешний вид: имитируются трещины краски!

Шварца — детским театром. Попытки людей, не понимающих природы и специфики языка мультипликационного фильма, подчинить его нормам языка фотографического кино, как якобы более «реалистического» и серьезного, основаны на недоразумении и к положительным результатам привести не могут. Язык любого искусства сам по себе не подлежит оценке. Невозможно сказать, что язык драмы «лучше», чем язык оперы и балета. Каждый из них имеет свою специфику, влияющую на место, которое занимает данное искусство в иерархии ценностей культуры той или иной эпохи. Однако место это подвижно, положение каждого искусства также подвержено изменениям в общем культурном контексте, как и характеристики его языка. А для того, чтобы отвести упрек в несерьезности, достаточно напомнить, что в рамках иронического повествования были созданы такие значительные памятники мирового искусства, как «Дон Жуан» Байрона, «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне» Пушкина, сказки Гофмана, оперы Стравинского и многое другое.

Дальнейший путь мультипликации к утверждению ее в качестве самостоятельного искусства лежит не в стирании особенностей ее языка, а в осознании и развитии их. Одним из таких путей, как кажется, может быть созвучное художественному мышлению XX века соединение в одном художественном целом разных типов художественного языка и разной меры условности. Так, например, когда мы видим в фильме Э. Туганова (текст Ю. Пеэгля) «Кровавый Джон» («Таллинфильм») соединение трехмерного кукольного пиратского корабля с двухмерной старинной географической картой, по которой он плывет, мы испытываем резкое двойное обострение чувства знаковости и цитатности экранного образа, что создает исключительный по силе иронический эффект.

Однако, наверное, возможны, и более резкие соположения. Значительные художественные возможности таятся в совмещении фотографического и мультипликационного мира, однако именно при условии, что каждый будет выступать в своей специфике. Сопряжение различных художественных языков (как, например, в «Записках кота Мурра» Гофмана или в произведениях Брехта или Шоу) позволит расширить смысловую гамму иронического повествования от легкой комедийности до иронии грустной, трагической или даже мелодраматической.

Сказанное отнюдь не ограничивает возможностей мультипликационного кино одним лишь ироническим повествованием. Современное искусство с его разнообразными «текстами о текстах» и тенденцией к удвоению семиотических систем открывает перед мультипликацией широкий круг тем, лежащих на основных путях художественных поисков нашего времени.

## КИНО И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Кино можно назвать и новым, и древним искусством — в зависимости от того, какой нам видится общая концепция его истории. Можно считать, что кино началось с изобретения «движущихся фотографий», и все последующее, что с ним происходило, тоже рассматривать в качестве своего рода «изобретения» и «открытий» — технических, художественных, мировоззренческих. Тогда древность тут вроде бы ни при чем. Но можно поступить и иначе. Всякое изобретение, в том числе и изобретение Люмьеров, мы вправе представить себе в виде сложного узла. Распутывая этот узел, историк может сосредоточиться на нитях, ведущих в будущее, но может проследить и нити, уводящие в прошлое. Тогда окажется, что история кинематографа простирается далеко за пределы нашего века, и ткань пестрого полотна, которое мы называем киноискусством, при таком ретроспективном взгляде разойдется на мотивы и традиции, ранее мыслившиеся врозь.

Но вот вопрос — насколько правомочны мы «предсказывать назад» появление кинематографа? Можно ли считать, что человеческая культура с неизбежностью пришла к зарождению «важнейшего из искусств»? Или, может быть, при более благоприятных стечениях обстоятельств история подарила бы нам что-нибудь более совершенное? На эти вопросы ответить не так легко, если вообще возможно. Среди историков существуют разные мнения. С. М. Эйзенштейн с уверенностью утверждал, что кино — неизбежная стадия эволюции «старых» искусств, которые, как бабочка из личинки, «вышли из себя», чтобы превратиться в кинематограф. Ж. Садуль, автор «Всеобщей истории кино», последовательно выводил кинематограф из общей тенденции в развитии техники и культуры. Такая позиция в определенном смысле оправданна.

Представьте себе, что вы пришли в искусственно посаженный лес, где деревья стоят в определенном порядке. У вас, естественно, создается иллюзия, что вы стоите в центре и все деревья сходятся к вам. Вы меняете место, а все деревья опять к вам сходятся. Пока вы не осмыслили исторический материал, вы находитесь в диком лесу, у вас ощущение беспорядка. Как только вы его осмыслили, вы переселились в посаженный лес и все деревья

сходятся к вам. Сначала — в защиту этой идеи Садуля. Она правительна. Действительно, в искусстве наблюдается движение к кинематографу до кинематографа. Возьмите «Фальшивый купон» Толстого, и вы увидите, что это типичный киносценарий. Вся литературная психология отброшена, психология есть, но она не в толстовских рассуждениях, а в монтаже эпизодов. Но вот представьте себе, что техника создала не кинематограф, а нечто другое. И историки обнаружили бы то, чего мы сейчас не видим, — что в толще культуры и к этому другому шли дороги.

Нам свойственно полагать, что то, что случилось, во-первых, не могло не случиться и, во-вторых, было единственным, что должно было случиться. А между тем каждый исторический путь (а иначе история не несла бы никакой информации и давным-давно была бы исчерпана) есть выбор на развилке. Раз выбрана одна дорога, значит, остальные останутся непройденными. И нам свойственно полагать, что их не было. Можно было бы написать историю человечества как историю упущенных дорог, пропущенных возможностей. Если бы история шла только теми дорогами, которыми она может идти, произошла бы одна очень простая вещь. Документируемая история насчитывает приблизительно семь тысяч лет до нашей эры и почти две тысячи лет нашей эры. Девять тысяч лет — очень большой срок. Если бы мы имели дело с однозначно развивающейся траекторией, мы могли бы предсказать ее по крайней мере на три дня вперед. Представьте себе, что камень пролетел значительную часть своего пути. Мы в каждый момент можем высчитать его следующее состояние. Между тем история не предсказуема, и все попытки предсказывать ее ход более всего интересны в той мере, в какой они не оправдываются.

Есть, конечно, в истории непреложно действующие силы. Это развитие производства, развитие техники. И можно сказать: умри в детстве Эдисон, его открытие не было бы сделано им, но оно будет сделано, потому что здесь дорогу можно предсказать. Но если бы умер Пушкин, «Евгений Онегин» не был бы написан. Что-нибудь другое будет, а этого произведения не будет. История — это не только история процессов, но и история людей. И то, что она история людей, придает ей непредсказуемость. Выбирая одну дорогу, мы каждый раз теряем другую, и поэтому не следует полагать, что обязательно должно было произойти то, что произошло. И вот, если бы произошло другое, тогда бы мы обнаружили, что вся культура готовит и такой вариант. Она готовит очень многое. А что она готовила, мы узнаём только ретроспективно, и при этом в зависимости от того, что произошло сейчас.

Кинематограф двуприроден, он и техника, и искусство, и Эдисон, и «Евгений Онегин». В его истории встречались коллизии, когда логика технического развития требовала одного — например, превращения немного кино в звуковое, — а художественное развитие шло в противоположном направлении. Тем более

трудно угадать предысторию кинематографа. Эйзенштейн находил приметы нарождающегося кино в культуре XIX века, другие с такой же легкостью обнаруживали его черты у древних египтян. Мы в нашем эскизе предыстории кино постараемся быть предельно осторожными, пытаюсь так проложить наш путь, чтобы его определяла история техники, а культура попадала сюда лишь в той мере, в какой она непосредственно примыкала к техническим курьезам прошлых веков.

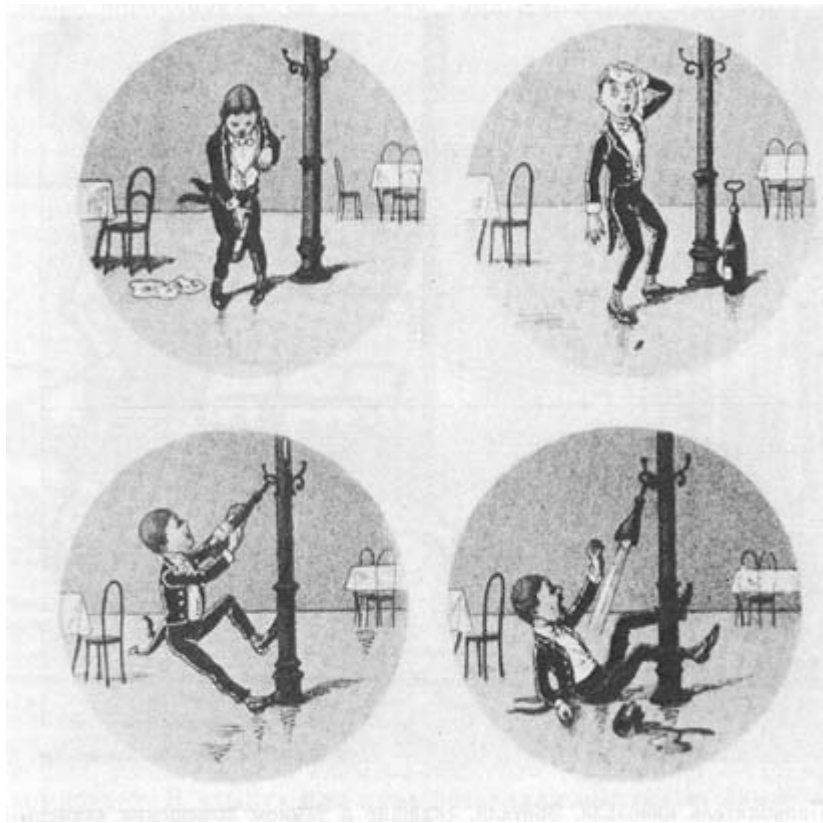
## Паноптикum

В культуре прошлого есть зоны, всегда находившиеся в центре внимания, — для европейской истории это, например, такие аристократические искусства, как живопись или поэзия. Но есть и периферийные области, куда входят, например, все ярмарочные развлечения. Их история уходит глубоко в прошлое, но, в отличие от высоких искусств, образцы популярной культуры вспоминаются реже, как бы «с трудом», в придаточном предложении. В «Волшебной горе» Томаса Манна герой мимоходом сравнил пациентку туберкулезного санатория с «восковой фигурой, которую он когда-то видел в паноптикumе, — в груди был механизм, заставлявший ее дышать». Что это за «паноптикum» и откуда образ дышащей восковой фигуры? Паноптикum — это собрание курьезов и чудес, представленных или с помощью живых «образцов», или посредством восковых копий, часто — с встроенным механизмом для простейших движений.

Музеи-паноптикумы путешествовали из города в город на протяжении нескольких столетий и в качестве популярного развлечения прекратили свое существование в эпоху, когда зарождалось киноискусство. Этот эволюционный сдвиг хорошо отпечатался в памяти режиссера Е. А. Иванова-Баркова. В его мемуарах есть сцена, где он шестилетним мальчиком (это было в 1898 году) стоит перед строящимся балаганом и предвкушает: «Искусно сделанные из воска в натуральную величину египетский фараон Рамзес II, римский император Нерон, библейская Юдифь с головой Олоферна, Наполеон, фельдмаршал Суворов и другие подобные деятели, одетые в исторические костюмы, в мундиры с орденами и лентами, будут стоять как живые, вызывая почтительную боязнь. Еще более впечатляющими будут русалка, умирающий галл и спящая молодая женщина, которой снится кошмар — сидящая у изголовья обезьяна. Все они будут в отдельной комнате, сплошь затянутой черным бархатом. У женщины будет шумно вздыматься полуобнаженная грудь. Обезьяна будет тянуться к ее горлу косматыми лапами, а русалка, помещенная в большой стеклянный аквариум, будет шевелить рыбьим хвостом и мед-



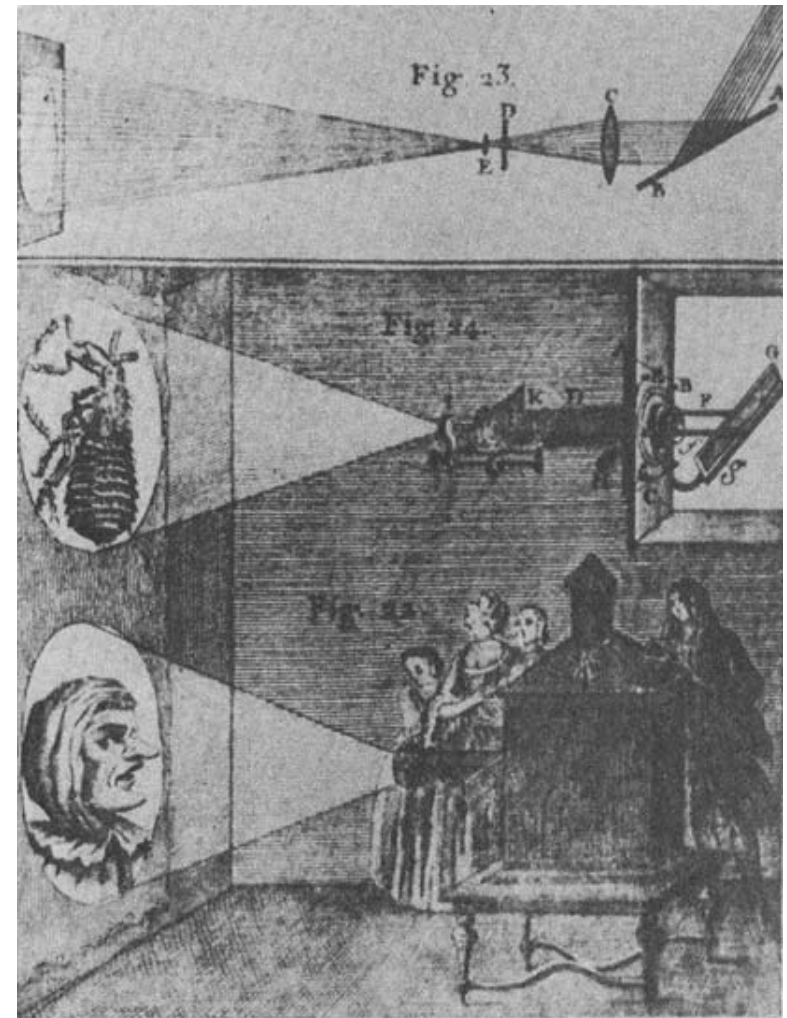




4. Картинки «волшебного фонаря» воспроизводили не только отдельные «виды», но и сюжеты.

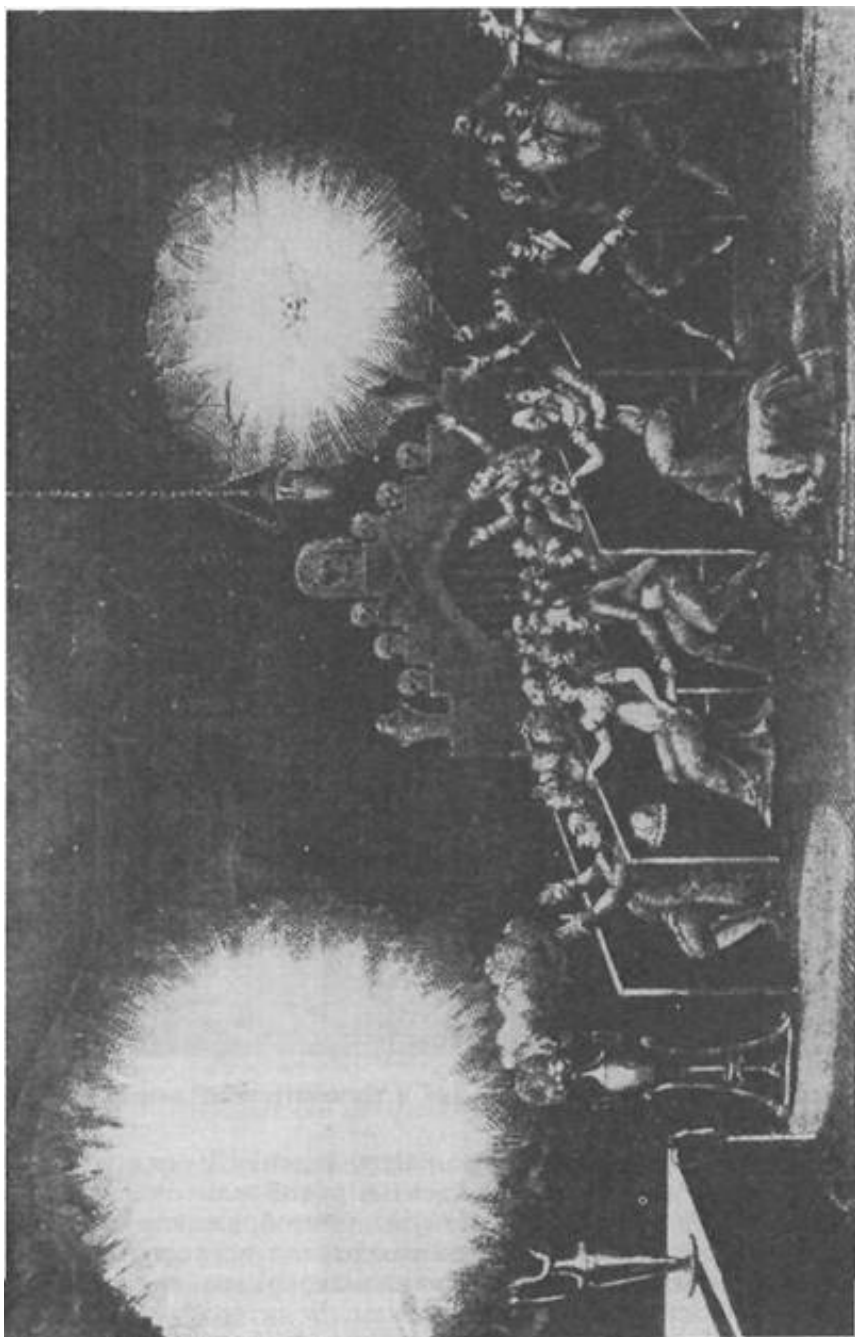
Этот мир — эти горы, долины, моря —  
 Как волшебный фонарь. Словно лампа — заря.  
 Жизнь твоя — на стекло нанесенный рисунок,  
 Неподвижно застывший внутри фонаря.

В культуре XIX века экран «волшебного фонаря» сделался символом всего мимолетного — «суеты сует». Почему именно экран? Дело вот в чем: для человека докинематографической эпохи чудом было не столько изображение, исходящее из «волшебного фонаря», сколько способность этого изображения исчезать. К картинам на полотне европеец тех лет был привычен, но он привык и к тому, что нарисованное изображено навсегда. Здесь же подрывалось именно это свойство картины — ее закреплённость во времени и пространстве. Центральным сюжетом



5. «Волшебный фонарь» развлекательный и познавательный: вверху — «сцена» из жизни насекомых.

для «волшебных фонарей» сделались привидения, духи и черти — уж очень легко было закрыть объектив рукой или сменить картину (илл. 6). Появление и исчезновение изображения стало основным фокусом лантернизма (так называли искусство диапроекции), а молчаливая белизна экрана в перерывах между картинами предстала как нечто загадочное. В литературу XIX века образ «волшебного фонаря» вошел как метафора преходящего. Уже в стихотворении Державина «Фонарь» каждая строфа, посвященная отдельной картине, начинается словами:



6. Излюбленный сюжет «волшебного фонаря».

«явьсь! и бысть!» —

а заканчивается:

«исчезь! — исчез!»

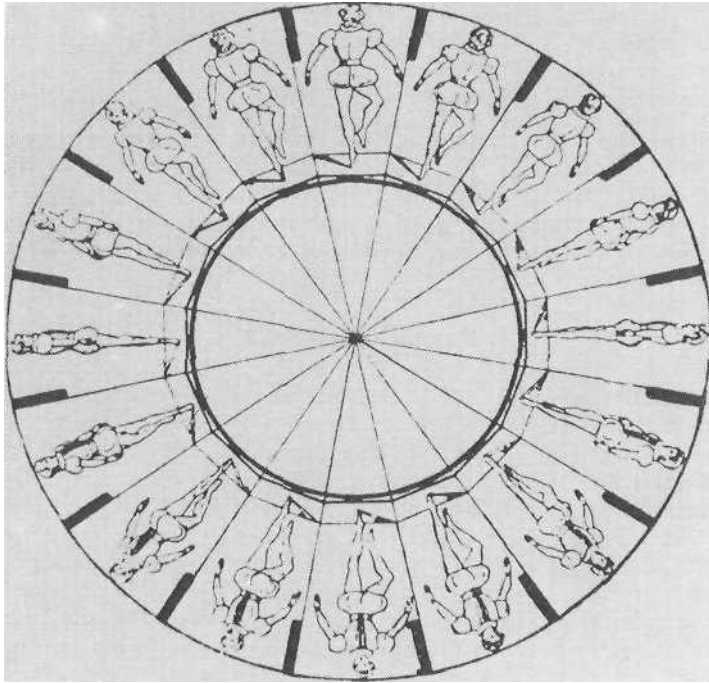
Этой традиции придерживался и Пушкин. По наблюдению другого русского поэта, В. Ф. Ходасевича, в пушкинских стихах метафора «волшебный фонарь» связывается с представлением «о свете и тени, о сновидении, о заре, горящей — и угасающей, об исчезновении таком же внезапном и непонятном, как и появление».

### Научные игрушки

А. С. Вознесенский, впоследствии известный сценарист русского кино, в возрасте семнадцати лет напросился на беседу с Львом Толстым. Это было в 1897 году, а двадцать лет спустя Вознесенский признался, что от этой встречи в его памяти удержалась лишь одна деталь: «Пуще всего меня заинтересовала штучка, которую Лев Николаевич взял со стола и перебирал пальцами во все время беседы ... Это была крохотная книжечка, которую Лев Николаевич придерживал левой рукой за корешок, большим же пальцем правой руки он заставлял быстро переворачиваться все странички ее, и от этого балерина, изображенная на страничках, медленно поднимала и потом опускала ногу». Такая игрушка называлась «фолиоскопом» и принадлежала к обширному семейству оптических приборов, носивших имена с похожими окончаниями: зоотроп, фантаскоп, стробоскоп, тауматроп, праксиноскоп. Все они тем или иным способом передавали движение, точнее, создавали иллюзию движения. Но прелесть такой игрушки состояла даже не сама иллюзия, а загадочность, необъяснимость того, как неподвижное на глазах приобретало подвижность.

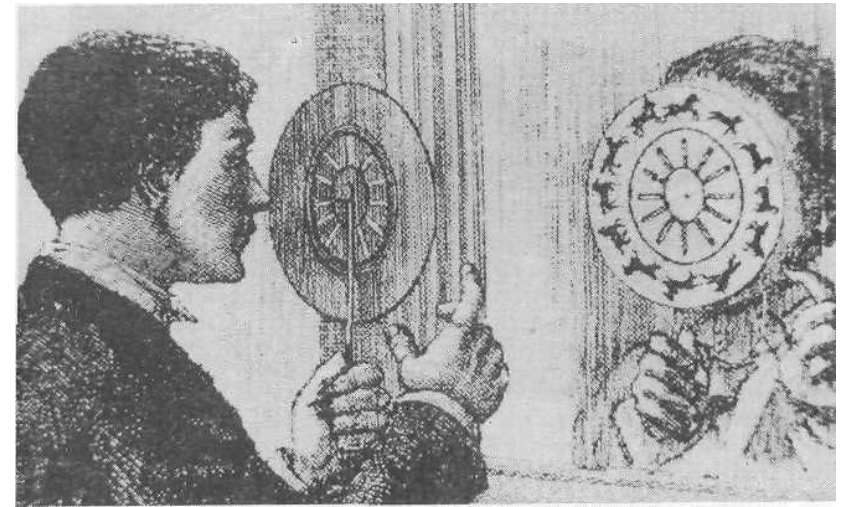
А. Л. Пастернак, брат поэта Бориса Пастернака, вспоминал о поразившем их в детстве альбомчике-мутоскопе: «Борис тщился понять тайну альбомчиков; мы подолгу рассматривали в отдельности кадры... В конце концов мы приходили к выводу, что зримое нами во всем в природе движение — в натуре так же, как в альбомчиках, — состоит из непрерывности цепи бесчисленного количества отдельных частиц движения, запечатленных на фотографиях, и еще большего числа не попавших, по быстроте, в объектив».

На илл. 7 читатель увидит один из первых оптических приборов этого типа. Как он работает? В 1859 году французский поэт Шарль Бодлер, рассуждая о влиянии игрушек на детей, взялся объяснить его устройство: «С недавнего времени входит в моду игрушка, о ценности которой я не берусь судить. Я имею в виду научную игрушку. Ее главный недостаток — высокая цена. Но

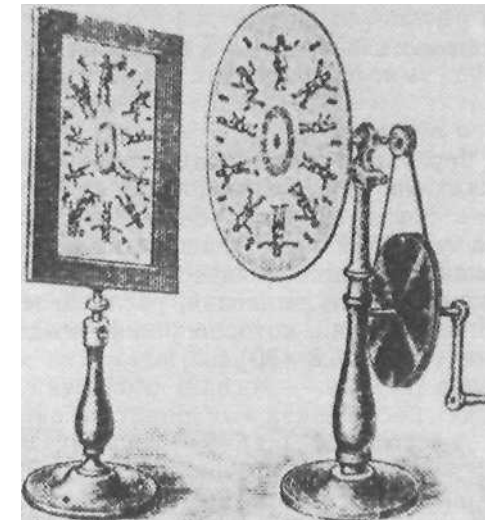


7. «Колесо жизни» изобретателя Плато (1832).

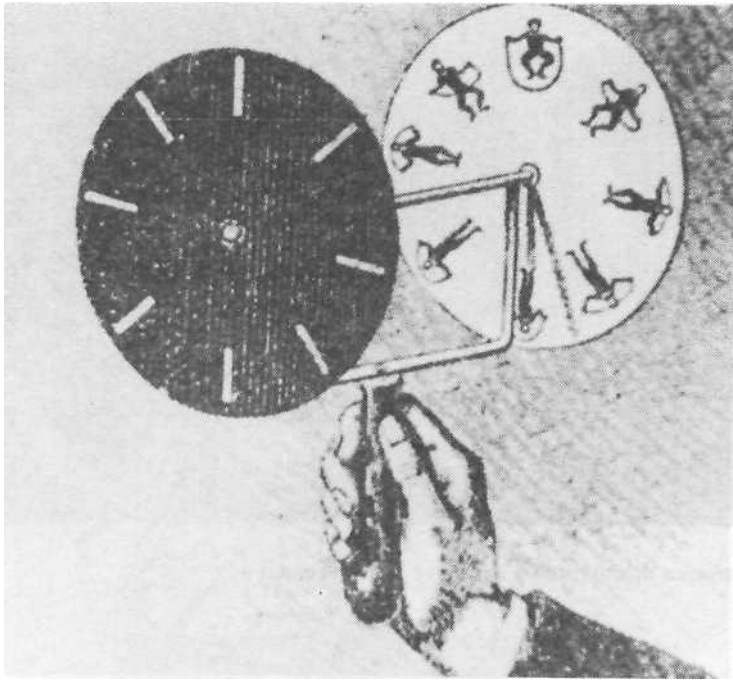
она может доставить продолжительное удовольствие и развить в ребенке вкус к удивительному и чудесному. К таким игрушкам принадлежит стереоскоп, заставляющий плоское изображение стать более объемным. Он известен уже несколько лет. Менее известно другое, хотя и более давнее изобретение — фенакистоскоп. Представим, что какое-нибудь движение — например, танцовщицы или прыгуна — разделили или разложили на определенное количество поз. Представим себе, что каждая из этих поз — двадцати, если угодно, — представлена одной фигурой — жонглера или танцовщицы и что все они нарисованы по периметру картонного круга. Прикрепите этот круг, а также другой, в котором на равном расстоянии проделано двадцать маленьких окошек, к оси на конце деревянной ручки... Двадцать фигурок, представляющих собой разложенное движение одной фигуры, отражаются в зеркале, напротив которого вам следует стоять. Держите глаз вровень с отверстиями и придайте кругу быстрое вращательное движение. Быстрое вращение превратит двадцать от-



8. Игрушка приводится в действие перед зеркалом.



9. Зеркало иногда продавалось в комплекте с игрушкой.



10. Прибор, позволяющий обходиться и без зеркала.

верстий в одно. Через него вы увидите в зеркале двадцать отраженных танцующих фигурок, в точности похожих одна на другую и выполняющих с феноменальной точностью те же движения. Каждая фигурка извлекает пользу из девятнадцати других. В зеркале, виднеющемся через вращающееся окошко, она остается на одном месте, производя все движения, распределенные на двадцать фигурок. Число картин, которое можно создать таким способом, бесконечно (см. илл. 8—10).

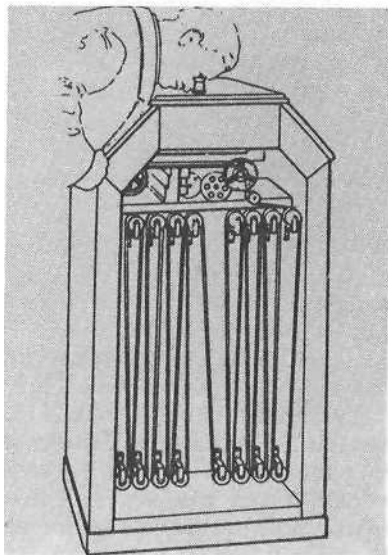
## ИЗОБРЕТЕНИЕ КИНО

### Эдисон и Люмьеры

Киноаппарат был сконструирован в последнее десятилетие XIX века почти одновременно несколькими изобретателями. Первая попытка была не совсем удачной. Это кинетоскоп (илл. 11), запатентованный в 1893 году знаменитым американцем Томасом Эдисоном (и сконструированный его учеником Томасом Диксоном). Съёмочный аппарат Эдисона действовал так же, как нынешние, но демонстрировались фильмы по-другому. Экрана не было, а был зал, напоминающий сегодняшние залы для игровых автоматов. «Вдоль стен стоят высокие узкие тумбы, — писал потрясенный американский журналист, — а на них я обнаруживаю два окуляра, как бы приглашающие заглянуть вовнутрь. Наклонив голову и прильнув глазами к окулярам, я сначала увидел темноту. В этой темноте я постепенно научился различать мельчайшие мечущиеся искорки. Был слышен звук работающего механизма. И вдруг темнота приобрела форму движущихся фигур ...»

Сеанс для одного зрителя — такая формула показа (она возродилась сегодня в искусстве компьютерных игр) казалась Эдисону экономически наиболее выгодной. Практика показала, что он ошибался. Рентабельнее оказалось изобретение братьев Луи и Огюста Люмьеров, обнародованное в 1895 году. Их камера служила одновременно съёмочным, фотопечатающим и проекционным устройством. Для демонстрации к ней присоединялся обыкновенный волшебный фонарь.

В чем отличие кинематографа Люмьеров от кинетоскопа Эдисона? Помимо указанного (глазок — экран), существовало еще одно — несходство поставленных перед собой задач. Эдисон был изобретателем всестороннего склада. На его счету уже числилось изобретение звукозаписывающего устройства — фонографа. Кинетоскоп казался ему промежуточным шагом на пути к идеальному устройству — аппарату, способному создать у зрителя полную иллюзию пребывания в опере (Эдисон был опероманом!). Снабженный наушниками (резиновыми трубками), такой аппарат должен был стать предметом домашнего обихода — своеобразным видеоманитофоном доэлектронной эпохи. Эдисон, соб-



11. Кинетоскоп Эдисона. Конец пленки, пропущенной через 16 блоков, склеен с началом, что позволяет воспроизводить одну сцену.

ственно, и не собирался продавать фильмы — торговать он хотел такими кинетофонами.

Луи Льюмьер и его брат были потомственными фотографами. Запись звука их никогда не занимала. В отличие от гениального самоучки Эдисона, Льюмьер был по складу мышления не столько изобретателем, сколько ученым. Истинно ценным в кинематографе он считал фотографическую регистрацию движения, а результат — синтез движения на экране — считал несерьезным фокусом, данью коммерческой сенсации. Эта сенсация, полагали Льюмьеры, будет кратковременной.

Эдисон снимал фильмы в закрытом павильоне «Черная Мария», прозванном так за сходство с полицейским фургоном (у нас такие фургоны называли «Черными Марусями»). Чтобы сохранить оптимальное освещение, павильон поворачивался вслед за солнцем. Льюмьер всегда снимал па «пленэре». Эдисон приглашал в свою студию знаменитостей: артистов мюзик-холла, чемпионов по боксу, балерин. Их снимали на черном фоне — иногда крупным планом, чаще — общим. Льюмьер снимал членов своей семьи или просто прохожих. В кино он был любителем.

Сегодня мы можем сказать, что каждый из изобретателей был прав по-своему. Эдисон предугадал, что движущиеся фотографии будут иметь отношение к театру и искусству в целом, но, может быть, как раз это направило его на ошибочный путь. Прицел был взят слишком верный: к «поющему» кино и видеоманитофону из 1893 года прямого пути не было. Изобретение Льюмьеров оказалось успешнее, но именно в силу недалёковидности его авторов. Огюст Льюмьер, доживший до девяноста двух лет («моя пленка

кончается», — сказал он перед смертью, в 1954 году), смущался, когда ему рассказывали о том, каким стало кино, и уверял, что они такого не затевали. Между тем именно фильмы Льюмьеров послужили отправным толчком для эволюции киноискусства.

## Фильмы Льюмьеров

Хотя фильмы Льюмьеров сохранились и часто демонстрируются, мы едва ли в состоянии оценить силу их воздействия на зрителей XIX века. У нас и у них различные понятия об изображении и мере его жизнеподобия.

Какое изображение мы обычно считаем жизнеподобным? Проще всего ответить: похожее на жизнь. Однако в искусстве само понятие «похожее» не стоит на месте. Если произведение не дотягивает до этой нормы, его расценивают как плохое. А что происходит, когда норма жизнеподобия превышена?

Возьмем пример из живописи. Если художник хочет включить в натюрморт изображение мухи, он должен выдержать его в той же мере жизнеподобия, что и скатерть, по которой она ползет. Если же эту норму превысить, как это сделал в 1526 году на одном из портретов живописец Ганс Холбайн, произойдет скандал: заказчик решит, что по холсту ползет живая муха, и примется гнать ее с картины.

Таким было чувство первых зрителей на сеансах Льюмьеров. Пережившие их вспоминали об ощущении недозволённости, недопустимости происходящего. Норма жизнеподобия была сильно превышена. В фильме «Завтрак младенца» (илл. 12; как и все фильмы Льюмера, он длился неполную минуту) «обманкой» казалась листва, колеблющаяся на ветру. Это выдает инерцию театральную нормы жизнеподобия — подвижность человеческих фигур была более привычной и не вызвала такого удивления. Внимание привлекала необычность поведения фона, к которой еще применялись нормы театральной декорации. Фильмы Эдисона с их черным бархатным фоном этого преимущества были лишены.

Самой знаменитой «обманкой» был фильм «Прибытие поезда» — он строился на эффекте, до кино неизвестном. Само по себе движение на экране было не такой уж новостью. Волшебные фонари к тому времени достигли большого совершенства и были снабжены особыми приспособлениями — «двойным объективом» или рамкой, в которую вместо одной стеклянной пластинки вставляли две. Если на одной был нарисован мост, а на другой — поезд, то, передвигая слайд относительно слайда, можно было добиться эффекта движения. Как только в мире узнали о Льюмере, объявились самозванцы с волшебными фонарями (в отличие от подлинного кино, их картины были к тому же и цветными, а звуки лантернисты имитировали не хуже чревоушителей!), соста-



12. «Завтрак младенца» Луи Люмьера.

вившие серьезную конкуренцию кинематографу. Поэт Г. А. Шенгели описал детское впечатление от такого поддельного «фильма»:

И снизу, в нетленной зелени,  
Над проволочками рельс  
Фарфоровым бисквитиком  
Радовался вокзал.

И оттуда тихонько свистнуло,  
Затикало, как в часах,  
И пяток пигмейных вагончиков  
Пробежал и юркнул в туннель.

Однако такие фонари могли имитировать движение только вдоль экрана. Люмьер же поставил аппарат так, что поезд, казалось, влетел с экрана в зал. Обманутые зрители в панике покидали первые ряды, а когда головная часть состава скрывалась за кромкой кадра, страх сменялся смехом: было непонятно, куда поехал паровоз?

Фильмы Люмьера вызывали интерес до тех пор, пока норма жизнеподобия, качнувшись, не остановилась на отметке «кинматограф». В 1900 году, увидев на экране волны, дамы уже не подбирали юбку. Чтобы воздействовать на публику, кинематограф должен был овладеть секретом собственного языка.

## ЗАРОЖДЕНИЕ КИНОЯЗЫКА

Особенности киноязыка — и нынешнего, и отдаленных эпох — определились тогда, когда в кино отсутствовал звук. Если на минуту предположить, что победила модель Эдисона и кино родилось говорящим, мы бы скорее всего лицезрели сегодня совсем другое искусство. Язык современного фильма несет в себе следы преодоленной немоты — и, если понадобится, без труда обходится без разговоров: вспомним фильм Э. Сколы «Бал».

Однако, когда мы говорим, что первоначально кино было немым, это не значит, что в зале раннего кинотеатра стояла тишина. Тишина в зале — прерогатива звукового кино. Мы шикаем на соседа, чтобы расслышать слова с экрана. Немому кино тишина была ни к чему.

Во-первых, в каждом кинотеатре был музыкант («тапер», если он играл на фортепиано), снимавший ощущение нависающей тишины. Тапер играл, не глядя на экран — музыка не обязательно соответствовала происходящему. В России киновладельцы часто предпочитали слепых аккомпаниаторов — считалось, что важнее аккомпанировать настроению зала, чем перипетиям сюжета.

Во-вторых, само настроение зала сильно отличалось от нынешнего. Аудитория балаганов, подсказывающую Петрушке, где затаился городской. В публике громко переругивались. Те, кто пограмотнее, вслух читали титры. Один из старейших режиссеров латышского кино К. Пуце вспоминал, что в рижских довоенных кинотеатрах была в ходу своеобразная игра: когда герой на экране целовал героиню, с задних рядов раздавалось громкое чмокание — и если какой-нибудь паре удавалось попасть «в синхрон», их награждали аплодисментами.

Наконец, в залах немого кино, как правило, был слышен шум проекционного аппарата. Он не мешал. Режиссер русского театра В. Э. Мейерхольд даже жалел, что такого шума не бывает в театре: по его мнению, это жужжание создает у зрителей образ Времени. Шум проектора был не монотонным: киномеханики крутили фильм вручную и от них зависела скорость движения персонажей. Комедии всегда крутили быстрее, трогательные сцены — медленно. Но и внутри сюжета ритм проекции часто менял-

ся, например, механик старался быстрее повернуть эпизоды, казавшиеся ему неинтересными.

Кроме того, скорость проекции часто зависела от внешних обстоятельств — таких, как время дня и личный темперамент механика. Например, завсегдатаи избегали вечерних сеансов, зная, что вечером киномеханик обычно спешит домой. Что касается темперамента, то в нашем распоряжении имеется свидетельство Дмитрия Кирсанова, известного французского режиссера 1920-х годов, автора хрестоматийного фильма «Менильмонтан» — классики французского киноавангарда, — снятого в подчеркнуто медленном ритме. Объясняя французским зрителям эту черту своего художественного видения, Кирсанов сослался на первые детские впечатления от кино в городе Юрьево (ныне — Тарту), где он родился: «...поскольку «Кинематограф», куда я навещался, находился в провинциальном городе, где медлительность является принципом жизни, я смотрел большую часть фильмов в каком-то замедлении, которое чем-то напоминает современную замедленную съемку. Так вот, больше всего в кино мне тогда нравились медленные, неестественные движения актерской игры. Разумеется, тогда мне казалось, что способность так двигаться является следствием особого артистического дара, и я безрезультатно старался подражать неподражаемому движению кино ...»

Зрители, конечно, не пасовали перед «импровизациями» механиков. Если темп казался им слишком быстрым, они кричали: «Не гони картину!» — а если чересчур медленным: «Мишка, верти!» (Мишками называли всех киномехаников, как раньше извозчиков называли «ваньками».)

Суммировать сказанное об атмосфере, царившей в зале немого кино, можно словами русского писателя А. М. Ремизова: «...я представляю себе, почему кино влечет и даже затягивает — высиживают вечера изо дня в день: кино — место общения в присутствии общего третьего соединяющего — действия на сцене, и притом такого разнообразного, чего современный театр не может дать».

### Трюковое кино

Дело Люмьеров хорошо держалось около пяти лет. Но уже к началу нашего века публика разучилась удивляться движению на экране. Люмьеры были к этому готовы и стали постепенно свертывать дело. Между тем у кинематографа уже появилась своя аудитория, и у этой аудитории были свои требования, с которыми она не спешила расставаться. Публика по-прежнему ожидала чуда, фокуса. Кинематограф перешел в руки профессиональных иллюзионистов — только они могли поддержать его угасающую репутацию. Возник жанр, господствовавший в период с 1900-х по начало 1910-х годов, — трюковое кино.

Трюком в те годы могли считаться приемы, в которых мы сегодня ничего странного не усматриваем. Большим успехом пользовался трюк с движением камеры. Уже операторы Люмьера снимали «панорамы» — Эйфелеву башню с лифта, Венецию с гондолы. Зритель испытывал странное ощущение: то ли он едет, то ли остается на месте. На этом ощущении можно было сыграть — возник совсем особый жанр, называвшийся «призрачные полеты». Кадры, снятые с передка идущего поезда (туннели, арки, горные повороты), при проекции ускорялись до предела, вызывая головокружение. Иногда такие сеансы устраивались в вагонетках, а для полноты эффекта имитировался стук колес и дрожание пола.

Движение камеры в сторону объекта («наезд») тоже использовалось как трюк. Увидев на экране увеличивающуюся голову, зритель охотнее верил тому, что она растет, чем тому, что голова приближается.

Из фотографии была позаимствована «двойная экспозиция». Можно было наложить фигуру на фигуру или совместить фигуры разного масштаба.

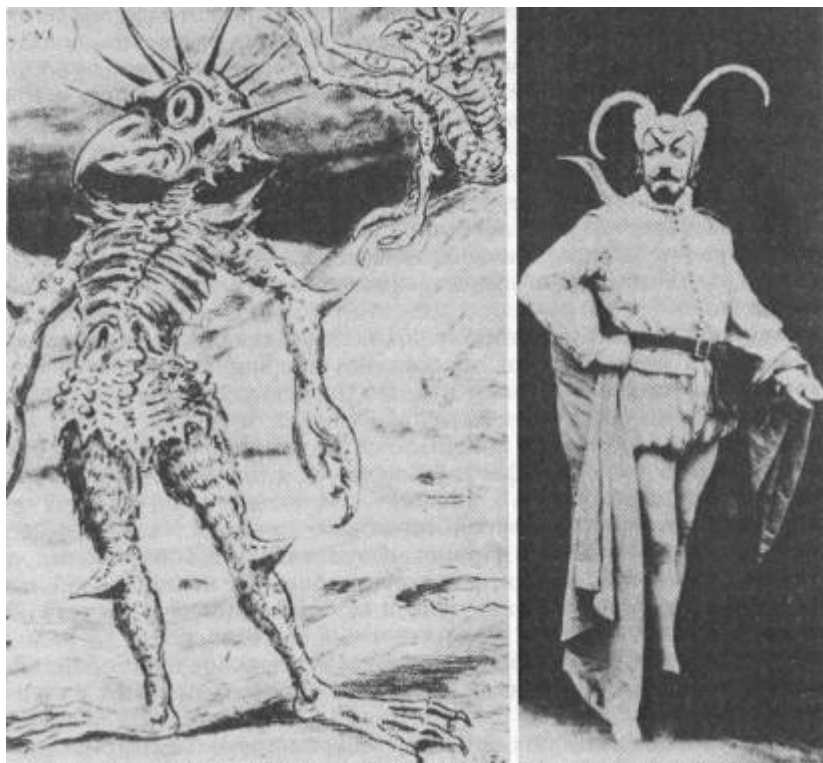
Главным открытием эпохи трюкового кино был так называемый «скрытый монтаж». Приостановив пленку в аппарате и произведя в сцене изменения, режиссер добивался исчезновений, появлений, превращений или чудесных перемещений предмета на экране.

При некотором однообразии сюжетов трюковое кино обладало широким диапазоном стилей. Наиболее влиятельным был стиль Мельеса.

Жорж Мельес был владельцем «театра иллюзий» (того, кто намерен подробнее ознакомиться с эстетикой такого театра, отошлем к главе «Черная магия и ее разоблачение» в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») и мыслил кинематограф как продолжение традиций театральных чудес («феерий»). Отсюда — вычурные декорации, мотивы из научной фантастики («Путешествие на Луну», 1902; илл. 13), переплетающиеся с атрибутами белой и черной магии («400 проделок дьявола», 1906). Роли чародеев, Мефистофелей, алхимиков чаще всего исполнял сам Мельес (см. илл. 14). Стиль Мельеса был генетически связан с паноптикумом. Снимал он в специально оборудованной студии (не похожей на «Черную Марию» Эдисона — она скорее напоминала огромный парник из стекла) и на «пленэр» выходил редко и неохотно.

В Англии трюковое кино было представлено так называемой брайтонской школой фотографов. Стиль этой школы продолжал британскую традицию «черного юмора». Примеры: горничная разжигает камин керосином — взрыв — она вылетает в трубу; фотограф снимает прохожего — «наезд» — фотограф исчезает во рту прохожего, успевшего чудовищно увеличиться.





13. набросок к фильму Мельеса «Путешествие на Луну».

14. Мельес в костюме Мефистофеля.

Трюки Мельеса происходили в условном мире чудес; трюки англичан (а также главных конкурентов Мельеса — фирм «Пате» и «Гомон») — на повседневном фоне. Взаимная напряженность обыденного и невероятного создала благодатную почву для абсурдной («бурлескной») комедии. Ее зачинателем был Андре Дид (выступавший под именем Кретинетти, а русскому кинозрителю известный как Глупышкин). Невзрачный с виду, Глупышкин обладал сверхъестественной, сокрушительной энергией, несоизмеримой с тривиальными поводами ее приложения. Когда Глупышкин на бегу проламывал стены, это означало, что он гонится за унесенной ветром шляпой; когда, разорванный на части подобно Арлекину балаганного театра прошлых веков, он сам

себя складывал, чтобы потихоньку улизнуть, то такой ценой он избавлялся от поймавших его невест. Для зрителя начала века Дид был пародийным снижением нищенской фигуры супермена — поэт О. Э. Мандельштам даже назвал его «нелепым Заратустрой асфальтовых площадей».

### Повествовательное кино

Вернемся к Люмьеру. Была ли в его фильмах драматургия? Первые зрители, безусловно, ее ощущали — для них эти сценки были рассказом о движении. Сюжетом была победа движения над материей (усугубляя этот конфликт, Люмьеры, прежде чем крутить ручку, выдерживали короткий «стоп-кадр»).

Движение — предпосылка любого сюжета, но, конечно, предпосылка недостаточная для зрителя, успевшего к нему привыкнуть. Уже в 1897 году один демонстратор из Турина додумался подклеить к «Прибытию поезда» изображение целующейся пары. Два маленьких фильма тут же сомкнулись в повествовательную цепочку. Оказалось, что зритель с готовностью складывает кадры в сюжетные блоки. В этом сказывается предрасположенность нашего сознания к определенному моделированию мира. Складывая картину мира, наше сознание старается действовать экономно — где только возможно, разрозненные события увязываются нами в причинно-следственный узел.

Более того, чем интенсивнее наше стремление усмотреть сюжетное развитие в череде предьявленных нам фактов, тем охотнее мы закрываем глаза на то, что такой интерпретации могло бы противоречить. Оператор Ф. Дублие, посланный Люмьерами в турне по России, где он и его помощник демонстрировали обычные люмьеровские сценки, вспоминал один эпизод. Чем дальше они продвигались в южные районы страны, тем чаще слышали вопрос: нет ли среди фильмов хоть одного, запечатлевшего Дрейфуса (офицера французской армии, ложно обвиненного в шпионаже для того, чтобы развязать во Франции антисемитскую кампанию). В Житомире Дублие решился на подлог. Из люмьеровских хроник им было составлено «жизнеописание» Дрейфуса: «Мы отобрали картину с марширующими французскими офицерами и сказали: «Вот идет Дрейфус». Потом показали вид на старое административное здание и сказали: «Вот дворец правосудия, где Дрейфуса судили». Показали шлюпку, приближающуюся к кораблю, и закричали: «Видите! Его увозят на Чертов Остров». Потом показали изображение маленького острова и сказали: «Сюда его привезли. Чертов Остров». Зрители плакали. Эта подделка — первый пример подлинного повествования в кино.

Трюковое кино, основанное на превращениях (исчезновение и

появление ниоткуда можно считать частными случаями метаморфозы), конечно, тоже было своего рода повествованием. Но превращение — самая элементарная форма рассказа (для кино эпохи трюков простота, конечно, была преимуществом, а не недостатком).

Во-первых, метаморфоза — это сюжет, имеющий только начало и конец, но лишенный такой важной части рассказа, как середина. Превращаться можно до бесконечности, но такая бесконечность будет иметь форму самоповторения.

Во-вторых, сюжет с превращениями — это «театр одного актера». Превращающийся не нуждается в партнере — биолог назвал бы героя трюковых фильмов однополым существом. Между тем, как говорил Мейерхольд, для драматургии нужно немного — сцена и как минимум два человека.

Наконец, между трюковым кино и аудиторией не возникало настоящего «диалога». Единственным аргументом трюкового фильма был эффект неожиданности, но мы уже знаем, насколько недолговечна зрительская способность удивляться.

Итак, к концу 1900-х годов кинематограф оставил рамки циркового иллюзиона и перешел в разряд повествовательных зрелищных форм.

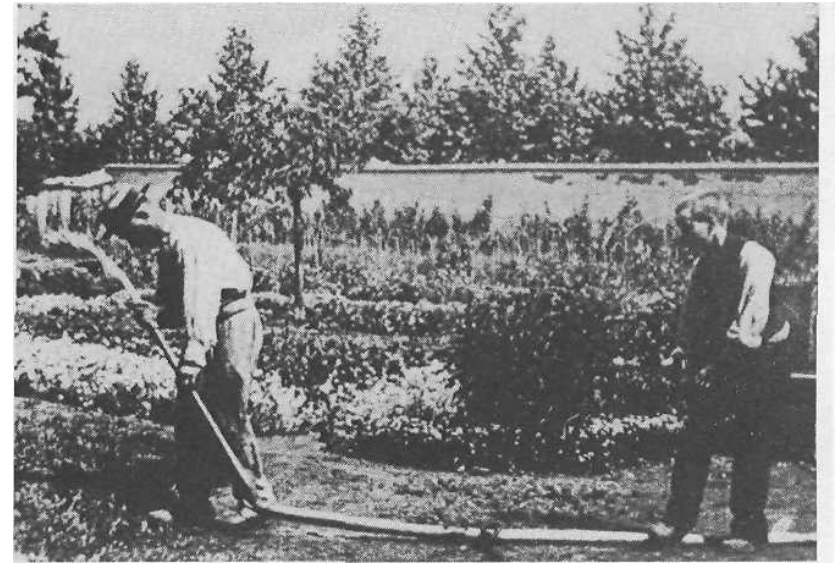
### Крупный план

Первую и простейшую повествовательную форму предложил Люмьер в фильме «Политый поливальщик» (илл. 15): 1) садовник поливает сад; 2) мальчик наступает на шланг; 3) садовник, недоумевая, заглядывает в наконечник шланга; 4) мальчик убивает ногу; 5) вода бьет садовнику в лицо; 6) мальчик получает оплеуху. Как мы видим, здесь все шесть последовательных состояний сюжета связаны причинно-следственными отношениями.

Повествование — построение логическое: мы говорим, что в хорошем рассказе одно вытекает из другого. Когда нам объясняют, что здесь Дрейфуса судят, а здесь — везут на Чертов Остров, нам нетрудно в это поверить, потому что человеческий язык логичен и разрозненные картины послушно ложатся в фарватер логического объяснения. Убери комментарий — и история рассыплется.

Казалось бы, чем плоха возможность, открывшаяся в «Политом поливальщике»? Этот фильм понимали без объяснений.

Вообразим себя режиссером 1900 года. У вас родился сценарий: «Увидев мышку, школьницы переполошились». Попытайтесь поставить этот фильм одним кадром, как поставлен «Политый поливальщик». У вас ничего не получится — мышь (причина) и всеобщий испуг (следствие) несоизмеримы по пространственному



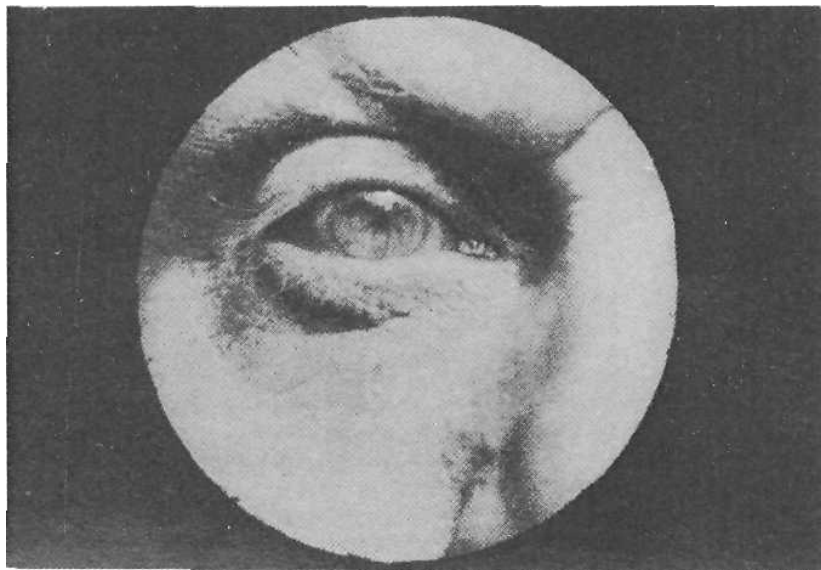
15. «Политый поливальщик» Луи Люмьера.

масштабу<sup>1</sup>. Придется складывать фильм как минимум из двух кадров: крупного плана и общего плана. Включенные в причинно-следственную цепь, два отдельных изображения сольются в один фильм.

В начале века такое решение представлялось чрезвычайно смелым. Изобразить в кино фантастическое превращение или увеличение было значительно проще, чем выстроить логическую цепь. Разработкой повествовательных приемов в 1900—1910-х годах занималось главным образом американское кино (едва затронутое модой на трюковые фильмы). Параллельно американцам повествовательные опыты развернули кинематографисты уже упомянутой «брайтонской школы» в Англии. И тут, и там поиски велись преимущественно в жанре кинематографической мелодрамы — мелодрама в эти годы представляла собой сложный, почти экспериментальный жанр киноискусства.

(Почему мелодрама? Потому что в этом жанре причинно-след-

<sup>1</sup> Если среди наших читателей есть одаренные кинематографическим мышлением, у них возникает такое решение: мышка на первом плане, школьницы в глубине. Но оптика ранних киноаппаратов не позволяла удержать в фокусе так далеко отстоящие планы.



16. ... И зритель увидел огромный, во весь экран, бабушкин глаз.

ственные связи — главная пружина действия. Мелодрама — это рассказ о роковых причинах и сокрушительных последствиях.)

Англичанин Дж. А. Смит одним из первых опробовал крупный план в роли повествовательного приема. В его картинах крупный план выделял причину («Мышь в художественной школе», 1902) или следствие (в фильме 1901 года «Маленький доктор» дети лечат котенка; крупно дана мордочка котенка, лижущего лекарство). Соединение разномасштабных событий казалось настолько свежим эффектом, что одно время фильмы делали только ради него. В «Бабушкиной лупе» внук, разглядывая предметы домашней обстановки, направил лупу на бабушку, и зритель увидел огромный, во весь экран, бабушкин глаз (илл. 16). Старик из фильма «Что видно в телескоп» выхватывает фрагменты уличной жизни.

Первоначально возник крупный план детали. Крупный план лица был известен кинематографу со времен Эдисона, но лишь в виде отдельного законченного фильма. Как элемент повествовательной цепочки крупный план лица утвердился в кино лишь тогда, когда причинно-следственные отношения стали вбирать в себя психологию героев. Быстрее, чем где-либо, это произошло в американском кино эпохи Гриффита.

## Линейный рассказ

Американский кинематограф искусству повествования обучали режиссеры Э. С. Портер и Д. У. Гриффит.

Портер поставил перед собой задачу — добиться, чтобы действия, происходящие в разных местах, складывались в связный рассказ. Задача не так проста, как можно подумать. Сидит человек. Горит дом. Требуется доказать, что это не две самостоятельные картины, а взаимосвязанные обстоятельства, и что это тот же самый человек, который в третьей картине будет бороться с огнем.

Хотя именно Портер первым набрел на приемы кинорассказа, которые сегодня нам кажутся сами собой разумеющимися, некоторые моменты в его фильмах именно с сегодняшней точки зрения представляются странными. Изобретая киноязык, Портер иногда предлагал ходы, позднейшим киноискусством не востребованные. Мы до сих пор толком не знаем, что хотел сказать Портер, когда в первой сцене «Жизни американского пожарного» (1903) на стене дежурки появляется призрачное изображение матери и ребенка. Вспоминает ли пожарный о своей семье? Или это не «воспоминание», а «предвосхищение» — знак того, что именно он спасет мать и ребенка от пожара? Или это попытка (на наш теперешний взгляд, диковатая, но с точки зрения непредвзятой — вполне логичная) изобразить два действия одновременно: где-то, не чуя опасности, живут мать и ребенок, а в другом месте несет вахту пожарный?

Другая сцена — пожарный и потерпевшая выбираются из горящей комнаты. Вид изнутри: они исчезают в окне. Что Портеру показать затем? Перед ним открывались две возможности, каждая по-своему логичная. Можно переключиться на «вид снаружи» и застать героев уже на пожарной лестнице. Так поступили бы теперь. Портер решил, что правильнее будет сцену повторить: окно снаружи, в окне появляются те, которых мы только что проводили изнутри.

И все же эволюция киноязыка склонилась к принципу линейности: показывать одновременно два разных пространства или дважды подряд показывать одно и то же действие теперь считается неправильным.

## Параллельный монтаж

Простая последовательность событий — основа всякого повествования, но у нее есть недостаток — однообразие. Человек XX века ожидает от рассказа непредвиденных поворотов и переплетения судеб, к этому его приучили роман и мелодраматический театр. Одноколейное повествование слишком легко предугадать.

На рубеже 1900—1910-х годов кинематограф освоил прием п а -

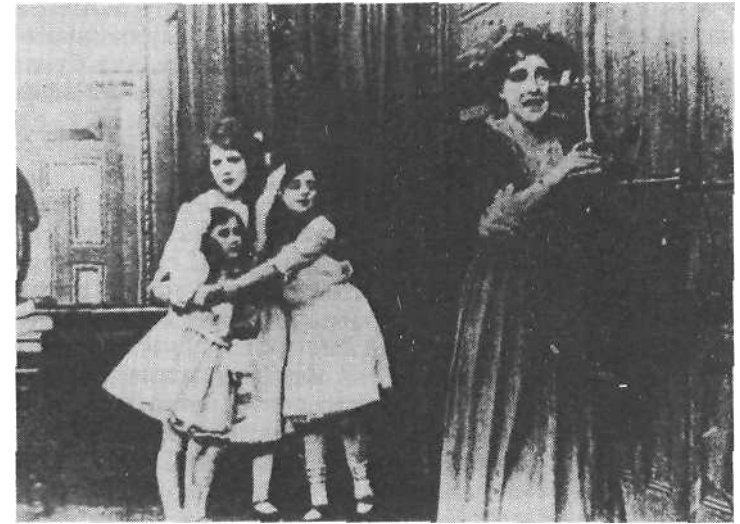
параллельных (их еще называют перекрестными) построений. Повествование стали разматывать не по одной нити, а по двум или больше. Д. У. Гриффит, виртуозно владевший этим приемом, в 1914 году объяснял: «Помните, у Диккенса и других писателей его времени встречается фраза: откуда с героиней происходили эти ужасающие события, далеко отсюда разыгрывалась другая исполненная интереса сцена? Помните, как обрывалась глава, оставляя вас в высочайшем нетерпении, и автор принимался рассказывать о другом, но все же имеющем отношении к главному?»

Линейное повествование — обычно повествование об одном герое. На своем пути он может встречать друзей и врагов, но их функция всегда будет вспомогательной. Повествование, перебрасывающее зрителя от одной линии к другой, требует как минимум двух героев — равноправных соперников, возлюбленных, переживших разлуку, и т. д. Чуть инфантильная картина мира: «я — все остальные» сменяется более зрелой: «я — ты».

Параллельные построения открыли фильм для психологии. Режиссеры заинтересовались лицом. В «Энохе Ардене» Гриффита между крупным планом жены и следующим кадром, изображающим (общим планом) мужа, выброшенного на далекий берег кораблекрушением, устанавливались сложные художественные отношения. Видит ли она его мысленным взором, скорбит ли по погибшему, является ли это сопоставление воспоминанием или предвосхищением будущей встречи? Здесь уже неуместно гадать, «что хотел сказать автор». Гриффит не подтверждает и не отвергает ни одного из предположений: все они уместились между двумя планами — задумчивым лицом (крупным планом) и одиноким силуэтом Эноха Ардена.

Параллельные построения разнятся по пространственному диапазону. Можно — мы это видим в каждом современном фильме — попеременно показывать действие, происходящее в одном и том же пространстве (например, двое ведут разговор, мы видим то одного, то другого). Но параллелизма здесь мы не ощутим (так человек не замечает перебегающих своих зрачков): время и пространство образуют в таких случаях нерасчлененный линейный поток. Теперь вообразим, что за происходящим наблюдает персонаж, спрятавшийся за шторой. Нам показывают то его, то сцену, за которой он следит. Мы почувствуем известный скачок, перебрасывающий нас из пространства в пространство. Если скачок повторять, наше сознание не воспротивится ощущению, будто мы присутствуем при событиях, творящихся одновременно в разных местах. Фигура повторения разрушила линейность. Для нашего сознания параллелизм оказался более властной формулой, чем здоровый смысл, подсказывающий, что быть в разных местах одновременно невозможно.

Теперь представим себе, что пространства не смежные, а отделены одно от другого каким-то третьим, промежуточным про-



17. «Уединенная вилла» Д. У. Гриффита.

странством. В отличие от двух первых, промежуточного пространства зритель не видит, он его только предполагает, и именно невозможность для зрителя «измерить», окинуть взглядом это предполагаемое пространство, превращает дистанцию, разделяющую два параллельных места действия, в емкий источник драматического напряжения (вспомним, как нога ищет ступеньку на неосвященной лестнице).

Ранние кинорежиссеры хорошо знали это свойство пространства и умело им пользовались. Англичане-«брайтонцы», а за ними французы, работавшие в жанре комедии-бурлеска, создавали фильмы-«погоны», сюжет которых сводился к тому, что преследуемый был кровно заинтересован в возможном увеличении невидимого зрителю промежуточного пространства, а преследователи добивались его сокращения.

Гриффит жанром «погоны» интересовался мало — взамен он предложил другую формулу параллельного построения, еще более богатую драматургическими возможностями. Остановимся на «Уединенной вилле» (1909) — образце повествовательной техники Гриффита.

Зрительская реакция на фильм превысила все ожидания. «Наконец, слава Богу, они спасены!» — воскликнула сидевшая позади меня женщина, как только фильм кончился. Ее, как и всю публику, на протяжении всего сеанса не оставляло волнение, и не удивительно, из бескровных драм, которые мне удавалось ви-

дет, эта — самая ловко скроенная. С того самого момента, как картина началась, вас не покидает ощущение напряженного ожидания . . . Когда фильм показывали на 14-й улице, зал буквально привстал с мест — настолько убедительно, подробно и эффектно построен сюжет» — так писал американский критик об «Уединенной вилле». Как Гриффит добивался такого напряжения?

Картина начинается с того, что злоумышленники обманом выманили в город хозяина загородного дома. Зритель догадывается, что планируется ограбление, и с беспокойством следит, как растет расстояние между автомобилем и виллой, где у героя осталась семья. Тем временем грабители ломятся в дом. К счастью, автомобиль героя выходит из строя. Он звонит домой и узнает о случившемся от перепуганной жены (илл. 17). Кто успеет первым — мчащийся на помощь герой или ломающие дверь грабители? Сюжет развивается по логике пространства. Какое из пространственных «колец», внешнее или внутреннее, скорее сомнется с центральным пространством — виллой? Перекрестное построение охватывает все три ряда: чередуются кадры отчаяния семьи, остервеневших грабителей и несущегося автомобиля.

### «Нетерпимость»

В 1916 году Гриффит предпринял попытку вывести прием параллельного монтажа за рамки авантюрной мелодрамы. Был создан фильм, ныне признанный классикой мирового немого кино, — «Нетерпимость». В нем параллельные компоненты не связаны отношением одновременности — они принадлежат к разным сюжетам из разных эпох: Вавилонского царства времен Валтасара, Иудеи времен Христа, Варфоломеевской ночи во Франции и современной Гриффиту Америки.

Гриффит (и в этом его отличие от литературных образцов, где новеллы одного цикла рассказываются, не перемежаясь) попытался изложить четыре сюжета не последовательно, а чередуя. С ростом напряжения внутри сюжетов чередование учащается — переходя от новеллы к новелле, зритель должен усвоить мысль, что причина несчастий во всех случаях одна: нетерпимость власти к мнениям, которых она не разделяет. Гриффит так объяснял свой замысел: «События поданы не в исторической последовательности и не по законам, принятым в драме, а так, как они могли бы пронестись в сознании того, чей мозг занят поисками аналогии между эпохами».

Итак, чередуя действия, Гриффит добивался напряженного кинорассказа; чередуя рассказы, стремился передать напряжение мысли. Суммируя эволюцию повествования от Люмьера до Гриффита, можно сказать: овладевая искусством языка, кинематограф поэтапно учился показывать, учился рассказывать, пытался мыслить.

## ЭЛЕМЕНТЫ КИНОЯЗЫКА

### Точка зрения

Человек, который смотрит на что-либо, неизбежно видит различные вещи в зависимости от того, смотрит ли он издали или вблизи, через бинокль или вплотную приблизив глаза к тому, на что смотрит, смотрит ли он вверх, задирая голову, или вниз, склонившись. То, что мы видим, зависит от того, откуда (с какой позиции) мы смотрим. В визуальных искусствах, существовавших до развития кино, точка зрения неподвижна.

Так, например, в театре зритель, купивший билет, в течение всего спектакля видит сцену с одного и того же расстояния и под одним и тем же углом зрения. Однако читатель может заметить, что если в театре зритель действительно неподвижен, то рассматривать картину можно с разного расстояния и посетители музеев обычно меняют места, рассматривая выставленные полотна. Здесь надо учесть, что в искусстве понятие точки зрения более сложно, чем в жизни<sup>1</sup>.

Когда вы смотрите на картину, то перед вами пейзаж и расположенные на нем фигуры уже нарисованы в соответствии с определенной точкой зрения, которую выбрал художник, определив тип перспективы, ракурс, размеры фигур относительно друг друга и рамки картины и т. д. Где бы вы ни стояли глядя на картину, изменить избранную художником позицию вы не в силах.

Если художник нарисовал стол так, что его столешница не видна, вы не увидите ее, даже если встанете на лестницу и ваша зрительская точка зрения будет находиться над картиной. В равной мере, даже если вы ляжете на пол, вы не увидите, что делается под столом, если художник нарисовал его в ракурсе сверху. При взгляде на картину положение зрителя играет определенную, но не доминирующую роль. Зритель подчиняется точке зрения, выбранной художником, и как бы переносится на нее, мысленно перемещаясь в пространстве.

Кино — единственный вид зрительного искусства, в котором точка зрения обладает подвижностью и поэтому получает особенно важную роль в построении языка этого искусства.

<sup>1</sup> Здесь и дальше речь идет о «точке зрения» в узком, зрительном понимании. О более широком, касающемся общих законов построения художественного текста, понимании этого термина читатель может прочесть в книге Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (М., 1970).

## Точка зрения объективная и субъективная

Вернемся к нашему примеру со столешницей. Предположим, художник изобразил ее с точки зрения человека, сидящего за столом (такая точка зрения считается общепринятой для натюрмортов). Ни у кого не возникнет вопроса, почему художник предпочел именно такую исходную позицию, — столы делают для того, чтобы за ними сидеть. Теперь вообразим, что стол изображен снизу и мы видим его нижнюю плоскость, а что лежит на столе, мы видеть не можем. У зрителя тотчас возникнет вопрос: почему? Кто видит стол снизу вверх? Может быть, художник изобразил его с точки зрения пьяного или собаки?

Можно сказать: когда предмет изображен с привычной нам точки зрения, нас интересует сам предмет и мы не задумываемся о том, кто на него смотрит. Когда же точка зрения необычна, мы ощущаем ее как чью-то, не нашу, и нас начинает интересовать, кто этот невидимый носитель озадачившей нас точки зрения? Иначе говоря, когда у нас не возникает вопросов по поводу точки зрения, мы можем считать ее объективной, когда же такие вопросы возникают, то мы имеем дело с субъективной точкой зрения.

Как нам известно, в кино точка зрения свободна. Теоретически рассуждая, нет такого места, куда нельзя было бы приспособить кинокамеру. Таким образом, киноязык сочетает в себе как минимум две возможности смотреть на вещи — внутреннюю и внешнюю. События, происходящие с героем, могут быть увиденны его глазами или глазами стороннего наблюдателя. Чаще всего создатели фильма в своем рассказе объективную и субъективную точку зрения чередуют.

Где проходит граница между субъективным и объективным видением в кино и всегда ли мы можем сказать, какую из двух точек зрения представляет данный кадр? Чтобы ответить на этот вопрос, следует сразу задать следующий: а о каком периоде в истории кино идет разговор? Как и всякая граница, граница между субъективным и объективным в кино многократно перематрировалась. В первые годы даже самое незначительное отступление от строго регламентированной точки зрения — аппарат на уровне глаз, дистанция между объективом и актером не менее трех метров — выводило точку зрения из разряда обычных. У зрителя возникал вопрос: «Почему?» — и чтобы удовлетворить его недоумение, создатели фильма подсказывали: вот старик смотрит в телескоп и видит все необычайно близко, вот любитель виски, перед глазами которого улица ходит ходуном. Иначе говоря, смена точки зрения нуждалась в оправдании, мотивировке, и такой мотивировкой чаще всего служило объяснение: это видим не мы, а кто-то другой.

Но «непривычное» в истории кино — критерий ненадежный.

Вещь, снятая с близкого расстояния, скоро перестала означать, что кто-то ее пристально рассматривает. Сменяемость точек зрения тоже вошла в привычку. Дольше всего в оправдании нуждался ракурс — нижняя или верхняя точка зрения на предмет. В статье «О композиции короткометражного сценария» С. М. Эйзенштейн вспоминал: «Когда-то считалось, что точка зрения аппарата всегда и неизменно должна мотивироваться поведением действующего лица. И когда я в 1924 году в «Стачке» начал снимать целый ряд вещей в определенном ракурсе, не мотивируя точкой зрения персонажа, это казалось революцией в обращении с киноаппаратом и вызывало горячие споры»<sup>1</sup>. Другой теоретик двадцатых годов, Ю. Н. Тынянов, усматривал в отбрасывании фабульных оправданий главную закономерность развития кино: «Таков путь эволюции приемов кино: они отрываются от внешних мотивировок и приобретают «свой» смысл; иначе говоря, они отрываются от одного, внеположенного смысла — и приобретают много «своих» внутрисюжетных смыслов».

В нашем случае точка зрения, какой бы экстравагантной она ни казалась, оторвалась от обязательной повинности выражать чье-либо субъективное видение. В современном киноязыке любая точка зрения свободна быть как субъективной, так и объективной. Сказать, какую из этих двух возможностей осуществляет данный кадр, можно только (причем тоже не всегда) исходя из общего построения фильма.

Тем не менее в языке кино, хоть и нет строгих законов, существуют определенные тенденции. Одна из таких тенденций подталкивает нас к тому, чтобы некоторые сочетания точек зрения прочитывались нами как переход от объективного видения к субъективному (или наоборот). Например, если в картинной галерее рядом висят две картины — портрет и натюрморт с тарелкой супа, то нам не придет в голову считать натюрморт субъективной точкой зрения изображенного на портрете человека. Но если такие изображения следуют одно за другим на экране, они сольются для нас в смысловое сочетание «человек смотрит на тарелку». Или: дорога, бегущая под нижнюю кромку кадра, заставляет нас предположить, что в следующем кадре мы увидим смену субъективного видения объективным — изображение едущего автомобиля. Таких стереотипов в языке кино немало, но их предписаниям подчиняются главным образом зрители, а не авторы фильма. Зритель настраивается, и уже режиссер решает, оправдать его ожидания или обмануть.

В литовском фильме «Никто не хотел умирать» (1966; режиссер В. Жалакявичус) в одном из финальных кадров мы видим главу преступной банды. Зритель понимает, что бандиту пришел

<sup>1</sup> Фильм Эйзенштейна «Стачка» сравнивали с таким направлением в живописи, как кубизм: без видимых сюжетных оправданий художники-кубисты старались сочетать а живописи несколько точек зрения на предмет.

конец, и ждет, откуда прозвучит выстрел. В такой ситуации всякое неожиданное изменение точки зрения будет прочитано нами как угроза, как знак того, что бандит обнаружен. В частности, оттенок угрозы приобретает всякий намек на то, что мы видим его с точки зрения другого лица. Автор фильма, действительно, внезапно меняет положение аппарата: мы видим крупный план бандита, затем — его же лицо, снятое в профиль. Но строгий геометризм этого перехода (угол 90° без изменения крупности) неожиданно отсылает зрителя не к привычным кинематографическим стереотипам, а к сочетанию фаса и профиля, знакомому по фотографиям в уголовных досье. Смена точек зрения вывела зрителя из фабульного русла и из кинематографической игры «кто кого первым увидит» превратилась в метафору приговора.

Другой, более сложный пример. В фильме бенгальского режиссера Р. Гхатака «Живое существо автомобиль» (1957) речь идет о сложных отношениях между водителем такси и его машиной, которую герой, а постепенно и зритель, начинает воспринимать как живое существо. Чувствуя, что ее хотя бы отдал на металл, машина пытается броситься вместе с водителем в пропасть, а когда ей это все-таки не удается, останавливается на горной дороге и отказывается ехать дальше. В следующем кадре мы видим дорогу, весело убегающую под нижний край кадра, и заключаем, что машина уступила уговорам водителя, и, как прежде, оба в любви и согласии совершают свой путь. То есть мы, руководствуясь зрительским опытом, прочли движение камеры по шоссе как субъективное видение героя. Однако за горным поворотом нам открывается неутешительная картина: знакомое дряхлое такси уныло стоит на обочине, а рядом с ним понуро сидит водитель...

Приостановим наше описание и разберемся, что испытал зритель в этот момент? Симпатизируя герою (он и так много лет мучится с полюбившемся ему колымагой и не подчиняется требованию хозяина гаража пустить автомобиль на слом) и сочувствуя трагедии норовистого и ревнивого такси, зритель испытывает неожиданную радость, поверив было в благополучное разрешение конфликта. Увидев за поворотом дороги таксиста и его машину, мы понимаем, что поспешили, истолковав кадр набегающей дороги как точку зрения героя. Надежду на благополучный исход приходится отложить. Между тем кадр продолжается — мы приближаемся к сидящему у машины герою. Что испытывает зритель в этот момент? Убедившись в своей ошибке, он решает, что изображение выражает точку зрения неведомого водителя, который сейчас остановится и предложит помощь попавшему в переделку таксисту. Действительно, движение, замедляясь, прекращается возле нашего героя. Но он даже не поднял головы — мы с изумлением убеждаемся, что то, что мы сначала принимали за субъективную точку зрения таксиста, а затем — за точку зрения

другого автомобилиста, вообще не является ничьей субъективной точкой зрения. У зрителя снова падает сердце — значит, к герою никто не подъехал... В этот момент мы с особой остротой чувствуем безысходность драмы, которую решил вообразить и показать нам режиссер Гхатак, — одиночество любви человека и вещи, эмоциональной связи между миром органическим и механическим<sup>1</sup>. Но ощущаем мы всю глубину этой драмы именно потому, что на протяжении всего лишь одного кадра режиссер заставил нас дважды испытать прилив радости и разочарования, причем добился он этого предельно экономным способом — всего лишь нарушив общепринятую условность киноязыка.

Означает ли сказанное, что всякая съемка с движения автоматически воспринимается нами в качестве субъективной точки зрения? Безусловно, нет. Если бы в фильме «Живое существо автомобиль» мы встретили обыкновенный «наезд» (когда наше поле зрения неуклонно приближается к объекту съемки), мы бы и не подумали принимать его за субъективную точку зрения. Дело в том, что в движении камеры мы очень чутко реагируем на рисунок траектории. Бывает, что такая траектория не абстрактна и за ней угадывается знакомая нам в повседневной жизни логика — взгляда, жеста, поведения. Иногда траектория движения оказывается очень сильным воздействующим фактором. В русском фильме Е. Бауэра «Холодные души» (1914) камера медленно панорамирует по женской фигуре, позволяя зрителю рассмотреть все детали богатого дамского туалета. Этот кадр никому не показался безнравственным и даже у русской цензуры того времени не вызвал возражений. Однако когда американский режиссер Э. фон Штрогейм в 1919 году в фильме «Слепые мужья» сопроводил такую панораму кадром мужчины и его оценивающим взглядом, сцена вызвала скандал, а после другого фильма фон Штрогейма, «Глупые жены» (1921), американская цензура выпустила циркуляр: «Вырезать графа Сергея, меряющего девушку взглядом. Вырезать крупный план, где камера ползет от ног девушки к голове». Непристойной оказалась не сама панорама, а жест, который изображала траектория аппарата.

В истории кино встречаются случаи, когда фигура, которую вычертил в воздухе объектив киноаппарата, предстает перед зрителем в виде загадки, своеобразного иероглифа. Автор фильма как бы предлагает зрителю: угадай чью точку зрения изобразил росчерк нашей камеры! В конце 1920-х годов этим увлекались документалисты братья Дзига Вертов и Михаил Кауфман, виртуозно владевшие языком кино. Среди их экспериментов следует упомя-

<sup>1</sup> Эта тема не должна показаться надуманной: в конце 1950-х годов в литературу и кино проникла проблема искусственного интеллекта (например, любовь к роботу и борьба с ним у А. Азимова), в наше время возродившаяся в фильмах о дружбе ребенка и компьютера.

путь фильм «Человек с киноаппаратом» (1929), в котором таких загадок достаточно. Одна из них такова: в ткацком цехе аппарат с методической регулярностью переводит взгляд от одной ткачихи к другой (ракурс снизу вверх). Когда таких колебаний накапливается много, вдруг понимаешь: аппарат выражает точку зрения снующего ткацкого челнока. В фильме Кауфмана «Весной» (1929) оператор, примостившись на подножке паровоза, снимал шатун, приводящий в движение колеса. При этом к шатуну был прикреплен еще один киноаппарат, снимавший кинооператора на подножке. В рецензиях на этот фильм газеты того времени писали: «Мы видим не только как работает шатун — мы видим еще и то, что видит шатун, когда его снимают».

В последних примерах обратим внимание на любопытный парадокс. Автор предлагает нам принять точку зрения неодушевленного предмета. Но неодушевленный предмет не может иметь точки зрения, потому что он вообще не имеет зрения. Но именно это противоречие, по мнению кинематографистов 1920-х годов, и делает привлекательным прием субъективного видения. Нет ничего необычного, когда мы видим, как дети играют в снежки. Не слишком удивит нас и кадр, снятый с точки зрения школьника, в которого попал снежок. А вот если игру в снежки снять с точки зрения летящего снежка, как это собирался сделать режиссер Абель Ганс в фильме «Наполеон» (1927, Франция) — для этого кадра была сконструирована специальная миниатюрная кинокамера, удобная для перебрасывания, — то зритель получит возможность увидеть происходящее так, как никогда в жизни видеть не доводилось.

И еще один парадокс. В начале этой главы мы уже говорили, что чем непривычнее для зрителя оказывается выбранная авторами фильма точка зрения, тем острее ощущение, что она представляет чей-то субъективный взгляд. Возьмем крайний случай — сцена снимается с такой точки, где присутствие человека физически невозможно. Как воспримет зритель подобный кадр?

Сравним между собой три примера, в которых точка зрения на событие не позволяет предположить, что происходящее наблюдает человеческое существо. К таким точкам зрения будет принадлежать взгляд из-под воды.

В фильме К. Муратовой «Короткие встречи» (1968) есть сцена, драматургическое содержание которой — семейная идиллия, момент затишья в сложных отношениях между мужем (В. Высоцкий) и женой (К. Муратова). Мирно беседуя, супруги готовят праздничный обед, к которому будут поданы вареные раки. Сцена вполне обычная, за исключением точки зрения, — мы видим ее участников как бы со дна кастрюли, заполненной водой. Улыбаясь друг другу и обмениваясь репликами, Муратова и Высоцкий время от времени опускают в кастрюлю рака, другого, третьего... В эту минуту со зрителем происходит удивительная

вещь — как только первый рак, плавая, оказывается в поле зрения между ним и участниками сцены, происходящее предстает перед нами в ином свете — с точки зрения обреченного на варку рака. Сознание зрителя, не смущаясь тем, что раки едва ли в состоянии слышать человеческую речь и понимать человеческие взаимоотношения, ухватилось за эту субъективную точку зрения и взглянуло на наш мир глазами существ, о которых мы не привыкли думать и которых загодя лишаем способности чувствовать и воспринимать.

Тут следует оговориться, что в фильме «Короткие встречи», как и во всяком художественном произведении, «точка зрения рака» обретает обобщенное значение не сама по себе, а благодаря тому, что в сгущенном, концентрированном виде воплощает в себе художественный конфликт картины в целом. Фильм Муратовой о том, что мы часто отказываем другим в праве на сложный эмоциональный и интеллектуальный мир, в то время как сложность своего внутреннего мира склонны преувеличивать. Героиня фильма, которую играет К. Муратова, настолько увлечена своей исполкомовской работой и своей душевной драмой, что ей не приходит в голову предположить нечто подобное в молчаливой деревенской девушке, нанятой ею в домработницы. Традиционная тема русского кинематографа, затронутая еще в фильме Е. Бауэра «Немые свидетели» (1914), — барское отношение к челяди — в фильме Муратовой преломилась в драме домработницы (И. Русланова), в глубину чувства которой не способны поверить хозяйка дома и ее муж. Сцена, снятая со дна кастрюли, с точки зрения «немых свидетелей» семейной жизни героев, приобретает для нас качество нового, художественно осмысленного видения именно потому, что эта точка зрения подготовлена всей структурой отношений между персонажами фильма.

Другой пример. В фильме Б. Уайлдера «Бульвар заходящего солнца» («Сансет бульвар», 1950) рассказ ведется от первого лица; мы слышим закадровый голос и с удивлением узнаем, что рассказчик — человек, который только что убит, и что он рассказывает нам историю своего убийства. Этот закадровый голос даст режиссеру право на дополнительные, не принятые в голливудском кинематографе 1950-х годов точки зрения. И действительно, уже в первых кадрах мы видим столпившихся у края бассейна полицейских и журналистов, снятых из-под воды. Такая точка зрения кажется зрителю вполне естественной: если мы только что услышали, что нам о себе рассказывает утопленник, субъективный взгляд со дна бассейна нам тем более не представится странным.

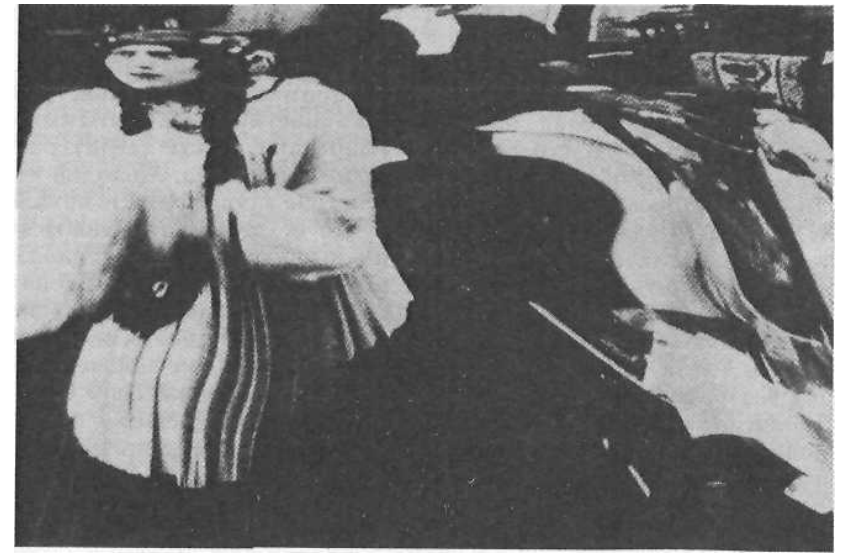
Сложнее встроены в драматургический каркас фильма подводные съемки в картине С. Спилберга «Челюсти» (США, 1975). В фильме рассказывается о гигантской акуле, пожирающей людей. Однако, по законам повествования в фильмах ужасов, аку-



ла-людоед предстает перед зрителем не сразу (лишь в середине фильма мы замечаем то плавник, то неясный силуэт; в полный рост это страшное существо нам показывают только в финальной сцене единоборства). Сначала мы узнаем об исчезновении ночной купальщицы, затем до нас доходят смутные предположения и слухи. Примерно минуте на двадцатой фильма, когда зритель уже достаточно подготовлен, режиссер вставляет в повествование большой эпизод, беззаботный по настроению и, казалось бы, не имеющий непосредственного отношения к сюжету. Это виды океанского пляжа в воскресенье, похожие скорее на рекламный киноролик, чем на игровую картину. Мы видим солнечный берег, а в воде — пеструю толпу купальщиков. Но, конечно, настроение публики на пляже зрителям не передается. Камера Спилберга незаметно меняет точки зрения — сначала с берега мы переносимся в гущу купающихся. Напряжение зрителя возрастает: мы видим головы пловцов, видим детей на надувных матрацах, но подводная часть от нашего взгляда скрыта, и ощущение опасности для нас сосредоточивается там. Затем режиссер выхватывает из толпы купальщиков отдельные фигуры: мальчика с мячом, заплывшую подальше девушку, толстяка. Но самое сильное средство Спилберг припас напоследок. Камера вдруг начинает чередовать точки зрения — как бы ненароком она то уходит под воду, то, наподобие поплавка, выныривает на поверхность. И если прежде мы опасались, что ни о чем не подозревающие люди подвергнутся кровавому нападению снизу, из невидимой глубины, то теперь источник страха у нас другой: всякое погружение под воду внушает опасения, что наш взгляд совпадает с точкой зрения акулы. Вид снизу людей, перебирающих ногами в голубой воде, и медленное движение камеры, маневрирующей между купальщиками, способствует ощущению почти физической жути — и это при том, что никаких признаков присутствия чудовища и даже ясных указаний на то, что оно обретается поблизости, авторы фильма нам не дают.

### Точка зрения и искаженное видение

Выше мы говорили о тех случаях, когда субъективная точка зрения определялась особым положением камеры и ее движением. Между тем в языке кино мы встречаем много случаев оптической передачи субъективного видения. Речь идет о свойствах изображения, имитирующих уже не столько точку зрения персонажа, сколько аномалии в его зрительном восприятии действительности (илл. 18). Уже в 1906 году Э. С. Портер в фильме «Сон поклонника виски» для передачи искаженного видения пьяного героя применил двойную экспозицию — просвечивающиеся одна через другую, покачивающиеся и раздваивающиеся картины



18. В фильме А. Ганса «Безумие доктора Тюба» (1915) деформирующая оптика призвана изобразить метаморфозы, происходящие с персонажами под воздействием чудесного порошка. Однако режиссера поджидала неудача: деформацию изображения зритель склонен воспринимать не как метаморфозу окружающего нас мира, а как искажение зрения, не как свойство объекта, а как свойство восприятия этого объекта.

городской улицы. Похожим образом (но, конечно, разнообразия приемы и проявляя все новую изобретательность) операторы передавали головокружение, гипноз, обморок, любовное влечение и другие состояния психики, о которых принято думать как о факторах, искажающих нормальную картину мира. Так, в одном американском фильме, когда герой приходил в ярость, все предметы погружались в розовую дымку. Примеры оптической деформации кадра хотя и разнообразны по приемам, однако не слишком различаются по своим функциям.

Из способов передачи искаженного зрения наиболее интересен так называемый прием мягкого фокуса. Это случаи, когда изображение теряет резкость, приобретает нечеткие, неясные очертания. Прием этот важен для языка кино именно потому, что его роль не сводится только к одному — передаче субъективного восприятия. Мягкий, туманный рисунок фигур, лиц, предметов представляет собой самостоятельный визуальный мотив, и оператор вместе с режиссером может добиться того, чтобы противопоставление четкого и нечеткого изображений сделалось не только иллюстрацией к тому или иному психическому состоянию персо-

нажа, но и генератором более глубокого художественного смысла.

Если говорить не о фильмах, а о неосуществленных замыслах, то одним из первых в истории кино на драматургические ресурсы нечеткого изображения обратил внимание русский поэт-символист Ф. Сологуб. В его сценарии «Барышня Лиза» (1918) рассказывается о любви девушки и молодого человека. Молодой человек, поборник передовых идей (действие происходит к началу XIX века), оставляет Лизу, увидев, что ее девушки-крепостные портят себе глаза, сидя за хозяйским вышиванием при лучинах. Чтобы искупить свою вину, Лиза дает обет — до возвращения возлюбленного самой вышить розами большое полотно. По замыслу Сологуба, чем краше узор из роз, тем слабее становятся у Лизы глаза. Наконец полотно готово, а молодой человек как раз возвращается из-за границы. В указаниях режиссеру Сологуб писал: «...желательно показать ослабление зрения в натруженных работой Лизиных глазах. Для этого, мне кажется, пейзаж следует снимать не в фокусе, чтобы очертания предметов были расплывчаты. Что эта расплывчатость очертаний зависит не от случайностей съемки и не от ненастной погоды, может быть подчеркнуто отчетливым пейзажем до появления Лизы».

Финал фильма задуман как сложная кинематографическая игра. Противопоставлены четыре точки зрения. Во-первых, это картина прошлого, встающая перед глазами Алексиса, — он «воображает Лизу легкомысленно, веселою шалуньей и своевольницею, и вспоминает свои встречи с ней здесь же, на мостике, и совсем другая картина, открывавшаяся его глазам при первой встрече: «Перед ним стоит с глазами, полными слез, стройная, печальная девушка, лицо которой неизъяснимо трогательно и прекрасно». Во-вторых, это четкий образ возлюбленного, встающий перед мысленным взором Лизы («смотрит вокруг, — и ясный день туманен, и все предметы словно скрыты легкой сетью.

Но глазами души она видит лучше, чем глазами тела...»), и его настоящий облик, который полуслепая девушка едва узнает («...перед нею плывет туман, сквозь который она различает только лицо»). Кинематографические категории четкости и нечеткости Сологуб попытался наложить на литературные — столкнув таким образом зрение истинное («глаза души») и внешнее («глаза тела»).

Нерезкое изображение только тогда становится полноценным элементом киноязыка, когда оно вступает в игру подвижных, динамических смысловых отношений. Когда же прием мягкого фокуса неподвижно закреплен за какой-то условной субъективной точкой зрения — неважно, призван ли он выражать состояние пьяного или человека, с трудом сдерживающего слезы, — то такой прием, как это ни парадоксально, воспринимается нами как противоречащий природе киноязыка. Язык кино, как и язык ис-

кусства в целом, — не набор состояний, а система отношений. В фильме Джозефа фон Штернберга «Доки Нью-Йорка» (1928) молодая женщина, чтобы скрыть слезы разлуки, берется за штопку. Крупным план пальцев — но иголка с ниткой не могут найти друг друга. Изображение снято не в фокусе — блестящая игла сквозь слезы слегка люминисцирует. Но для зрителя фильма этот кадр — не навязанная извне иллюстрация того, что происходит в душе героини. Неясность очертаний — пластический мотив, заданный фон Штернбергом с самого начала картины. Героиня фильма впервые предстает зрителю в тумане, и этот портовый туман скоро становится лейтмотивом драмы. К сцене шитья зритель подходит подготовленным, и тем острее воздействует кадр, где знакомая неясность очертаний вдруг предстает в новом значении — слез. Произошла как бы конденсация лейтмотива. Вместо простого разграничения точек зрения — вот объективная, а вот субъективная, — перед нами взаимное отражение внешнего во внутреннем, мира в человеке.

И действительно, разграничение объективного и субъективного, внутренней и внешней точек зрения в языке кино чрезвычайно подвижно и неопределимо. Сама эта неопределимость, взаимопретекаемость точек зрения — одна из существенных черт киноязыка и, возможно, один из секретов искусства вообще. Когда был задуман эпизод похорон матроса на одесском молу в фильме С. М. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"» (1925), ассистент режиссера, впоследствии известный актер М. Штраух, писал жене в Москву: «Потом хочет все это дать снятым немного не в фокусе, а после того, как призывает к восстанию бундовка, то уже все резко в фокусе! Фотографию, и ту он хочет заставить играть!» Через двадцать дней замысел несколько изменился (сменился и оператор — вместо оператора хорошей дореволюционной выучки был поставлен экспериментатор Э. Тиссэ). Виды одесского порта в час траура решили снимать не внефокусным методом, а сквозь туман. То есть замысел несколько сместился с позиции субъективной передачи траура, но, как видно из нового письма Штрауха, мотив слез из замысла не исчез: «Сейчас Тиссэ, несмотря на туман, поехал снимать в порт «траурные куски», о которых я тебе писал: «сцена с убитым матросом». Очертания всего получатся нерезкие и даже дрожащие; так видишь все предметы, когда глаза полны слез».

Однако, когда туман был снят, Эйзенштейн смонтировал из него эпизод, в котором нет ни признаков взгляда «сквозь слезы», ни признаков субъективного видения вообще. Позднее сам режиссер так описывал эмоциональную тональность этой сцены: «В «Броненосце "Потемкине"» перед кульминационной сценой «Плач над трупом Вакулинчука» были смонтированы знаменитые «туманы» — ряд кадров, где в медленном движении тяжелого тумана над водой, в выступающих из мглы черных силу-

этах кораблей рождалось ощущение тишины и тревоги, а в кадрах, где лучи солнца начинают пробиваться сквозь пелену туманов, — ожидание и надежда». Тогда как в «Доках Нью-Йорка» пластический мотив — туман — сгустился до состояния сюжетного, в «Броненосце "Потемкине"» произошло обратное: сюжетный элемент — слезы — на пути от замысла к реализации преобразился в пластический мотив.

## Кадр

В наших предыдущих рассуждениях мы иногда пользовались словом «кадр», не уточняя, что это значит. Обычно о кадре говорят в трех значениях. «Кадр из фильма» обычно обозначает статичный момент, зафиксированный на пленке. На экране он занимает  $\frac{1}{24}$  секунды, и поэтому увидеть такой кадр можно только в аппаратном помещении кинотеатра или на кинофабрике. Для этого следует извлечь пленку из проектора и рассмотреть ее на свет. Иногда «кадром из фильма» называют фотографию в журнале или на витрине кинотеатра.

Поскольку скорость прохождения пленки через проектор автоматически задана, кадр в означенном выше смысле является единицей кинотехники, а не киноязыка. Правда, в словарь языка кино входит понятие «стоп-кадр». Стоп-кадр имитирует впечатление, будто пленка в проекторе остановилась. Однако, когда такая поломка случается на самом деле, кинопленка не выдерживает температуры проекционной лампы и расплзается. Деформация изображения, которая в таких случаях происходит, в истории киноискусства изредка тоже использовалась в художественных целях, например, шведским режиссером И. Бергманом. Но, конечно, возгорание пленки здесь тоже имитировалось — мультипликационным способом. Эту мистификацию изобрел не Бергман. В 1912 году русский оператор и мультипликатор В. Старевич разыграл таким образом своих коллег-кинематографистов. В зале поднялась паника — во времена немого кино пленка не расплзалась, а вспыхивала и горела, как нынешние мячики для пинг-понга.

Когда мы говорим «кадр фильма», мы имеем в виду не «кадр из фильма», а нечто другое. Кадр фильма — непрерывный участок фильма, состоящий из нескольких «кадров из фильма». Правильнее было бы сказать «из одного или нескольких», поскольку в истории кино бывали случаи, когда длина кадра доводилась до минимума и изображение исчезало с экрана, не успев появиться. В 1960-е годы в американском и европейском киноавангарде существовал такой жанр — «фильм-дневник». Автор такого фильма ходил повсюду с небольшой кинокамерой и, когда ему

хотелось, фиксировал на пленке окружающее, но фиксировал в особом режиме, позволяющем запечатлеться одному единственному изображению. В результате получался своеобразный конспект жизни, предельно компактный. Когда такой фильм проецируется на экран, зрители (особенно не привычные к такому кино) мало что видят, кроме мелькания, но сам автор улавливал отдельные события в этой пульсации мгновенных впечатлений. Чем больше лет велся такой дневник, тем с большим правом режиссер говорил словами старых романов: «За минуту перед моим внутренним взором пронеслась вся жизнь».

Кадр максимальной длины ограничен только запасом пленки в съемочном аппарате. Здесь рекорд тоже принадлежит кинематографу авангарда и исчисляется в часах.

Между этими полюсами колеблется длина кадров привычных нам фильмов. Этот параметр киноязыка свободен. Однако нельзя сказать, что длина кадра принадлежит к самым активным факторам порождения художественного смысла. Длительность кадра зритель начинает ощущать только тогда, когда кадр оказывается чрезмерно длинным или чрезмерно коротким, — то есть в тот момент, когда он начинает его раздражать. Во всех остальных случаях мы считаем длину кадра производной от других, более содержательных параметров. Мы редко говорим «кадр длинноват», чаще в таких случаях указывают на вялое действие. Режиссеры, ориентированные на «классический» (общепринятый, выверенный, драматургически ясный) язык кино, избегают и слишком коротких кадров. В одном из недавних интервью американский режиссер П. Богданович объяснил: «Я выбираю длину кадра прямо на площадке. Я никогда не остановлю оператора, если актер еще держит сцену — какой бы короткой она ни мыслилась мне как сценаристу». Другой американец, С. де Милль, говорил, что в работе с актером главное — вовремя сказать «стоп». И в том, и в другом суждении длина кадра оценивается не как самостоятельный художественный фактор, а как показатель мастерства, атрибут владения режиссерским ремеслом.

Именно поэтому только очень смелые и безоглядные художники решаются поставить во главу угла своей эстетики фактор продолжительности кадра — строить отношения между характером действия и длительностью показа не по принципу гармонии, а по контрасту. Например, классический кинематограф приучил нас к мысли, что чем меньше в кадре действия, тем кадр должен быть короче. Но если мы вспомним начало фильма японского режиссера А. Куросавы «Тень воина» (1980), где в течение долгих минут группа самураев неподвижно сидит лицом к зрителю, или знаменитый по своей продолжительности кадр из фи-

<sup>1</sup> Авангардом в кино и других искусствах называют направление, избегающее общепринятых методов творчества и экспериментирующее с материалом и техническими средствами данного вида искусства.

нала фильма «Профессия: репортер» (1975) М. Антониони (оба фильма шли в советском прокате), то поймем, что оба режиссера это наше предвзятое мнение оспаривают. Антониони уже при съемках своего первого фильма сформулировал принцип расхождения между длиной кадра и продолжительностью сцены в драматургическом понимании этого слова: «...когда во время первой съемки я залез на операторскую тележку, чтобы следить за игрой актеров, я увидел, что вовсе не обязательно останавливаться в каком-то определенном месте сцены, и продолжал снимать еще некоторое время. Я не выключал камеру даже после того, как написанная сцена была сыграна, и я чувствовал, что лучший способ передать мысли актеров, их душевное состояние — это продолжать снимать их. Отсюда длинные кадры, бесконечные панорамы и т. д. <...> Я снимал актера, который не знал, что ему делать, и эти моменты бездеятельности и растерянности оказались очень удачными. Во всяком случае, они были невероятно искренни».

### Кадр как рамка

Мы познакомились с двумя значениями слова «кадр»: мельчайший изобразительный элемент на пленке и сегмент фильма во времени. Но что мы подразумеваем, когда говорим, что картина продолжается, но кадр уже другой? Третьим значением слова «кадр» будет: сегмент фильма в пространстве. Из окружающего нас пространства камера выхватывает прямоугольник, который мы называем «кадром». Когда оператор говорит «взять кадр» или когда зритель шепчет соседу «какой кадр!», они имеют в виду именно это значение (см. илл. 19).

Четырехугольник кадра значительно уже поля нашего зрения. Уже поэтому кадр делит пространство на две зоны: видимую и невидимую. Когда в кино мы чего-то не видим, это не значит, что оно для нас не существует. Язык кино не мог бы функционировать, если бы мы считали, что изображенное в кадре существует, лишь пока кадр не исчез с экрана. Когда в фильмах Гриффита мы оставляем героя лежать связанным на полу, а сами переносимся в другое место, мы продолжаем опасаться за его судьбу. Точно так же, когда нам показывают одного собеседника, мы ощущаем за кадром присутствие другого, невидимого. Невидимого собеседника нам не обязательно знать в лицо. Не только память, но и воображение помогает заполнить закадровое пространство. В фильме Ф. Борзеджа «Желание» (США, 1936) чуть ли не в первом кадре мы видим героя в кабине начальника. Размахивая руками, со страстью в голосе герой доказывает начальнику, как долго он не был в отпуске. В следующем кадре мы видим пустое кресло: пользуясь отсутствием хозяина каби-



19. Необходимость постоянно учитывать третье значение термина «кадр» породила специфический жест фотографов и режиссеров.

нета, герой только репетировал тираду. Здесь удивительно даже не то, что мы поверили в существование закадрового персонажа, а то насколько ясно представили себе его возраст, комплекцию, выражение лица. Этот пример — крайний (и, по сути дела, нехитрый по своему замыслу) случай, но он хорошо показывает, что невидимое пространство за рамкой кадра является своего рода полями, на которых свободное зрительское воображение дорисовывает начатое режиссером.

Многие режиссеры умеют пользоваться закадровым пространством, некоторые — виртуозно. Показать, не показать, показать не до конца, показать отраженно, показать часть, не показывая целого, — всё это издавна известные приемы дозирования нашего интереса. Закадровое пространство — инструмент такого дозирования в кинематографе (разумеется, не единственный). В искусстве опасно выводить устойчивые закономерности, но все же для определенных жанров киноискусства будет справедливым утверждение, что кульминационные события в них происходят вне поля зрения. Хрестоматийная сцена драки в немецком фильме Э. Дюпона «Варьете» (1925) снята так: герой и его соперник, катаясь по полу, уходят из кадра, а затем снизу на мгновение появляется рука с занесенным ножом. Пауза, затем герой, уже один, поднимается в кадр. Такое решение предельно заостряет

наше внимание на выборе — кто победит? Режиссер на время лишает нас информации, создает искусственный ее дефицит. Наш интерес к любым сведениям «из-за кадра» резко возрастает, но рука с ножом, сигнализируя об убийстве, не дает ответа на вопрос; кто кого ударил? На мгновение это становится единственным неизвестным — и в результате, когда в кадре появляется фигура героя, к нам наконец поступает последняя порция информации, наиболее существенная.

Может показаться, что в этом эпизоде Дюпон до конца исчерпал возможности внекадрового построения такой сравнительно простой интриги, как поединок. Но в 1939 году американский режиссер Дж. Форд предложил новый вариант этой партии, с одним ранее не предусмотренным ходом: в классическом вестерне «Дилижанс» финальная дуэль ковбоя с негодяем происходит, как и у Дюпона, вне поля нашего зрения. Как и в «Варьете», в кадр возвращается только один, но это не герой, а его противник. Дело разъясняется, когда негодяй, сметая локтем пивные кружки, замертво опускается на пол: он смертельно ранен.

Дело, конечно, не только в усложнении простой альтернативы — кто кого. Смерть за кадром может отражать глубину этической позиции режиссера, не приемлющего убийства, какими бы ни были его мотивы. Французский режиссер Р. Брессон в фильме «Приговоренный к смерти бежал» (1956) скрупулезно фиксирует малейшую деталь длительных приготовлений к побегу, но когда дело доходит до необходимости убрать немецкого часового, беглец совершает убийство за кадром (пауза не сопровождается звуками, указывающими на происходящее вне нашего поля зрения). Внекадровое поле использовано не для создания сюжетной загадки, — чтобы избежать таких загадок, исход побега сообщается зрителю в названии фильма, кроме того, все действие сопровождается рассказом героя от первого лица, — просто Брессон предпочел избавить зрителя от соблазна пожелать смерти человеческому существу, пусть даже немецкому солдату и даже ради спасения от смерти невинно осужденного. Или другой пример — уже знакомый нам кадр из фильма «Профессия: репортер» Антониони. Этот кадр длится семь минут, длительность для экранного времени экстраординарная. При этом в поле зрения происходит минимум действия: за окном появляются какие-то люди, уходят, возвращаются ... Между тем за кадром происходит убийство — погибает герой фильма.

Здесь, как и в более ранней своей картине «Фотоувеличение» (1967)<sup>1</sup>, Антониони не посвящает зрителя в уголовно-хроникальные подробности (хотя именно такие подробности недалекого зрителя интересуют в первую очередь): кто, по каким мотивам,

<sup>1</sup> Об этом фильме смотри в книге: Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973. С. 126—136.

как убивал — напротив, он отсекает эти детали, сознательно обедняет поток событийной информации, поступающей с экрана. Нам остается одно — осмыслить смерть героя вне мельтешения причинно-следственных обусловленностей, совпадений, случайностей, обстоятельств, из которых складывалась его жизнь. Такое мельтешение, по Антониони, только скрывает от нас главное свойство человеческой смерти — ее необъяснимость, невыводимость ни из каких внешних причин. Убрав из кадра внешнюю оболочку события, Антониони обнажает для нас голый факт смерти, возвращает утерянное нами ощущение смерти как тайны.

### Кадр и «внешнее» пространство

Продолжим наш разговор о пространстве кадра и пространстве вне кадра. Суммируя сказанное, мы можем сделать вывод: для режиссера и для зрителя небезразлично, где происходит событие — на наших глазах или вне поля видимости. Но только ли в видимости дело? Не являются ли границы кадра границами качественно различных пространств, в каждом из которых одно и то же событие предстанет в совершенно разном свете.

Вдумаемся в понятие пространства. Пространство классической механики однородно по всем своим направлениям. Но для того чтобы прийти к такому умозаключению, ученым прошлого пришлось побороть в себе древний пространственный инстинкт, согласно которому окружающий мир поделен на территории — свою и чужую. Такое пространство однородным не назовешь. Цитируем американского антрополога Э. Холла, основателя проксемики — науки о том, как человеческая культура трактует понятие пространства: «Каждый, кто наблюдал за жизнью собак, особенно в деревне, знает, как они понимают пространство. Прежде всего собака знает границы «двора» хозяина и защищает его от вторжения. У нее есть также определенное место, где спать — у камина, на кухне, в столовой, — если ее туда пускают. Короче говоря, у собаки есть в пространстве конкретные точки, на которые она много раз возвращается, в зависимости от обстоятельств. Кроме того, можно наблюдать, как собаки создают вокруг себя зоны. Вторженец, в зависимости от своих отношений с собакой и от зоны, в которой находится, может вызывать определенные реакции, переступая невидимые, но важные для пса границы».

Ученый считает, что человек похожим образом обживает окружающее пространство, хотя, в отличие от животных, стесняется этого и стремится не выдать эмоций, подсказанных ему пространственным инстинктом: «Хозяин дома словно извиняется, что у него есть «свое кресло». С кем не случалось — вступишь в комнату, видишь удобное кресло и направляешься в его сторону,



20—22. «Африканская королева» Дж. Хьюстона: опасность всегда приходит из-за рамки кадра.



потом вдруг спохватываешься, оборачиваешься и говоришь: «А это случаем не ваше любимое кресло?» Ответ бывает, как правило, любезным. Можете себе представить, что бы произошло, если бы наш хозяин дал волю своим действительным чувствам и ответил: «Да, черт возьми, это мое любимое кресло, и я не люблю, когда в него садятся!» По неведомым причинам в нашей культуре принято преуменьшать или скрывать чувства по поводу пространства».

Подобно гостю из этого примера, зритель в кино сразу понимает, какое пространство герой считает «своим», а какое «чужим». отождествив себя с киноперсонажем, мы начинаем разделять его пространственный инстинкт, его предубеждение против внешнего, «чужого» пространства или его привязанность к пространству внутреннему, «своему». Многие режиссеры намеренно стимулируют пространственный инстинкт, а определенные киножанры, например вестерн или фильм ужасов, существуют во многом благодаря нашим пространственным предрассудкам.

Теперь вернемся к нашему противопоставлению пространств — пространства кадра и внекадрового пространства. Очень часто случается, что видимое поле кадра оказывается для зрителя

аналогом «своего», внутреннего, знакомого, обжитого пространства, а пространство за кадром — чужим, внешним, неизвестным, враждебным. Разумеется, речь идет не о каком-нибудь устойчивом, обязательном значении, а о простой предрасположенности нашего сознания, которую в нужном случае легко активизировать, а когда не нужно — усыпить. В истории кино встречаются сюжеты, где сама ситуация подсказывает решение: превратить внекадровое пространство в источник постоянной угрозы. Например, в фильме Дж. Хьюстона «Африканская королева» (1952) двое британских подданных — их играют Хамфри Богарт и Кэтрин Хепбёрн, — подвергаясь смертельной опасности, пробираются на паровом катере сквозь африканские джунгли по порожистой реке. На каждом шагу их подстерегают неожиданности: водопады, стадо гиппопотамов, немецкий форт (дело происходит во время первой мировой войны). Мир джунглей, во всем разнообразии враждебных проявлений, обступает старенький катер — единственный пятачок «своего», безопасного пространства. Как режиссер дает зрителю понять о приближении очередной угрозы? Во-первых, по правилу, известному любому грамотному в приключенческом жанре кинематографисту, сначала нам показывают реакцию героя (чаще — героини: страху женщины мы сочувствуем острее) и лишь затем — причину его испуга. (Заметим в скобках, что в кинокомедии господствует противоположный принцип: герой беззаботен, но зритель уже видит нависшую опасность — примеры читатель легко подыщет сам, вспомнив любую комедию Чарли Чаплина.) Во-вторых, сравнив кадры из фильма на илл. 20—21, мы убедимся, что, как ни велико разнообразие грозящих героям опасностей, режиссер Дж. Хьюстон «предупреждает» нас о них одним и тем же способом. Персонаж бросает взгляд за кадр — выражение его лица меняется — и только мгновение спустя зрителя вводят в курс дела. По нашим подсчетам, в «Африканской королеве» эта формула в неизменном виде повторяется девять раз. И каждый раз средний член формулы — та толика экранного времени, когда факт опасности налицо, но мы еще не знаем, какова его конкретная форма, — заставляет зрителя испытать страх перед закадровым пространством как таковым. В нас оживает инстинктивная боязнь чужого, страх перед внешним, неведомым пространством, грозящим вторгнуться в знакомый и обжитой мир кадра.

Следует обратить внимание на два нюанса, показывающих, как искусно режиссер манипулирует дремлющими в нас представлениями.

Первое. Искусствоведы и историки культуры давно заметили, что в расположении персонажей на холсте, а также в театральных мизансценах наблюдается тенденция размещать героев, воплощающих злое, отрицательное начало, по левую сторону, оставляя правую за персонажами — носителями добра. В нашей

картине мира левая половина наделена недобрыми характеристиками. Из-за левой кулисы в старом театре появлялись те действующие лица, от которых возникают одни неприятности. В «Африканской королеве» режиссер сумел так организовать кадр, что в восьми случаях из девяти испуганный взгляд героев направлен в левый (от зрителя) участок внекадрового пространства. Угроза слева нам видится страшнее.

Второе. На илл. 22 мы видим знакомую картину — Кэтрин Хепбёрн узрела скрытую от нас опасность. Зритель уже ждет вторжения слева из-за кадра, но тут все разъясняется: страх в лице актрисы относится к африканским пиявкам на теле ее спутника, который находится тут же, перед нами. Здесь режиссер Хьюстон чуть-чуть схитрил — так поместил актрису и так направил ее взгляд, что в первую секунду зритель ошибается, решив, что она смотрит влево за кадр. Закадровое пространство — мощный резервуар страха, и, когда режиссер решает дать зрителю основательную встряску, он прибегает именно к нему.

### Анализ кадра

Таким образом, смысл происходящего далеко не всегда исчерпывается тем, что мы видим в кадре. Рамка экрана служит своего рода ограничителем зрения. Пространство внутри кадра мы «прочитываем» автоматически, с помощью зрительных навыков. Пространство за кадром восстанавливаем по памяти (если оно уже нам встречалось) или конструируем силой воображения. И в том, и в другом случае степень определенности наших знаний о закадровом пространстве на порядок ниже, чем определенность того, что в данный момент находится перед глазами. Можно сказать, что пространство за кадром принадлежит к области смысловой неопределенности фильма.

Чтобы убедиться, как искусно режиссеры умеют пользоваться неопределенностью, предоставленной им языком кино, мы предлагаем проделать вместе с нами анализ одного кадра из фильма американского режиссера А. Хичкока «Незнакомцы в поезде» (1951). Фильм рассказывает о человеке, замыслившем убить незнакомую женщину и навести подозрения на ее мужа. К моменту интересующего нас кадра зритель уже догадался о намерениях героя. Но молодая женщина никогда его не встречала и заподозрить в нем своего убийцу не может. Дело происходит вечером в луна-парке. Мириам только что заметила неотступно следующего за ней мужчину, но решает, что он намерен с нею познакомиться. Впервые она встретила с ним взглядом у входа в луна-парк. Через минуту она украдкой оглянулась еще раз и убедилась, что незнакомец продолжает следовать за ней.

Как режиссер строит этот кадр? Хичкок понимает, что зритель,

как и героиня, ожидает и в третий раз увидеть незнакомца на привычном расстоянии и вслед за ней устремит взгляд в глубину пространства. Чтобы усложнить задачу, Хичкок не оставляет пространство в глубине кадра пустым — там, куда направлен взгляд Мириам, маячат три мужские фигуры. В течение секунды мы вглядываемся в эти фигуры, но они явно не имеют отношения к происходящему — убийца, как мы знаем, пришел один, кроме того, эти трое стоят спиной к Мириам. Еще раз сверившись с направлением взгляда Мириам, мы замечаем справа плечо неподвижно стоящего человека — оно ближе, чем, по нашим предположениям, должен находиться убийца. Несмотря на это, зритель сразу же «приписывает» плечо искомому персонажу — это он находится за кадром в нескольких шагах от Мириам! Однако Хичкок нас обманул, подставив чужое плечо и заставив зрителя мысленно восстановить по нему облик убийцы. Это мы понимаем по реакции Мириам: ей-то не мешает рамка кадра и обладателя плеча она видит в полный рост. Мириам, как бы внезапно что-то почувствовав, поворачивает голову в противоположную сторону, влево от нас. Следуя за ее взглядом, камера чуть-чуть сдвигается влево — и мы, внутренне содрогнувшись, обнаруживаем, что убийца, гадко улыбаясь (актер Р. Уокер), стоит совсем рядом, возле Мириам (илл. 23—24).

Что произошло? Обыкновенный, средний режиссер, скорее всего, решил бы этот кадр прямолинейно: Мириам стояла бы лицом к нам, а зритель следил, как к ней из глубины пространства приближается убийца. В конце кадра мы увидели бы, как вздрогнула от неожиданности Мириам, но сами не удивились, — для нас все передвижения сохраняли четкую определенность. Хичкок же рассудил, что главное — доставить неожиданность не героине, а зрителю. Только в этом случае он изнутри почувствует тревогу, испытанную Мириам, а не ограничится внешней констатацией того, что молодой женщине вдруг стало не по себе. Для этого Хичкок воспользовался зоной неопределенности — закадровым пространством.

Приучив нас, что убийца держится поодаль, Хичкок, вместо того чтобы постепенно сокращать расстояние между ним и жертвой (так поступил бы на его месте прямолинейно мыслящий режиссер), заставляет нас потерять его из виду. В эту секунду зритель испытывает неприятное ощущение невидимой опасности. Именно поэтому мы с такой готовностью покупаемся на ложный маневр Хичкока — «подставное» плечо дает нам возможность опознать и локализовать в пространстве источник опасности, хотя, конечно, нам неприятно сознавать, что он ближе, чем мы предполагали. Но совсем неуютно нам становится в следующий момент, когда мы понимаем, что оказались в дураках: убийца стоит совсем рядом, причем не с той стороны, где мы его искали, а главное — мы читаем это в его улыбке превосходст-



20—22. ...а убийца гадко улыбаясь, ... стоит совсем рядом, возле Мириам («Незнакомцы в поезде» А. Хичкока).



ва — пока мы вслед за Мириам обшаривали взглядом пространство, убийца спокойно наблюдал все этапы этого замешательства.

Обобщая сказанное о кадре, мы можем сделать вывод: значение кадра складывается из отношения того, что мы в данный момент видим на экране, к тому, что, по нашему мнению, осталось за его рамками. Прибегнув к аналогии с алгеброй, можно сказать: формула художественного смысла в кино представляет собой систему уравнений с несколькими неизвестными. Одним из таких неизвестных будет пространство за кадром.

## План

Человеку, хотя бы отдаленно знакомому с миром кино, непременно приходилось встречаться со словом «план»: крупный, средний, общий и даже «макроплан» и «микроплан». «Каким планом мы дадим этот кадр?» — обсуждают сценарий режиссер с оператором. «Каким планом меня будут снимать?» — спрашивает киноактриса перед началом съемки. Это не праздные вопросы, от них зависит облик будущего фильма.

Наше представление о пространстве — о том, что мы называем словами «большое», «маленькое», «близкое», «далекое», «находящееся высоко или низко», — определяется размерами нашего тела и окружающих нас предметов, а также привычной нам скоростью движения, величиной шага и т. д. Мы создали вокруг себя наш, человеческий мир, которым мы мерим окружающее. Мы знаем, что далекие предметы кажутся меньше и, сидя в ложе театра, не удивляемся тому, что актеры на сцене, по законам перспективы, кажутся маленькими; окружающий их мир театральных декораций также соответственно уменьшился, и мы безо всяких объяснений понимаем, что это люди нормального роста. Но вот режиссеру Н. Акимову в Ленинградском театре комедии надо было поставить на сцене сон мальчика: герою приснилось, что он стал лилипутом. Когда занавес поднялся, зрители увидели через всю сцену от кулисы до кулисы огромную поверхность стола. На столе стояла громадная чернильница, огромный стакан с водой. А стоящий в стакане цветок почти достигал потолка сцены. Когда артист, игравший мальчика, вскочил на стол и побежал по нему, не доставая головой до края стакана, иллюзия того, что он уменьшился, овладела зрителями. Акимов нарушил наши привычные представления о большом и маленьком, изменив соотношение размеров человека и окружающих его вещей.

В кино мы время от времени встречаемся с таким же приемом. Знаменитая американская кинозвезда 1920-х годов Мэри Пикфорд, игравшая преимущественно девочек-подростков, набирала себе партнеров из рослых детей-акселератов и заказывала укруп-

ненную мебель для декорации, чтобы ростом соответствовать своему амплуа. Утверждают, что невысокий от природы герой экрана Дуглас Фэрбенкс поступал прямо противоположным образом, скрадывая свой рост с помощью уменьшенной в размерах декорации и соответствующим подбором актеров на эпизодические роли. На илл. 25 мы видим тот же эффект, которого добивался Акимов на сцене: любимцы публики американские комики Лорел и Харди выступили в фильме «Сорванцы» (1930) в гигантских интерьерах, превратившись тем самым в миниатюрные копии самих себя; то же самое можно увидеть на илл. 26 в кадре из фильма К. Рассела «Приятель» (1971). Бывает, что зритель не сразу в состоянии определить, к какой отметке на шкале масштабов принадлежит то или иное изображение. Некоторые режиссеры не прочь воспользоваться нашим замешательством. В фильме С. Эйзенштейна «Стачка» (1924) в одном из эпизодов действуют лилипуты, нанятые для развлечения гостей. Как режиссер вводит нас в действие? Сперва перед нами появляется натюрморт: крупные виды рюмок и приборов на праздничном столе. Затем — пара, танцующая вальс. Мы мысленно приводим кадры к единой шкале масштабов и уже представляем себе ситуацию: кавалер и дама танцуют возле накрытого стола. Когда же Эйзенштейн показывает эту картину общим планом, обнаруживается, что мы ошиблись: танцующие — лилипуты, а танцуют они тут же, на столе, среди столовых приборов.

Так Эйзенштейн напомнил нам, что рост — понятие относительное. Фактически первым это сделал Дж. Свифт, заставив нас ощутить размеры нашего тела: то, что мы считаем «нормальным», то есть «никаким», оказалось огромным в стране лилипутов и крошечным в стране великанов. Пусть читатели вспомнят ту сцену, когда Гулливер, попав на остров великанов, прячась между гигантскими стеблями ячменя от работников, убирающих поле, рассуждает: «Несомненно, философы правы, утверждая, что понятия великого и малого суть понятия относительные. Быть может, судьбе угодно будет устроить так, что и лилипуты встретят людей, столь же малых сравнительно с ними, как они были малы по сравнению со мной. И кто знает, быть может, в какой-нибудь отдаленной части света существует порода смертных, превосходящих своим ростом даже этих гигантов»<sup>1</sup>. Привычная нам норма неощутима, мы ее просто не замечаем и считаем, что у нее нет признаков. Свифт показал, что «нормальный» рост — это большой для маленьких и маленький для больших, и этим оживил реальное ощущение, казалось бы, нейтральной величины.

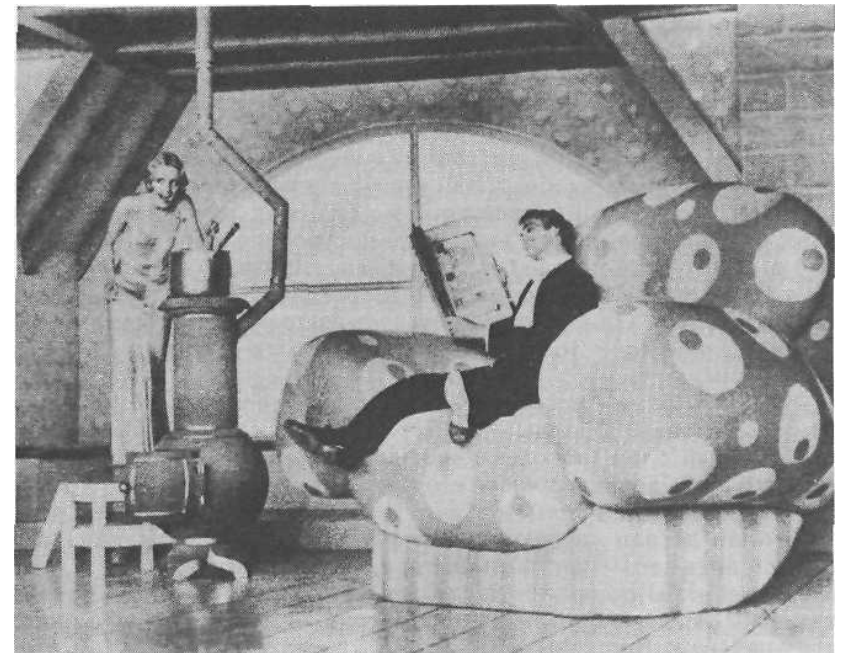
Нечто аналогичное происходит в кино. Передвигая камеру, мы можем получить изображения различного размера, отдаляя точку зрения от объекта или приближая ее к нему. Однако неизмен-

<sup>1</sup> Свифт Дж. Избранное. Л., 1987. С. 66.



25. Увеличение декораций уменьшает героев: Лорел и Харди в фильме «Сорванцы».

но в центре нашего восприятия будет находиться некоторый «нормальный» эталон величины фигур на экране, задающий «естественное» отношение размеров кадра и фотографируемых объектов. Оно воспринимается как «не далекое и не близкое» —



26. То же самое происходит с героями фильма К. Рассела «Приятель».

«естественный» размер стоящих рядом с нами собеседников или рост нашего отражения в зеркале, когда мы стоим рядом. История европейской живописи показывает, что нормальным расстоянием между художником и моделью в жанре портрета принято считать расстояние в 1,2—2,4 метра. Искусствовед М. Гроссер установил, что в этом диапазоне между портретистом и портретируемым возникает особая «психологическая близость», необходимая для этого жанра живописи: «... своеобразное общение, почти беседа, ощущение, которое сохраняется и передается зрителю, рассматривающему портрет». Это расстояние, на котором человек человека видит в рост (мы берем в расчет область четкого и периферийного зрения).

В европейской культуре такое расстояние принято за норму для диалога, в котором собеседники — не интимно близкие друзья, но и не чуждаются друг друга. Кроме того, это расстояние, подразумевающее равноправие партнеров. Тот же Гроссер утверждал, что, если расстояние между художником и моделью меньше 1,2 метра, у зрителя возникает ощущение, будто или художник, или модель доминирует над своим визави, подавляет его.

Когда же расстояние превышено (для ситуации диалога расстояние около трех метров означает необходимость повысить голос), психологически окрашенное общение превращается в общение публичное — в поле зрения входит окружающее пространство, включающее, кроме собеседника, других людей.

Видимо, исходя из интуитивного ощущения общеевропейской культурной нормы, изображение фигуры в рост на экране борется за точку отсчета и называется с р е д н и м п л а н о м . Средний план обычно понимается как такое построение кадра, при котором в него умещается фигура человека, снятая до колен, то есть то, как мы видим стоящего рядом собеседника, не совершая движений головой. От этой точки отсчитываются другие планы:

— дальний план (охват далекого пейзажа и расположенных на нем фигур людей);

— общий план (расстояние от «меня» увеличилось, я вижу другого человека в полный рост);

— первый план (человек вплотную подошел «ко мне», камера «видит» лишь верхнюю часть его фигуры);

— крупный план (лицом к лицу);

— план детали (сверхкрупный план, в поле зрения попадает не весь предмет — часть лица, тела, отдельная вещь).

План как бы помещает зрителя в ту точку, с которой смотрит камера. И здесь с «я» зрителя происходят интересные и странные приключения. Во-первых, какого оно роста? Средний план изображает фигуру человека, стоящего по отношению ко мне на «нейтральном» (не близком, не далеком) расстоянии. Следовательно, я должен быть приблизительно такого же роста. Но фигура человека, снятого средним планом, получается на экране намного превышающей рост человека (в зависимости от размера экрана), а на экране телевизора — намного меньшей. Однако абсолютная величина фигур замечается зрителем лишь в первые минуты, затем наступает адаптация. Чтобы понять это явление, вспомним, что люди, нарисованные на картинах малого размера, нам не кажутся лилипутами, а на огромных полотнах — великанами. Степень же приближенности или удаленности их фигур от зрителя определяется не абсолютной величиной, а отношением к рамке картины: фигура, голова которой касается верхней рамки, а ноги ниже колен не поместились на полотне, будет восприниматься как расположенная на переднем плане; каковы бы ни были размеры картины, фигуры, занимающие на полотне незначительное место, мы воспринимаем как далекие.

С аналогичным явлением мы сталкиваемся и в кино: степень удаленности объекта воспринимается в зависимости от его величины по отношению к краям экрана и к той — реальной или воображаемой — фигуре, которая заполняет на этом экране пространство среднего плана.

Однако, как мы уже говорили, однозначно определить план

удается далеко не всегда — для этого зритель должен сначала опознать, что ему показывают. Мы рассказывали о шутке с лилипутами в фильме «Стачка». В другой своей картине, «Старое и новое» («Генеральная линия», 1927), Эйзенштейн повторил этот прием, но уже с определенным художественным заданием. В эпизоде, призванном продемонстрировать засилие бюрократов, первое, что мы видим, — пугающее изображение металлической конструкции, толчками надвигающейся на зрителя. В следующий момент выясняется, что это крупный план (причем в ракурсе снизу!) каретки пишущей машинки. Антониони любит показывать безлюдные пространства, застроенные архитектурными сооружениями абстрактно-геометрической формы. Часто зритель теряет в догадках — какова шкала масштабов в этих кадрах, к какому плану относится то или иное изображение? Ответ бывает неожиданным, например, из-за выступа появляется фигурка Жанны Моро, и оказывается, что план взят значительно более дальний, чем мы предполагали.

### Дальний план и пространство

План крупный, план дальний, план средний — не словарные единицы с раз и навсегда закрепленным значением. Значение у плана релятивное, то есть оно возникает как отношение одного плана к другому. Например, соединив крупный план лица с дальним планом пейзажа, мы превратим дальний план в субъективную точку зрения — зритель решит, что человек смотрит на пейзаж.

Однако в художественном произведении не бывает чисто служебных или чисто релятивных единиц. На лицо смотрящего обязательно бросит отблеск настроение пейзажа — пусть даже только в нашем воображении. Точно так же наше восприятие пейзажа будет зависеть от того, с каким выражением лица смотрит на него актер. Но сам факт такого взаимного обогащения смыслом сделался возможным благодаря тому, что крупный план и дальний план все-таки несут в себе задатки самостоятельных и непохожих друг на друга смысловых оттенков. Это можно сравнить с различными музыкальными инструментами: в принципе музыкальную пьесу можно исполнить на любом инструменте, но только какой-то определенный из них удачнее всего подойдет для ее исполнения. Режиссер, хорошо чувствующий весь ансамбль языка кино, понимает, какой план лучше всего резонирует, когда звучит данная тема. Есть режиссеры, высвобождающие обертона, оттенки значений, дремлющие в средствах киноязыка, тем самым как бы извлекая звук изнутри самого инструмента, без помощи партитуры и исполнителя.

Так, дальний план чаще всего идет в дело в тех случаях, когда

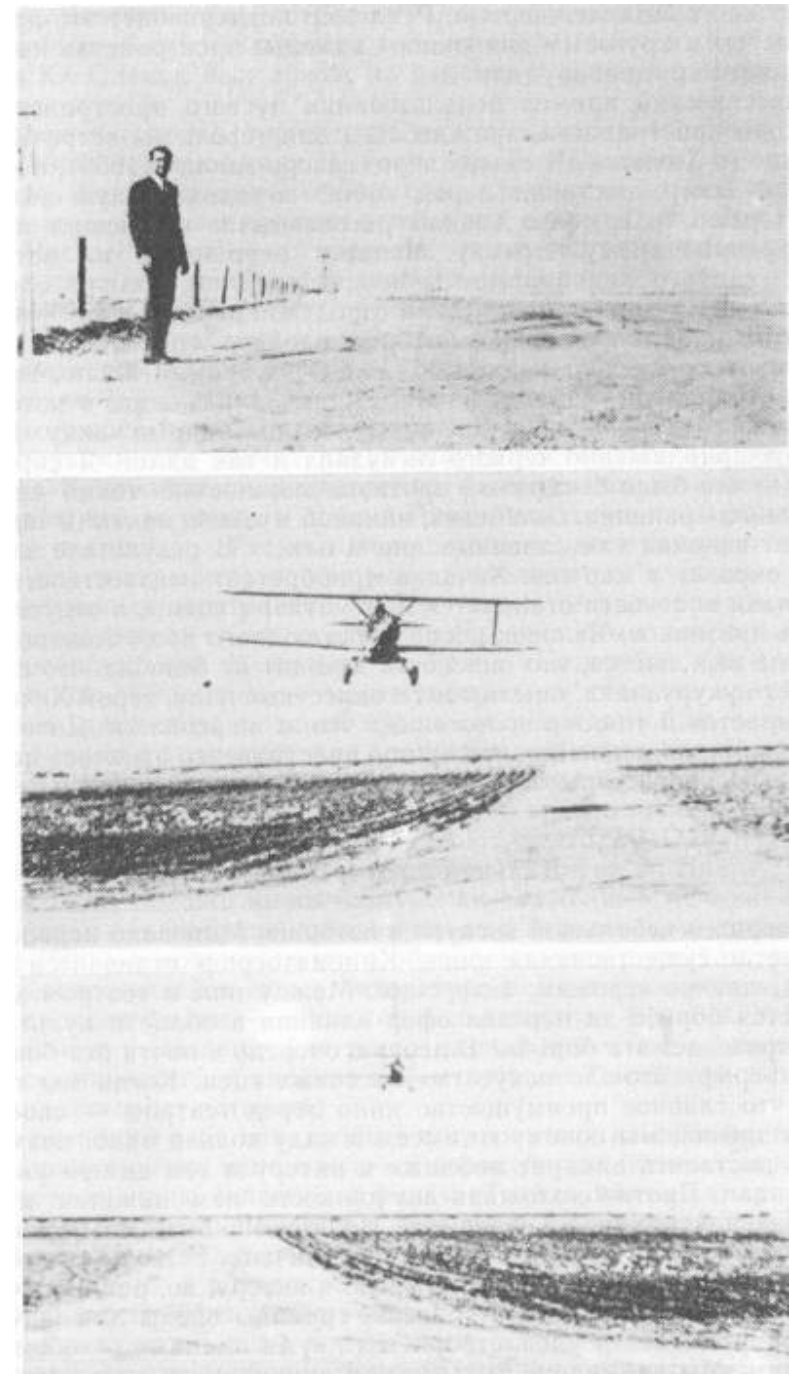
режиссер конструирует свой мир в категориях пространства или социально-исторических катаклизмов. В таких случаях может оказаться, что в сочетании «лицо — пейзаж» второй член — опора художественной конструкции, а крупный план лица покажется нам скорее поводом для дальнего плана. С другой стороны, трудно вообразить, что фильм режиссера, мыслящего в категориях психологического кино, будет беден крупными планами. Служебным элементом для такого режиссера скорее окажется пейзаж, чем лицо.

Мы остановимся на двух темах, которые чаще, чем другие, оказываются предметом изображения на дальнем плане. Это вещи, противоположные друг другу: простор и толпа.

Так, например, в «Андрее Рублеве» Андрея Тарковского чередование дальних планов с просторными, раскинутыми пейзажами и закрытых пространств (кельи, темные, тесные интерьеры) создаст антитезу свободы и неволи. Однако тут же возникает и противоположное осмысление: степной простор несет разрушение, а созидание воплощено в строительстве духовного пространства (церкви). Вторжение открытого пространства в закрытое (в разрушенной церкви падает снег) символизирует не свободу, а уничтожение.

Очень интересна смысловая нагруженность планов в фильмах Антониони. Так, например, в фильме «Профессия: репортер» обширные дальние планы африканской пустыни и пустынных пейзажей Испании создают не впечатление открытого пространства, а гнетущее ощущение невозможности скрыться. Аналогичную парадоксальную связь дальнего плана с чувством безнадежности мы находим в фильмах венгерского режиссера Миклоша Янчо. Фильм «Без надежды» начинается кадром: две темные фигуры средним планом на фоне сверкающе-белой снежной степи. Короткий допрос. «Вы можете идти». На экране спины двух людей. Один — крупным планом — стоит на месте. Этот человек наблюдает и ждет. Второй быстро удаляется: общий план — дальний план. Выстрел. Уходящий человек падает. На белом фоне в полной тишине две черные фигуры — стоящая и лежащая. Для ряда фильмов Янчо существенно, что действие происходит в пространстве, получающем в художественном контексте символический смысл. Это «пуста» — степь в южной Венгрии, бескрайнее, ровное, как скатерть, пространство, по которому редко разбросаны хутора и небольшие деревни. Укрыться здесь негде: ни леса, ни кустов, а владельцы хуторов, боясь карателей, отказываются прятать беглецов. Бескрайнее однообразие пейзажей, снятых дальним планом, для беглеца (а герой фильмов Янчо часто бег-

27—29. Классический пример враждебного героя пустого пространства в фильме «К северу через северо-запад» А. Хичкока.



лец) дышит безнадежностью. Режиссер подчеркивает это привязанностью к круговым движениям камеры: пространство как бы описывает круги вокруг героев.

Классический пример использования пустого пространства в функции пространства, враждебного для героя, мы встречаем в фильме А. Хичкока «К северу через северо-запад» (1959), в котором режиссер поставил перед собой парадоксальную задачу. В интервью Ф. Грюффо Хичкок рассказывал: «Я решил пойти наперекор старому штампу. Человек отправился на встречу туда, где его предполагают убить. Итак, как ставят обычно такую сцену? Черная ночь, узкий городской перекресток. Жертва стоит, ожидая, в пятне света, отбрасываемого уличным фонарем. Мостовая, мокрая от недавнего дождя. Крупный план черной кошки, украдкой бегущей вдоль стены. План окна, в котором кто-то незаметно отодвигает штору, чтобы видеть улицу. Медленное приближение черного лимузина и так далее. Я спросил себя — что было бы прямой противоположностью такой сцене? Пустынная равнина, солнцепек, никакой музыки, никаких черных кошек, никаких таинственных лиц в окне!» В результате зловещую окраску в картине Хичкока приобретает неизвестность: не признаки опасности становятся лейтмотивом сцены, а отсутствие таких признаков. Человек посреди безлюдного поля беззащитен, и когда выясняется, что опасность исходит от безобидного самолета-кукурузника, опыляющего окрестные поля, герой Хичкока оказывается в том же положении, что и персонажи Янчо или Антониони: он понимает, что пустое пространство означает невозможность найти укрытие (см. илл. 27—29).

### Дальний план и толпа

Совершим небольшой экскурс в историю. Миновало первое десятилетие существования кино. Кинематограф становится преимущественно игровым, актерским. Между ним и театром завязывается борьба за передел сфер влияния в области культуры. Как протекает эта борьба? В первую очередь и почти без боя кинематографу отошло искусство массовых сцен. Когда мы говорим, что главное преимущество кино перед театром — свобода точки зрения, мы почему-то имеем в виду только одно: возможность поставить аппарат поближе к актеру и тем самым укрупнить план. Противоположная возможность нам кажется менее отвечающей природе киноязыка. Но это ошибка. Возможность изменения точки зрения в театре ограничена с двух сторон — зрителя нельзя придвинуть вплотную к актеру, но, равным образом, как далеко ни сажай зрителя, границы сцены для него не раздвинутся. Театр удовлетворяется двумя планами — общим и средним. Мы забываем, что, прежде чем удивить мир крупным

планом, кинематограф потряс публику зрелищем еще более непривычным — емкостью плана дальнего. Бой быков в кино, вспоминал Ю. Олеша, был похож на половину арбуза с кишением косточек-людей.

Первая русская историческая кинопостановка «Стенька Разин» (1908; постановщики В. Гончаров, В. Ромашков) рекламировалась как собравшая «около ста человек статистов» (на самом деле — человек тридцать, но и это производило впечатление). Числом занятых в массовке статистов измерялся успех итальянских исторических картин (так называемых «пеплумов») начала 1910-х годов. Для «Спартака», восторженно писал петербургский журнал «Театр и искусство», итальянцы наняли две тысячи статистов, для «Клеопатры» построили несколько десятков египетских и римских трирем. Театральный критик А. Кугель был вынужден признать: «В сравнении с этими колоссальными постановками, что значит какая-нибудь постановка «Юлия Цезаря» в Художественном театре, от которого только и осталось в памяти, что-де улицы и дома в Риме были хороши, а люди никуда не годились ... Так не только поставить, но и вымштровать толпу для театра нельзя, как можно сделать для съемки».

В следующее десятилетие (1920-е годы) умение по-своему поставить массовую сцену стало считаться важным вопросом режиссерского стиля. В фильме А. Ганса «Наполеон» (Франция, 1927) толпа в конvente — не беспорядочное кишение арбузных косточек; движению людской массы здесь придан облик моря — толпа бушует и волнуется, как волнуется водная стихия. У Эйзенштейна в «Октябре» (1927) можно заметить, что расстреливаемая с крыш демонстрация не разбегается в рассыпную, а движется по какой-то сложной вихреобразной траектории. Одиннадцать тысяч бритоголовых статистов из «Метрополиса» Ф. Ланга (Германия, 1926) похожи не на толпу, а на слаженный механизм.

При всем разнообразии облика толпы в европейском кинематографе 1920-х годов смысл этого образа остается в рамках традиции, установившейся еще в литературе романтизма: толпа (или «масса», если фильм — апология большинства) безлика. У Ганса, у Ланга, у Эйзенштейна толпа на дальнем плане — не совокупность личностей, а явление надличностное. Толпа в этих фильмах олицетворяет историю.

Мы позволим себе поподробнее остановиться на фильме, предложившем другую, непохожую на европейскую, кинематографическую концепцию толпы. Это фильм «Толпа», снятый американским режиссером К. Видором в 1928 году. Видор поставил перед собой задачу исследовать не поведение толпы как самостоятельного организма, а поведение отдельного человека в толпе. Американский рецензент 1920-х годов У. Битон написал: «Режиссер простер руку над толпой, и рука легла на плечо малой частичке этой толпы, и эту частичку он превратил в фильм».

Как режиссер добился этого впечатления? «Рука, опустившаяся на плечо человека из толпы» — не просто фигура речи, а точно переданное рецензентом ощущение, возникавшее у зрителя уже в начале фильма. Картина Видора начинается и завершается своеобразным кинематографическим «жестом» — приемом, показавшимся публике тех лет настолько смелым и новым, что он подробно описывался во всех откликах на фильм. Это сверхсложный «наезд». В разделе о точке зрения в кино мы уже касались приема «наезда» — камера плавно приближается к персонажу, в результате чего происходит постепенное укрупнение плана<sup>1</sup>. Однако кинотехника 1920-х годов не позволяла осуществлять «наезды» большого диапазона. Для Видора же было важно соединить в одном кадре очень дальний план с крупным, создав тем самым исходное уравнение в предстоящей цепи художественных доказательств.

В рецензии на «Толпу» московская газета «Кино» (1928, 27 ноября) так описывала первый кадр фильма: «Камера ползет по стене небоскреба, выделяет одно из тысячи окон, открывает огромный зал с сотнями столов, за которыми сотни молодых людей выписывают что-то из одинаковых книг». На этом камера не прекращала движения. Кинг Видор в своих мемуарах (написанных значительно позднее, в 1953 году) подробно описал этот небывалый по тому времени «наезд»: «Затем камера проникла в окно и, опускаясь, приближалась к одному из столов и к одному из клерков — нашему «герою», сосредоточенному на своих повседневных занятиях. Этот маневр камеры был задуман, чтобы проиллюстрировать нашу тему — человек из толпы, и вот как мы справились с этой задачей. Камера поднималась вдоль стены небоскреба, и, когда на экране видны одни только окна, незаметным для зрителя наплывом мы переходим к миниатюрному макету этой стены, распластанному на полу, и камера скользит горизонтально вдоль окон одного этажа. В нужном нам окне мы установили фотографию, отпечатанную с заранее снятого киноматериала. Камера надвигалась на окно, затем незаметным наплывом фотография превращалась в «живую» сцену — интерьер огромной конторы... Чтобы продолжить наезд на нашего героя, над съемочной площадкой был натянут трос, а оператор подвешен к нему на подвижной платформе».

Это начало фильма, а его финал увенчан встречным «жестом» — погружением героя обратно в толпу. Он и его жена в зрительном зале мюзик-холла, камера отъезжает, и два знакомых нам лица теряются среди множества веселящихся лиц. Так Видор выводит героя из-под окуляра, но это не просто зеркальное повторение того, что мы видели в начале фильма. Герой сливается не с какой-нибудь толпой, а с толпой зрителей, то есть, в

<sup>1</sup> Подробнее о «наезде» см. в разделе «Движение камеры», с. 174.

известном смысле, с нами, сидящими в зале. Дальний план зрителей мюзик-холла публика невольно воспринимает как зеркальное отражение, свой коллективный портрет. Возвращая героя обратно толпе, Видор как бы ввергает его зрителям своего фильма.

Таким образом, «Толпа» — фильм об одном из многих. Нам говорят: все, что случится с героем, — типично. Казалось бы, такое художественное задание должно предполагать жесткий детерминизм происходящего. Между тем скоро обнаруживается обратное. Во-первых, типичное оказывается совсем не таким, каким мы себе его рисовали. Во-вторых, человек в толпе, как нас в этом убеждает фильм Видора, располагает куда большей свободой поведения, чем герой, возвысившийся над толпой. В-третьих, режиссер то и дело доказывает: страшен лишь тот детерминизм, который кроется в наших представлениях о жизни, а не в ней самой. Стандартные кинематографические ситуации (а именно они определяют и утяжеляют инерцию зрительного сознания) встречаются у Видора непредказуемое, как бы импровизационное решение, и тогда зритель обнаруживает, что это он остался в дураках: он, а не герой фильма попался на стандартном мышлении, на ожидании штампа. Фильм оказывается умнее нас и, как жизнь, радует нас незапланированным.

Другой американский критик, Дж. Селдес, под свежим впечатлением от «Толпы» писал о любовной (а вскоре и семейной) линии фильма: «В кинематографическом смысле, в ней нет сюжета; отсутствие лирических деталей в ее трактовке совсем не похоже на кино. Но победа господина Видора в том, что как раз отсутствие лиризма и делает эти отношения нежными и прекрасными. В гостях у родителей жены, в ожидании рождественского ужина, герой ненадолго выходит одолжить у знакомых бутылку джина; но, выпив, возвращается, когда все ушли, а жена уже в постели. Традиция, лирическая традиция кино, требует, чтобы жена устроила сцену; а господин Видор показывает нам сочувственную улыбку жены, мимолетное раскаяние мужа, и сцена заканчивается легкой перебранкой по поводу того, как правильно открывать подаренный им зонтик».

Все действие фильма движется от нарушения к нарушению предвзятых понятий о том, как устроена жизнь. Фильм начинается с пролога о мальчике, отец которого прочил сыну большое будущее. Отец умирает. В следующем кадре сын уже юноша, один из тысяч служащих нью-йоркской страховой компании. Фильм рассказывает о его вхождении в жизнь и переоценке прежних представлений о ней. Это необходимо учитывать, чтобы понять, как режиссер фильма использует дальние планы. Больше всего в картине достается романтическому представлению о безликости толпы — его ходульность постепенно становится ясной и зрителю, и герою. Дальний план делается активным смысловым фоном сугубо личных перипетий. Любое событие в жизни ге-

роя показано на пересечении двух рядов — как уникальное и как серийное. Первый поцелуй — в луна-парке, в толпе, а не в романтическом уединении, как это было обязательным в кинематографе 1920-х годов. Рождение первого ребенка — визит в роддом с уходящими в бесконечную перспективу кроватками новорожденных.

Дальний план у Видора строится как многократное повторение того, что в данный момент происходит с героем. Возникает что-то похожее на эхо, только акустическое эхо требует пустого пространства, а «эхо» визуальное распространяет свои волны по толпе. Сходство с эхом усиливается еще и тем, что Видор строит повторяющийся ряд в глубину, и перспективное сокращение фигур создает эффект затухающей пульсации. Замечательно, что и здесь замысел Видора опередил возможности кинотехники его времени; объективы кинокамер 1920-х годов не могли обеспечить нужной режиссеру глубины резкости. Поэтому в некоторых планах Видор прибегал к обману — приему усиленной перспективы, известному европейскому театру уже в XVI веке<sup>1</sup>, но к двадцатому веку практически забытому. Здесь пригодилось то, о чем мы уже говорили, — закон относительности размеров.

Возьмем сцену накануне родов. В уже цитировавшихся мемуарах Видор рассказывал, к каким ухищрениям пришлось прибегнуть, чтобы добиться эффекта нескончаемого ряда: «В кадре, когда муж нервно вышагивает по коридору роддома, мы хотели создать ощущение, что в тот же самый момент множество мужей переживают то же самое. Нам был нужен огромный, длинный коридор больницы, уводящий, кажется, в бесконечность. Наш художник Седрик Гибсон построил декорацию в усиленно сходящейся перспективе — каждая дверь в этом коридоре была меньше предыдущей. Мы даже собирались поместить возле каждой миниатюрной двери по актеру-лилипуту, изображающему нервничающего мужа, но потом махнули рукой — пусть мужья вышагивают по первому плану». Чего добился Видор таким дальним планом? Ощущения, что «толпа» — не бездушное, обезличивающее или противопоставленное личности начало, а среда, где простые и понятные человеческие переживания, повторяясь, приобретают общечеловеческое звучание. Наш герой остается сам собой, пока прислушивается к ритму всеобщего, к шуму толпы. Гибель дочери прерывает эту связь. Обезумев от горя, отец умоляет толпу умолкнуть — водителей приглушить моторы, прохожих шагать потише. Чтобы оценить силу этого эпизода, следует помнить, что фильм немой.

<sup>1</sup> Этот прием применялся и в архитектуре. В соборе Сан-Сатино в Милане архитектор Браманте создал видимость обширного помещения в нише глубиной 1,2 метра, постепенно сужая размеры карниза и соответственно укорачивая пилястры. Пытаясь проникнуть в этот зал, посетитель наталкивался на стену.

Дальше история входит в фазу разлада. Герой теряет работу, жена готова уйти от него. Следует предфинальный эпизод, смелостью решения шокировавший даже самых дружелюбных рецензентов. Последняя попытка примирения. Почти пустая комната, в углу — стол с патефоном. Жена, уже не живущая с ним, зашла за последними вещами. Он ждет ее с цветами (в этот день герой нашел работу) и билетами в варьете. Неловкая пауза. Он ставит пластинку — популярную песенку «Мне все в тебе нравится», — и они начинают танцевать. «Что хотел этим сказать господин Видор? — возмутился критик Селдес. — Неужели людям для выражения их глубоких чувств так уж необходимо прибегать к стандартному механическому агрегату?» Музыкальная машина, патефон — воплощение духа толпы. Но любовь нашей пары может существовать только в такой среде, утверждает Видор. Чувство толпы, слух к ней вдруг возвращается к герою. Танцующие смеются. Смеется мальчик — их сын. Наплыв — они продолжают смеяться, но уже среди публики варьете. План на наших глазах начинает терять крупность, превращаться в дальний. Отъезд камеры продолжается — их лица теряются в зале.

### Крупный план

Крупным планом в кино показывают лицо человека или часть тела. У крупного плана есть градации (см. илл. 30—32) — полукрупный (мы видим лицо и плечи) и очень крупный (часть лица, — например, рот, глаза). Мы уже говорили, что выбор плана внутренне соотносится со шкалой расстояний, принятых в общении между людьми. Эта соотнесенность — не прямое соответствие (трудно представить себе современного кинозрителя, жалующегося, что режиссер поставил его в неловкое положение, заставив в упор разглядывать лицо кинозвезды), а скорее указание на жанр общения, продиктованный тем или иным расстоянием между партнерами. Расстояние, соответствующее среднему или первому плану, считается социальной нормой общения в европейской культуре; расстояние, при котором в поле зрения попадает только лицо (15—45 сантиметров) — отклонением от этой нормы. Происхождение этих условностей нетрудно понять: нормативное расстояние исключает внезапный или произвольный телесный контакт (потенциальный агрессор виден в полный рост). Нарушить норму вправе только близкий человек, пользующийся нашим доверием. Поэтому, отклоняясь от нормы «не ближе метра», общение постепенно меняет жанр, становится интимным. Но на интимное общение имеют право далеко не все. Чужой человек, вступивший в зону интимного общения, воспринимается нами как агрессор, невежа, нахал.

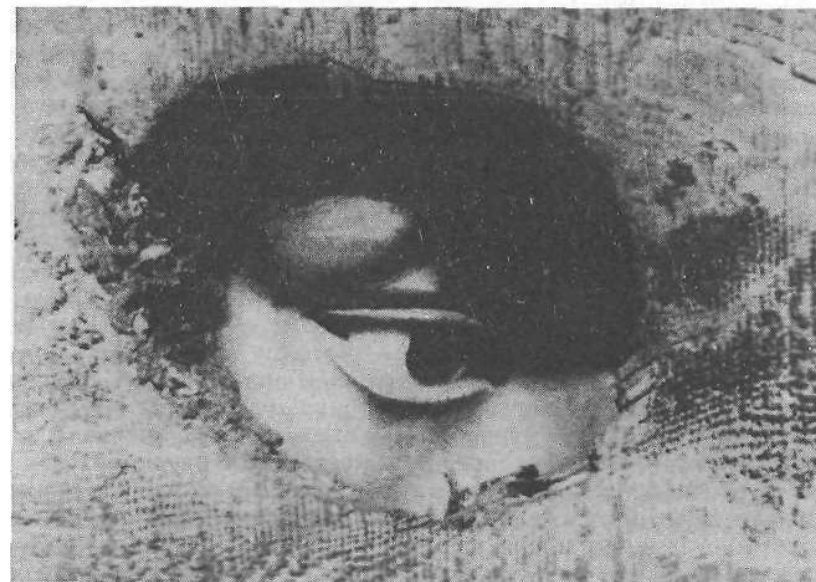
Задолго до возникновения кинематографа Дж. Свифт описал



30. Полукрупный план («Страсти Жанны д'Арк» К. Т. Дрейера).



31. Крупный план («Страсти Жанны д'Арк» К. Т. Дрейера).



32. Очень крупный план.

возникающие при перемене расстояния неожиданные значения. Он описал ощущение Гулливера, который вынужден стать в стране великанов свидетелем сцены кормления ребенка грудью. «Должен признаться, что никогда в жизни не испытывал я такого отвращения, как при виде этой чудовищной груди, и нет предмета, с которым я бы мог сравнить ее, чтобы дать любопытному читателю слабое представление об ее величине, форме и цвете. Она образовывала выпуклость вышиною в шесть футов, а по окружности была не меньше шестнадцати футов. Сосок был величиной почти в пол моей головы; его поверхность, как и поверхность всей груди, до того была испещрена пятнами, прыщами и веснушками, что нельзя было себе представить более тошнотворное зрелище. Я наблюдал его совсем вблизи, потому что кормилица, давая грудь, села поудобнее как раз около меня. Это навело меня на некоторые размышления по поводу нежности и белизны кожи наших английских дам, которые кажутся нам такими красивыми только потому, что они одинакового роста с нами и их изъяны можно видеть не иначе как в лупу, ясно показывающую, как груба, толста и скверно окрашена самая нежная и белая кожа.

Помню, во время моего пребывания в Лилипутии мне казалось, что нет в мире людей с таким прекрасным цветом лица, каким



природа наделила эти крошечные создания. Когда я беседовал на эту тему с одним ученым лилипутом, моим близким другом, то он сказал мне, что мое лицо производит на него более приятное впечатление издали, когда он смотрит на меня с земли, чем с близкого расстояния, и откровенно признался мне, что, когда я в первый раз взял его на руки и поднес к лицу, то своим видом оно ужаснуло его».

В 1910-е годы, когда крупный план только входил в употребление, критики оказывали ему серьезное сопротивление, жалуясь на ощущения, близкие свифтовским. Когда известный театральный актер Ю. Юрьев впервые снялся в кино (это произошло в 1913 году), «Театральная газета» написала: «... я от души желал бы, чтобы провинциалы, никогда Юрьева не видевшие, не вздумали смотреть его в кинематографе, ибо они, пожалуй, скажут: «Так это-то ваша гордость и краса? однако какие гримасы строит! ..» Дело в том, что руководители съемки, люди, очевидно, лишённые самого элементарного художественного вкуса, чуть лишь коснется где более или менее патетической сцены, сейчас же почему-то дают на ленте фигуры и лица, увеличенные едва ли не вдвое против нормального размера. Судите сами, что получается, когда вы видите перед собой громадный рот, чудовищные белки глаз, неестественно выпяченные губы; когда же эти части лица какого-то пришельца с другой планеты начинают двигаться, отражая чувства, обуревающие душу, получается нечто пребезобразное и бесконечно смешное в местах, наиболее плачевных».

Спустя десятилетие, в 1920-е годы, крупный план уже не воспринимался зрителями как нечто из ряда вон выходящее. Однако спектр его смысловых возможностей по-прежнему связывался с отклонениями от нормы повседневного социального общения. На крупный план могли рассчитывать лица очень приятные или очень противные (так возникла теория типажа), поскольку в те годы господствовала тенденция предельно укрупнять лица в сценах острого конфликта или интимного общения. Если фильм К. Т. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1927) строился почти исключительно на крупных планах, то этим режиссер добивался ощущения непрекращающегося давления на Жанну со стороны суда инквизиции, доминирующей во всем фильме атмосферы насилия.

Классик американского кино Эрих фон Штрогейм говорил о том, что одно из наиболее отвратительных зрелищ — снятый в упор жующий, рот. В фильме «Алчность» (1924), где человеческий рот показан на «приличном» расстоянии (средний план в кадрах свадебного завтрака) и в виде разинутой пасти с гнилыми зубами, снятой сверхкрупным планом, смена планов демонстрирует жизнь, скрытую маской приличия, и жизнь, обнаженную от условностей и показанную в ее демаскированной сути. Таким же был эффект снятой во весь экран оскаленной пасти тигра в

фильме режиссеров Шедсака и Купера «Чанг» (1926) и акулы в фильме «Челюсти».

Значит ли все это, что, выбирая план, режиссер руководствуется какими-то заученными правилами? Кино — это язык, и именно поэтому никакого фиксированного значения крупный план сам по себе не несет. Мы не можем сказать, что лицо на крупном плане обязательно будет воспринято зрителем как лицо врага или лицо любимого существа. Но вместе с тем язык кино связан многими невидимыми нитями с другими языками культуры, в том числе с языком проксемики — так называется наука, изучающая восприятие расстояния. Режиссер, чутко улавливающий эту невидимую связь, может оживить ее, заново наполнив эмоциональным и художественным смыслом. Или, как поступил французский актер и режиссер-комедиограф Жак Тати, отказаться от использования в своих фильмах крупных планов, объяснив при этом, что «в жизни людям под нос не лезут».

### Сочетание кадров

Когда решают снять фильм, сначала пишут сценарий. Сценарий бывает литературный и режиссерский. Литературный сценарий похож на рассказ или повесть — его без труда поймет всякий, кто умеет читать. Режиссерский сценарий понять труднее. Там действие представлено не так, как оно видится писателю, а так, как его должен увидеть киноаппарат. То есть режиссер сначала переводит действие с языка литературы на язык кино (но, заметим, перевод остается на бумаге, ведь режиссерский сценарий говорит с нами не языком изображений, а языком слов!). В чем смысл такого перевода? Режиссер производит раскладку действия — разбивку происходящего на кадры. Это делается потому, что рассказать историю в книге и изложить ту же историю на экране — задачи совсем не одинаковые.

Раскадровка — рассказ посредством сочетания кадров. Рассказывая, мы всегда по-своему членим и komponуем действительность. Рассказывая словами, мы расчленяем единый событийный поток на грамматические компоненты: подлежащее, сказуемое, дополнение и многие другие. То есть, сами не отдавая себе в этом отчета, мы производим сложнейший анализ простейшего процесса — действия. Для чего нам нужен такой анализ, ведь понимать и правильно реагировать на действия других существ без всякого анализа способны даже низшие животные? Анализ и перекомпоновка действия в предложении дает нам возможность смоделировать это действие и тем самым сохранить его во времени, а затем и передать другому человеку, который не был очевидцем происходящего. Словесный рассказ — самая компактная форма хранения действия в памяти человека.

Но, чтобы добиться такой компактности, человеческий язык разработал собственные приемы селекции — отбора нужной информации и отбрасывания ненужной. Услышав фразу: «Пройдя через весь город, он открыл дверь ключом и остановился на пороге», мы не удивимся тому, что перед нами не встал во всех подробностях облик того, о ком идет речь, — мы не знаем, стар этот человек или молод, какого цвета его волосы, но отсутствие всех этих сведений нисколько не вызывает в нас недоверия к сказанному. Кроме того, нас не смущает непропорциональность рассказа по отношению к излагаемому событию: почему основное время действия — проход через весь город — отражено так скупо, а его ничтожная часть — возня с дверью — заняла вдвое больше слов, чем весь проход?

Теперь представим себе, что это предложение нам надо экранизировать. Опустим множество вопросов, которые тотчас же встанут перед вами и которые нам как режиссеру придется обязательно решить: кто герой рассказа, какой это город и в каком веке происходит действие и т. д. Остановимся на вопросе раскадровки. Можем ли мы снять это действие одним кадром? Как нам известно по изложенному в разделе «Кадр», длина кадра может быть какой угодно. Значит, никто не запрещает, не останавливая камеры, следовать за персонажем через весь город и довести его до порога квартиры. Другой вопрос, сохраним ли мы тогда те же пропорции, что были заложены в нашем «сценарии»? Видимо, нет — в кинорассказе основное время будет уделено проходу по городу, а открывание двери предстанет как малая часть этого прохода.

Для того чтобы справиться с подобными задачами, в языке кино существует такая единица, как сочетание кадров. Аналогично тому, как рассказчик членит, отбирает и компоует события, о которых ведется речь, членит, отбирает и компоует действие режиссер. Но на этом аналогия кончается: режиссер оперирует не категориями языка, а сегментами действия, кадрами. Сочетая кадры, он может добиться той же гибкости и компактности, что и искусный рассказчик, или, если он одаренный художник, той же емкости и многозначности, какую мы встречаем в больших произведениях литературы.

Умелым сочетанием кадров режиссер может регулировать поток времени в кинорассказе, его интенсивность и направление. Например, если в кадре А наш герой берет за ручку двери, а в кадре Б, снятом с другой стороны, ручка поддается нажатую и дверь открывается, это значит, что течение времени в кадрах и между кадрами остается неизменным и равномерным. Но если дверная ручка покажется режиссеру недостаточным интересным объектом для наблюдения, он может опустить ненужные секунды и показать в кадре Б, что герой уже перешагнул за порог. Сочетанием двух-трех кадров хороший монтаж без труда создаст

нечто аналогичное беглой формулировке «пройдя через весь город», оттенив тем самым важность минут, которые предстоят герою перед дверью. Но это не означает, что актеру придется поспешно шагать по городу, а перед дверью мешкать и шарить по карманам в поисках ключа. Напротив, темп действия может нарастать от кадра к кадру, а время «между кадрами» течь все медленнее и медленнее.

В истории кино встречаются режиссеры, умевшие замедлять время рассказа до полной остановки. Так поступал Эйзенштейн, когда напряжение в его фильмах достигало кульминации. Люди, приезжающие впервые в Одессу, удивляются, какой короткой оказывается лестница на набережной по сравнению с той, по которой в «Броненосце "Потемкине"» (1925) бежала расстреливаемая толпа. В «Октябре» (1927) время приостанавливается в то мгновение, когда под мертвой девушкой приходит в движение разводной мост. В «Иване Грозном» (1945) есть сцена, в которой, согласно обряду коронации, князь и боярин осыпают молодого царя золотыми монетами из чаш. В литературном сценарии этот эпизод обозначен одной строчкой: «Звонко льется золотой дождь». В фильме поток монет не иссякает очень долго, много дольше, чем хватило бы монет в самой вместительной чаше.

Недавно опубликованные воспоминания ассистента Эйзенштейна А. Левшина проливают свет на происхождение этой сцены и приема «остановленного времени» в целом. Речь в них идет о совместных походах Левшина и Эйзенштейна в кинотеатр, принадлежавший М. Бойтлеру. Это произошло еще до того, как Эйзенштейн приступил к съемкам своего первого фильма — «Стачки»: «У Бойтлера просматривался многосерийный американский фильм «Дом ненависти» с Перл Уайт в главной роли. В каждой серии наследников одного знатного семейства систематически уничтожала таинственная «черная маска». Этот персонаж выглядел очень оригинально: черный балахон закрывал всю фигуру артиста (эту роль великолепно играл Жак Костелло), лишь для глаз были оставлены два отверстия, окаймленные белым, и это производило необъяснимо жуткое впечатление. Сюжет был построен мастерски: в каждой серии подозрение в убийстве падало то на одного наследника, то на другого, а затем оказывалось, что предполагаемые убийцы сами становились жертвами «черной маски». И когда мы изнывали от неизвестности, кто же настоящий убийца, Жак Костелло начинал снимать свой черный балахон — снимал медленно, наслаждаясь тем, что вот сейчас он сам откроет свою тайну... По голове тянулась, текла черная материя, время словно застыло, а материя продолжала течь и течь... А когда оставалось всего несколько сантиметров материи и лицо настоящего убийцы вот-вот станет известным, неожиданно на экране появлялась надпись: «Конец такой-то серии». С нетерпением мы ждали следующей серии, а она начина-

лась как продолжение последнего кадра предыдущей: снова текла материя балахона... Мы нервничали — когда же кончится наша мука! Наконец балахон падал — и ах! На голове таинственного преступника оказывалась надета другая маска с такими же страшными отверстиями для глаз, что и на балахоне! Конечно, снято это было с разных позиций, различными планами и острыми ракурсами, и Сергей Михайлович, бурно реагировавший на эти сцены, взял подобный прием на вооружение... Кое-что он использовал в сцене поливания водой из брандспойтов в картине «Стачка», где вода течет, как текла черная материя по голове Костелло — неотвратно, нескончаемо долго».

### Художественное пространство фильма

Как всякое искусство, кинематограф дает в руки режиссеру огромное количество средств раскрыть перед зрителем свой мир. И зритель должен знать и уметь понимать эти средства, как желающий прочесть книгу должен знать буквы. Но знание букв еще не обеспечивает понимания художественного произведения. Поэма или роман — не собрание букв, а особый, созданный писателем мир, войти в который, подчиниться законам которого и жить в котором приглашается читатель. Точно так же фильм — не собрание приемов или отдельных выразительных средств. Это целостный художественный мир со своими законами и со своей внутренней жизнью. Зритель как бы погружается в этот мир и все время, пока длится сеанс, живет его законами. Зритель вступает в кинопространство — особое пространство, в котором разворачивается жизнь на экране и которое на это время должно стать его, зрителя, жизненным пространством.

Всякое мировоззрение человека есть его способ ориентации в мире. Человек в каждую эпоху строит свою модель окружающего его мира, модель своего места и как бы типовой сценарий своего поведения в этом мире. От архаического мифа до картины мира, создаваемой современной физикой, и от рисунков на стенах пещер эпохи неолита до современного кинематографа человек, доступными ему средствами, воссоздает свое представление о структуре мира. Искусство всегда стремится ответить на основной вопрос: «Что такое мир и что такое человек и какова их связь?» Каждое искусство своими средствами строит определенный образ мира, объясняет прошедшее и программирует будущее. Те выразительные средства, о которых мы говорили выше, — лишь материал для построения средствами кинематографа того или иного образа мира.

Каков образ мира, предлагаемый нам кинематографом? Начать с того, что кино, как и всякое искусство, не предлагает нам единого, безальтернативного образа мира. По-своему видит мир

каждый художник. Кроме того, всякий режиссер в каждом новом фильме строит новый, отличный от прежнего вариант своего мира. Об этом мы уже говорили в том разделе нашей книги, где речь шла о теории «возможных миров» в ее приложении к искусству. Но если отвлечься от этих весьма существенных различий, можно ли сказать, что мир кино обладает какими-то общими, только ему присущими параметрами или чертами?

Всякий фильм, если только это не абстрактная композиция движущихся форм<sup>1</sup>, имеет дело с фрагментами реального, окружающего человека пространства. Эти фрагменты — кадры — режиссер приводит в определенное взаимосоответствие. Это — сочетания кадров. Кадры сочетаются друг с другом, благодаря одной способности нашего восприятия, о которой мы уже говорили. Мы видим не только пространство у нас перед глазами, мысленным взором мы видим и продолжение этого пространства за рамками кадра. Кадр — ядро, вокруг которого силой нашего воображения образуется своеобразный нимб, корона, сияние, плазма. Эта плазма подвижна. Как только в непосредственной близости появляется другой кадр, плазмы двух ядер как бы вытягиваются навстречу друг другу, стремятся слиться и образовать двухъядерную пространственную структуру. Сочетание кадров прочитывается нами как нечто непрерывное только тогда, когда нам удастся мысленно постулировать для них общее закадровое пространство.

Таким образом, кадры, сочетаясь, сливаясь в нашем сознании, способствуют созданию связанного, геометрически непротиворечивого пространства. Но тут встает вопрос: происходит это само по себе или автору фильма приходится приложить к такому слиянию определенные усилия? Кроме этого, встает и другой вопрос: является ли связанное, геометрически непротиворечивое пространство фильма единственной и безусловной возможностью для создания художественного мира в кино?

Сначала попытаемся ответить на второй вопрос. Образ мира в кино — всегда попытка понять и по-своему объяснить мир, нас окружающий. Но всякое объяснение мира есть сообщение. Оно кем-то высказано и кому-то адресовано. Один говорит — другой слушает. Позиции их неодинаковы: тот, кто говорит, активен и содержание сообщения ему известно, тот, кто слушает, временно пассивен и содержание сообщения ему еще предстоит узнать. Тот, кто создает текст, выбирая из разнообразных, свойственных данному искусству или самим им созданных именно сейчас новых художественных средств, создает свой мир, убеждая аудиторию, что это и есть тот подлинный мир, который реально существует вокруг нас. Тот, кто получает сообщение, должен, как рас-

<sup>1</sup> Такие эксперименты до второй мировой войны проводили немецкие режиссеры Х. Рихтер, В. Эггелинг, О. Фишингер.

шифровщик, понять, что же ему хотят внушить. Но понять — еще не означает принять: новое всегда усваивается в борьбе с прежде существовавшими в сознании аудитории идеями и привычками.

Слушатель, как правило, активно сопротивляется новой модели мира, стремится ее осмыслить по старым трафаретам, выхватить из нее лишь то, что привычно и легко понятно. Точка зрения создателя и аудитории скрещиваются, как шпаги на поединке. Если побеждает аудитория, автор отступает перед давлением штампов привычек и стереотипов. Он создает понятное, доступное произведение на уровне сознания тех, к кому он обращается. Его произведение пользуется успехом и приносит ему популярность и выгоды. Но оно «не питательно». Аудитория одержала легкую победу, но ничего не узнала, ничего не почувствовала, ей ничего не открылось, кроме того, что она и так знала. Чем неожиданнее мир, создаваемый автором, тем труднее дается ему победа над аудиторией, тем дальше от него признание. Но тем полезнее для аудитории ее поражение в поединке с текстом и его создателем. Автор постепенно как бы «перетягивает» зрителя на свою позицию, дает ему свои глаза.

Нечто похожее происходит и с геометрией кинематографического пространства. Большинство режиссеров (во всяком случае, большинство из тех, кто работает в области общепринятых норм киноповествования) предпочитает придерживаться привычных пространственных построений. Привычное построение — это такое сочетание кадров, которое не противоречит сложившемуся в сознании зрителя образу закадрового пространства. Зритель ничто не сбивает с толку — он хорошо себе представляет, где расположены дверь, стол, зеркало, даже если в эту секунду ни один из названных предметов не находится на виду. Иными словами, режиссер даст зрителю с ориентироваться в пространстве фильма и не подводит его, заставляя гадать, куда завел нас предложенный режиссером «лабиринт». Это не означает, что режиссеры, предпочитающие общепринятую геометрию пространства (или, возвращаясь к нашей метафоре, предпочитающие, чтобы цепочка ядер-кадров двигалась в единой для всех ее звеньев плазме закадрового пространства), празднуют легкую победу над аудиторией и не открывают ей ничего сверх того, что она знала и без них.

Это было бы несправедливо по отношению к тем художникам, своеобразии которых кроется не в геометрии кинематографического пространства, — против геометрии нашего мира они ничего не имеют, — а в других многочисленных параметрах предлагаемого ими образа мира. Но столь же несправедливо было бы упрекать других режиссеров — таких, как французы Тати и Годар, японцы Одзу и Мидзогути, советские режиссеры Сокуров и Мура-това, — в раздражающем недалекого зрителя «неумении» пост-

роить пространство, как бы баюкающее нас своей гладкой и надежной геометрией. Чувства успокоенности, уверенности в незыблемости и единственности окружающего эти режиссеры лишают нас, не только рассказывая истории из жизни неблагополучных и беспокойных людей. Неуверенность сопутствует зрителю и тогда, когда он то и дело опасается за правильность своей ориентации в геометрической данности фильма. В искусстве нет зон, свободных от художественной альтернативы. Когда поэт Велимир Хлебников писал:

Сияющая вольза  
Желаемых ресниц  
И ласковая дольза  
Ласкающих десниц.  
Чезори голубые  
И нропи своенравия.  
О, мраво! Мои моролева,  
На озере синем — мороль.  
Ничтрусы — туда!  
Где плачет зороль, —

он предлагал нам один из «возможных миров» русского языка, казавшегося до него незабываемым, как геометрия до Лобачевского. Кинорежиссер вправе предложить зрителю новые координаты пространства — даже если в «возможном мире» его фильма пространство лишено сетки старых привычных координат.

Теперь попытаемся ответить на первый вопрос: что это за «правильная» геометрия кинопространства и как ее достигают? Чаще всего бывает, что мы смотрим фильм и не замечаем, как кадр сменяется кадром, сцена сценой и эпизод эпизодом. В таком фильме нам кажется, будто события развиваются сами по себе, а камера только фиксирует происходящее. Конечно, это не так. Плавности, непрерывности, естественного дыхания рассказа в кино очень сложно добиться. Когда сочетания кадров остаются для зрителя незаметными, а непрерывность действия скрашивается то, что на самом деле это действие сконструировано из нескольких «осколков», это иногда называют «прозрачным» монтажом. Но такая «прозрачность» обманчива — она похожа на ту прозрачную жидкость, которая на уроках химии получается путем слияния двух непрозрачных препаратов. Достаточно небольшой ошибки в точно продуманном сочетании кадров, и в кристально ясной геометрии сцены появится заметная трещина — то возникнет сомнение, на кого смотрит герой, то станет неясным, где разворачивается действие: в том же месте, что и мгновение назад, или мы уже перенеслись в другое помещение. Как только кинорасказ утрачивает «прозрачность», зритель начинает терять ориентацию в пространстве фильма.

Для ориентации зрителя в повествовательном пространстве фильма язык кино выработал систему пространственных указа-

телей. Первым таким указателем в истории кино (он применялся уже в фильмах Мельеса) стало правило: если герой вышел из кадра в одну сторону, то в следующий кадр он должен войти с противоположной стороны. Только тогда зритель поверит, что наш герой ушел из пункта А и прибыл в пункт Б, а не передумал на полпути и не вернулся. Это простое правило только кажется простым — ведь, снимая фильм, режиссеру тех лет приходилось держать в памяти, в какую сторону он вывел персонажа из предыдущего кадра. Многие поступали так: чтобы не ошибиться, выпускали из кадра всегда в одну сторону, а впускали с другой. Некоторые снабжали соответствующими пометами сценарий. Так, в сценарии известного русского кинорежиссера Ч. Г. Сабинского «Вот мчится тройка почтовая» (1913) каждый выход и вход в пространство кадра помечен указанием на направление:

«6. Иван одевает шапку, стоя около Маши. К играющим подходит гармонист и проходит мимо; все гурьбой бегут за ним и скрываются направо. Вдали видна палатка и бегущие мальчишки.

7. Слева гурьбой бегут парни и девки, впереди идет гармонист; гармонист садится на завалинку; образовывается круг, из которого выходят парень с девкой. Они пускаются в пляс. Общее веселье. Иван и Маша оживленно реагируют на пляску... Пляска кончилась... Иван приглашает Машу погулять, и оба уходят направо, к палатке.

8. Крупно. Слева к палатке подходят Иван и Маша. Иван просит свешать гостинцев. Торговка вешает. Иван сыплет в карман Маше ... Маша благодарит ... Оба отходят направо».

Благодаря этому правилу, появилась возможность бесконечно нанизывания сцен и кадров на одну ось координат. Это помогало ранним зрителям ориентироваться в общей топографии фильма. Но что характерно — как только правило укоренилось в сознании зрителей и режиссеров, возник соблазн обмануть зрителя, сыграть на инерционной силе привычки. Напомним читателю о фильме, который мы упоминали в главе о зарождении киноязыка, — о «Нетерпимости» Д. У. Гриффита. Как мы знаем, эта картина строится на чередовании четырех сюжетов из разных эпох. Сюжеты, хотя и перемежаются, четко отделены друг от друга. Однако в одном месте Гриффит не устоял перед искушением сыграть со зрителем шутку: «вавилонский царь вышел из кадра влево, и тут же дворец Валтасара сменился кадром из современного сюжета. Зритель тех лет (фильм снимался в 1916 году) так твердо усвоил, что выход из пространства А сопровождается входом в пространство Б, что появившегося справа героя-безработного на мгновение принимал за царя Валтасара. Этим Гриффит предвосхитил распространившийся позднее прием намеренной пространственной «ошибки»: часто случается, что режиссер сознательно прибегает к приему дезориентации зрите-

ля, рассказ на секунду теряет определенность, зато следующий момент воспринимается свежее.

Правило входа и выхода по разные стороны кадра в современном языке кино не действует — зритель уже давно не требует, чтобы кадр длился до тех пор, пока персонаж его не оставит. Однако направление движения по-прежнему остается главной координатой, по которой зритель ориентируется в пространстве фильма. Если персонаж движется в кадре слева направо (или наоборот), нельзя безнаказанно сочетать с ним кадр, где тот же человек движется в противоположном направлении. Зритель будет дезориентирован — он решит, что два похожих друг на друга человека идут друг другу навстречу. Мы уже рассказывали об эксперименте Кулешова, где он заставил двух идущих в Москве навстречу друг другу людей встретиться в Вашингтоне, доказав, что направление движения — очень мощный полюс притяжения кадров, значительно превышающий по силе фактор отталкивания, наше внешнее, «докинематографическое» знание внешнего облика этих двух городов, знание того, что Белый дом и Красную площадь в действительности разделяют тысячи километров.

Мы не будем излагать всех правил, делающих сочетание кадров прозрачным, незаметным для зрителя. (Впрочем, таких правил не так много, и они легко усваиваются<sup>1</sup>.) Остановимся только на двух важнейших. Одно из них гласит: если в кадре А мы видим лицо человека, взгляд которого устремлен в закадровое пространство, то изображение в кадре Б будет воспринято нами как то, на что этот человек смотрит. Это очень сильное правило. Если бы был изобретен динамометр, которым сочетания кадров измеряют на разрыв, оказалось бы, что крепче всего держатся друг за друга именно эти кадры — лицо и объект, на который «устремлен» взгляд. Кинематографисты знали об этом сочетании с 1901 года, а в начале 1920-х годов Л. Кулешов построил своеобразную теорему, названную позднее его именем (см. с. 15). В чем смысл эксперимента Кулешова с лицом Мозжухина?

Каждый раз лицо в сочетании с новым кадром оказывалось в новом пространстве. Режиссеры 1910—1920-х годов широко пользовались этим эффектом, а чтобы крупный план сочетался практически с любым другим, будь тот другой снят в помещении или на природе, зимой или летом и т. д., крупные планы старались снимать на неопределенном или просто темном фоне. Однако цель эксперимента Кулешова была не в том, чтобы доказать эту довольно очевидную вещь. Менее очевидно другое: пространство, которое рождалось в результате такого соположения, в каждой комбинации неумовимо отличалось от других. Дело в том, что соположение взгляда и объекта порождает не только простран-

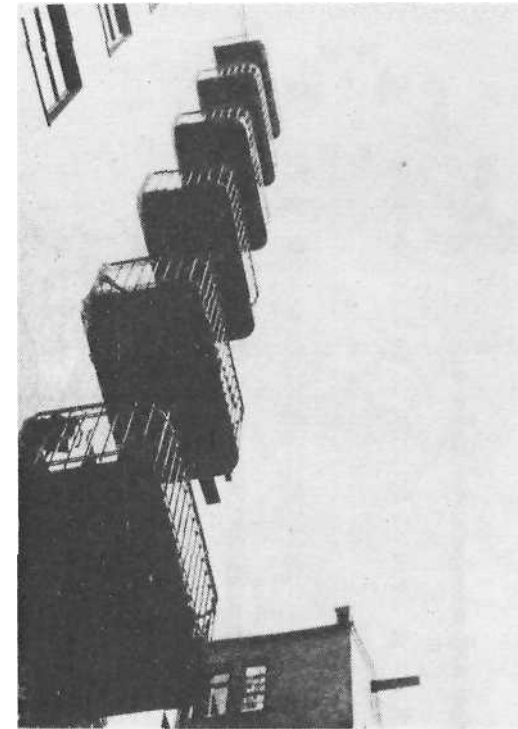
<sup>1</sup> Интересующихся отошлем к книге: Рейс К. Техника киномонтажа М., 1960.

ство в обычном, геометрическом смысле слова. Геометрия здесь бывает «согрета» присутствием смыслового, эмоционального пространства. Всякому понятно, что тарелка супа, веселый ребенок, мертвая женщина — эти экранные образы обладают каждый своим эмоциональным звучанием. Но мы редко задумываемся над тем, что звучание — не свойство самого предмета, а отношение предмета ко всему, что его окружает. Будильник под подушкой звучит иначе, чем на фаянсовом блюде. То же можно сказать о смысловом пространстве. Эмоциональный отзвук второго кадра в сочетании с лицом Мозжухина отражался в пространстве и падал на лицо, придавая ему всяким раз новое выражение. Во всяком случае, зрители, не подозревавшие о подлоге, угадывали в лице Мозжухина то задумчивость, то скрытую растроганность, то скорбь при виде усопшей.

Теперь представим себе, как усложнится смысловое пространство фильма, если в позиции второго кадра окажется другой крупный план — и тоже лица. Играющий ребенок, тарелка супа, гроб — чем эти изображения отличаются от крупного плана лица? Лицо обладает свойством отражать — меняться в зависимости от того, на что человек смотрит. Зная об этом свойстве, зритель «вычитывал» в лице Мозжухина то одну эмоцию, то другую — хотя, как мы знаем, оно оставалось прежним. Актер смотрит на мир, и мир отражается на его лице. А если мир, отраженный на лице, представлен лицом другого человека? Тогда окажется, что способностью отражать и отражаться наделены оба изображения, наподобие поставленных друг напротив друга зеркал.

Построение, элементы которого способны не только воздействовать на другие элементы, но и видоизменяться под их воздействием, встречается во всех видах искусств. Это построение называется диалогом.

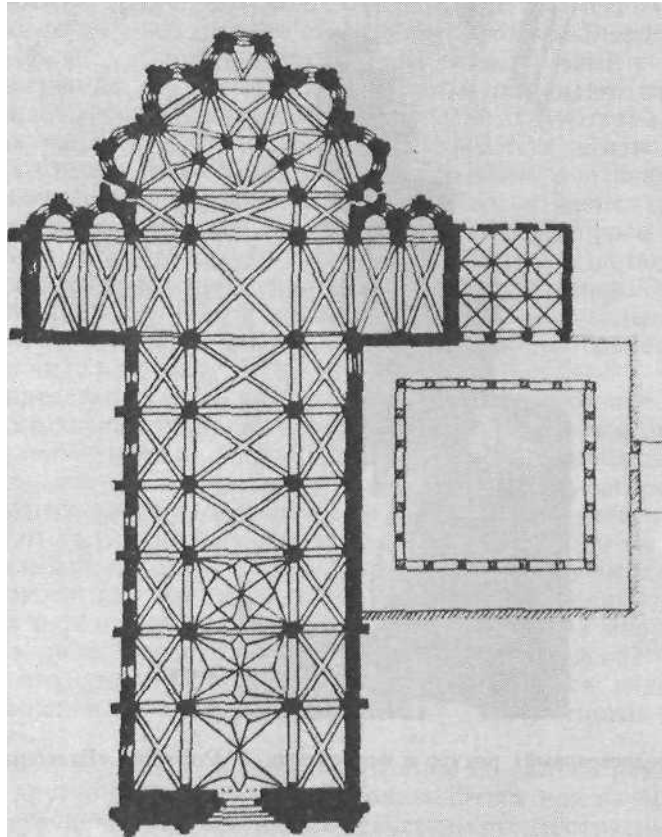
Диалог — не только разговор двух собеседников. Диалогом можно считать всякое высказывание («высказывание» в широком значении: художник высказывается на холсте, высказывание поэта — стихотворение и т. д.), в котором учитывается существование другой, не похожей на авторскую точки зрения. В самом общем виде диалогом можно назвать отношения между автором произведения и тем, кому оно адресовано: зрителем, читателем, слушателем. Диалог между автором и аудиторией протекает в разных видах искусства различно. Автор романа находится в положении как бы бога-творца. Он творит свой мир, охватывает его весь с начала до конца взглядом, знает о нем и о своих героях все, выбирает и комбинирует их пути. Свой мир он держит в руках и месит, как скульптор глину. Перед читателем этот мир открывается постепенно, эпизод за эпизодом, читатель идет по нему, как по лабиринту, отбрасывая одни догадки и выдвигая новые, ошибаясь и делая открытия. Только к финалу он должен



33. «Средневековый» ракурс в фотографии А. Родченко «Балконы».

получить от автора всезнание и слить свою точку зрения с авторской. Автор переносит читателя из одного места в другое, дает ему как бы увидеть внешность героев и проникнуть в их мысли. Роман, как он сформировался в европейской культуре XIX века, — безусловно, одна из самых богатых и гибких форм, созданных искусством на всем протяжении своей истории.

Однако сложный «поединок» точек зрения присущ любому художественному произведению. Когда живопись Возрождения открыла законы геометрической перспективы, она, с одной стороны, нашла способ отображать на полотне реальную объемную перспективу и пространство вещественного мира. Этим утверждалось, что зримый вокруг нас вещественный мир и есть единственно реальный и истинный мир. Сверхчувственное объявлялось несуществующим. Одновременно мир оказывался увиденным с позиции человека. Творец текста демонстративно являл себя человеком, спокойно взирающим на мир человеческим взглядом, расположенным на высоте человеческого роста и находя-



34. Средневековый собор имеет в плане форму креста.

щимся на «естественном» расстоянии от картины, которая — как бы окошко в мир, через которое зритель наблюдает расстилающиеся перед ним пейзажи и сцены. Художник внушал зрителю: «Нет, я не бог, я просто человек, я вижу то, что доступно человеку, и ты, зритель, должен встать на мое место и видеть именно то, что вижу я. Возьми мои глаза и будь просто человеком».

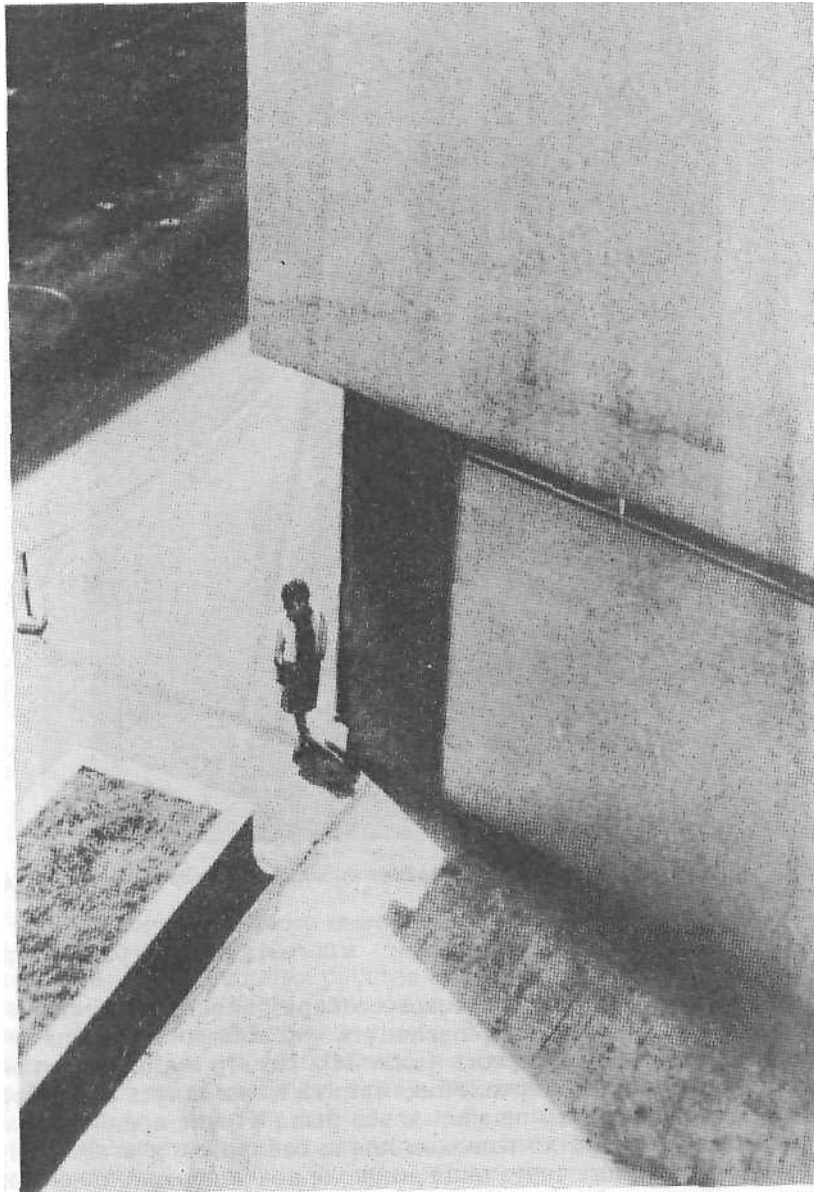
Средневековое искусство строилось иначе. Средневековый готический собор, как правило, не имел перед собой обширной площади, а воздвигался на узкой улочке. Это было связано не только с теснотой средневекового города, но и с определенным принципом: человек подходя к собору, должен был быть подавлен его громадностью. Нормальная точка зрения здесь — снизу вверх, с поднятой головой. В советское время таким ракурсом



35. Верхний ракурс: взгляд с точки зрения инопланетян («Это явилось из космоса» Дж. Арнольда).

фотографы утверждали величие многоэтажной архитектуры (илл. 33).

Однако в структуре готического собора запрограммирована и другая точка зрения: если взглянуть на собор сверху, то он в плане образует форму креста (илл. 34). Но кто же, когда не было ни самолетов, ни вертолетов, мог так взглянуть на собор? Человек так взглянуть не мог — это была «точка зрения Бога». Она была выражена не только в плане собора, но и в косых лучах света, падавших через окна в куполе почти вертикально сверху вниз. Таким образом, в архитектурном тексте готического храма были запрограммированы две противоположные точки зрения: снизу вверх — человеческая и сверху вниз — божественная. Человек должен был возноситься вверх душой, а сверху к нему навстречу спускался Бог.



36. Часто встречающийся в фильмах М. Антониони верхний ракурс.



37. Пример монтажа диалога в «Двойной страховке» Б. Уайлдера.

И в кино верхний ракурс соотносит героя с самой существенной осью нашей модели мира — вертикальной. В вульгарном варианте такой ракурс может быть мотивирован точкой зрения инопланетян («Это явилось из космоса» Дж. Арнольда; илл. 35). В фильмах М. Антониони верхний ракурс нередко обнаруживает отсутствие осмысленной вертикали, тяжелую пустоту над головой героя или героини (илл. 36).

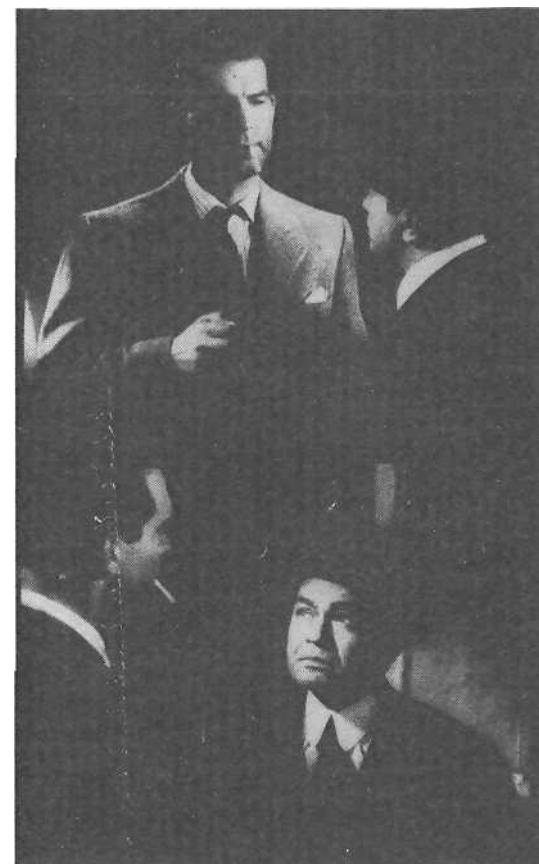
На первый взгляд, геометрия кинематографического пространства имеет мало общего с иррациональным пространством средневековья. В самом деле, в «прозрачном» (то есть построенном с соблюдением всех правил кадрочетания) пространстве фильма зритель чувствует себя уверенно, как дома. Так чувствует се-





38. Если персонажи смотрят в одну сторону, диалог не «монтируется».

бя зритель перед картиной, в которой отражена единая неподвижная точка зрения, восторжествовавшая после Возрождения. Но привычность такого самоощущения не должна вводить нас в заблуждение — если вдуматься, в правилах построения кинопространства не меньше условного, чем в искусстве средневековья. На ренессансную картину пространство фильма походило лишь в ранние годы — когда фильм состоял из одного неподвижного кадра. Если, упрощая, представить себе окружающее нас пространство в виде сферы, можно сказать, что в постренессансной живописи изображенное пространство всегда охватывает менее полусферы (то есть угол нашего зрения меньше  $180^\circ$ ). Если бы это правило соблюдалось в кино, мы бы сразу сказали: это



39. Классическая «восьмерка».

не фильм, а заснятый театральный спектакль. Для того чтобы пространство фильма казалось нам «естественным», требуется соблюдать другое правило, прямо противоположное. Согласно этому правилу, пространство фильма приобретает объемность, если некой точке съемки А будет соотнесена некая точка съемки Б по другую сторону полусферы. То есть «нормальное» пространство в кино создается двумя встречными точками зрения. А это уже напоминает не столько пространство картины, сколько пространство средневекового собора.

Таким образом, геометрия кинопространства требует как минимум двух точек зрения, причем они должны значительно отличаться одна от другой. Но именно такое построение наилучшим



40. «Часослов Роана» (около 1418). (Редакция благодарит Л. Петину за предоставленный снимок.)

образом отвечает принципу диалога. Именно так, с двух противоположных точек, снимаются и монтируются лица беседующих друг с другом людей.

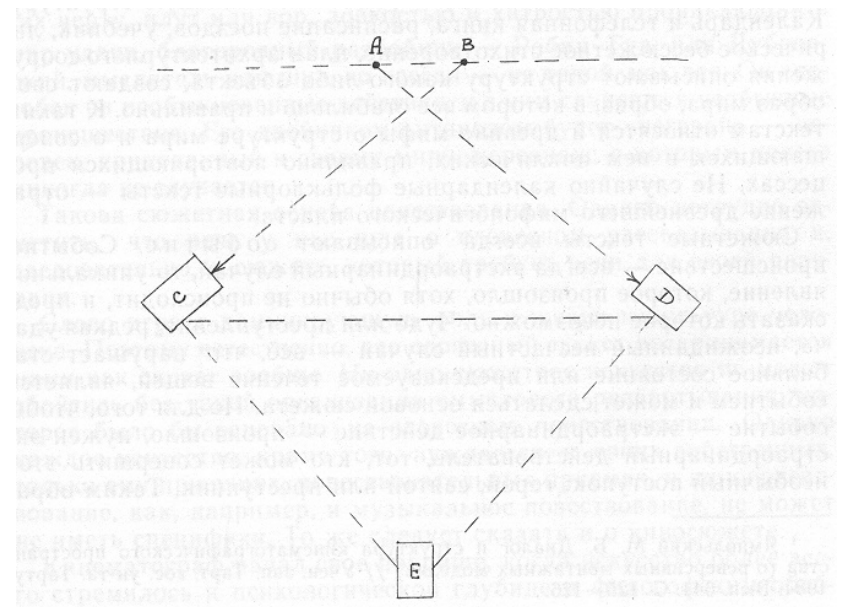
Но, конечно, и здесь кинематограф предъявляет к сочетанию кадров свои жесткие требования. Главное из таких требований обеспечивает легкость ориентации в «объемном» пространстве фильма. Чтобы зритель поверил, что собеседники смотрят друг на друга, рекомендуется размещать актеров в обороте  $3/4$  к плоскости экрана, но так, чтобы взгляд одного уходил чуть вправо от нас за рамку кадра, а взгляд другого — за левую рамку. Если окажется, что персонажи смотрят в одну и ту же сторону, диалога не получится (илл. 37—39).

Рассмотрим пример, существенный и для кино: миниатюру из рукописи на пергаменте, хранящейся в Национальной библиотеке в Париже, так называемого «Часослова Роана» (илл. 40). Миниатюра изображает оплакивание Христа, тело которого простерто внизу рисунка, верхний правый угол занят изображе-

нием Бога-Отца, а середину миниатюры занимают фигуры потерявшей сознание Богородицы и поддерживающего ее апостола Иоанна. Христос изображен в ракурсе сверху вниз (не перпендикулярно, а в  $3/4$ ), а Бог-Отец снизу вверх, также в  $3/4$ . Создается впечатление, что они смотрят друг на друга, хотя глаза Христа и закрыты: линия, проведенная из глаз Бога-Отца к глазам Христа, образует правильную диагональ миниатюры и поддерживает это впечатление. Между тем на самом деле глаз художника расположен где-то посредине этой диагонали, что подтверждается тем, что фигуры Богородицы и Иоанна видны сбоку.

Именно так строятся сцены, когда на экране надо изобразить диалог. Вот как об этом пишет новейший исследователь: «... рано возникшая необходимость в изображении диалога сразу же выявила целый ряд весьма значительных сложностей. Основным способом изображения диалога длительное время оставался ситуационный кадр, охватывающий двух собеседников общим полем зрения. Постепенно сложился особый тип монтажного изображения диалога, который в отечественной кинотеории получил название «восьмерка». Этот тип стал нормативным и доминировал в мировом кинематографе в конце 1930-х и в 1940-е годы, в период господства «классической», так называемой голливудской модели фильма.

«Восьмерка» снимается в соответствии с «принципом треугольника» (см. *схему*).



А и В — разговаривающие персонажи. АВ — линия взгляда персонажей. С, D, E — съемочные камеры»<sup>1</sup>. Нетрудно заметить, что, хотя «восьмерка» создается монтажом кадров, снятых «разными» камерами, а мастер «Часослова из Роана» монтирует точки зрения внутри одного рисунка (= кадра), принцип построения диалога один и тот же: наблюдатель вплотную приближен к точке пересечения встречных взглядов.

### Киносюжет

Сюжет строится на основе законов повествования, но представляет собой структуру более высокого уровня. Чем выше уровень структуры художественного текста, тем менее формальный характер он неизбежно приобретает. Значение отдельной фонемы или грамматической категории полностью формально, значение целостного художественного (или нехудожественного) текста всегда семантически соотносено с внетекстовой реальностью.

Все тексты — художественные и нехудожественные — могут быть разделены на две группы; одна отвечает на вопрос «что это такое?» (или «как это устроено?»), а вторая — на вопрос «как это случилось?» (или «каким образом это произошло?»). Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые — сюжетными. Бессюжетные тексты описывают некоторый статический порядок, дают классификацию, утверждают стабильную структуру. Календарь и телефонная книга, расписание поездов, учебник, лирическое бессюжетное стихотворение, план архитектурного сооружения описывают структуру какого-либо объекта, создают свой образ мира, образ, в котором все стабильно и правильно. К таким текстам относятся и древние мифы о структуре мира и о совершающихся в нем циклических, правильно повторяющихся процессах. Не случайно календарные фольклорные тексты — отражение древнейшего мифологического пласта.

Сюжетные тексты всегда описывают событие. Событие, происшествие — всегда экстраординарный случай, то уникальное явление, которое произошло, хотя обычно не происходит, и предсказать которое невозможно. Чудо или преступление, редкая удача, неожиданный несчастный случай — всё, что нарушает стабильное состояние или предсказуемое течение вещей, является событием и может сделаться основой сюжета. Но для того, чтобы событие — экстраординарное действие — произошло, нужен экстраординарный действователь, тот, кто может совершить этот необычный поступок: герой, святой или преступник. Таким обра-

<sup>1</sup> Ямпольский М. Б. Диалог и структура кинематографического пространства (о реверсивных монтажных моделях) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1984. Вып. 641. С. 125—126.

зом, первым условием сюжетного текста является утверждение некоторой структуры мира, разделенного «недоступной чертой», границей, через которую жители этого мира не могут перейти. Так, в волшебных сказках родители героя живут в Доме, а сыну приходится по какой-либо причине (в поисках сестры, похищенной змеем невесты, для выполнения невыполнимого приказа) идти в Лес (на границе двух миров — часто на мосту через реку — ему предстоит битва со Змеем). В ряде мифов сюжет разбивается по обе стороны черты, отделяющей мир живых от мира мертвых. Все персонажи располагаются в свойственных им пространствах: живые с живыми, мертвые с мертвыми. Лишь один — он и делается героем мифа — способен, оставаясь живым, проникнуть в царство мертвых и вернуться оттуда. Сюжеты литературы XIX века рисуют мир, разделенный на аристократов и плебеев, богатых и бедных, господствующих и отверженных. Основная масса героев прикована к своему миру и как бы является его частью. Но один из них оказывается способным перейти через запретную черту: плетей делается аристократом, бедняк богатеет. Так возникает «сюжет успеха». Или же он погибает, а попытка прорваться в другой мир завершается трагически, — возникает «сюжет неудачи».

Таким образом, сюжет нуждается в персонаже, который обладал бы большей свободой действия, чем все остальные: физической, умственной, нравственной или социальной. Это герой, который, благодаря своей смелости, пересекает запретную для других черту, плут или вор, ловкостью и хитростью проникающий в мир удачи, благородный разбойник — Робин Гуд или Дубровский, мыслитель или шут, но всегда — не такой, как все. Он способен на необыкновенные действия, и с ним случаются необычные происшествия. Его двойником-антиподом будет «негерой» — человек, прикованный к своему миру, персонаж, с которым ничего никогда не случается.

Такова сюжетная основа повествования. Однако нетрудно заметить, что речь у нас шла о словесном рассказывании и, следовательно, о сюжете, который требует речи для своей передачи.

Слово играет доминирующую роль в жизни и культуре человека. Поэтому естественно, что словесный сюжет воспринимается нами как сюжет вообще. Ни одно сюжетное искусство не может обойтись без такой организации смыслового развертывания, которое было бы основано на словесном повествовании. Однако каждое искусство, кроме того, нуждается в своих собственных, только ему присущих, повествовательных приемах, и киноповествование, как, например, и музыкальное повествование, не может не иметь специфики. То же следует сказать и о киносюжете.

Кинематограф начал свое поприще, когда искусство более всего стремилось к психологической глубине и философским обоб-

щениям. Не действия, а слова и мысли определяли сюжеты романов Толстого, Достоевского, прозы Чехова, а несколько позже — Томаса Манна или Таммсааре. Между тем кинематограф был немой и мог, по своей природе, фотографировать лишь внешний облик человека. В этих условиях перед ним оказалось два пути. Первый был связан с комедией. Для внешнего наблюдателя происшествие — это всегда событие физического мира: неловкое падение, драка или, напротив, исключительно ловкий прыжок, безвременное падение с огромной высоты и т. д. При этом чем неожиданнее облик этого действия, тем «событийнее» событие. Если модный фланёр во фраке плюхается в лужу — это смешнее, чем если в лужу падает ветхая старушка, так как неожиданнее (в наше представление о фланёре падение в лужу никак не входит, а образ старушки невольно связывается со слабостью ног и т. д.); если люди дерутся подушками или тортами — это смешно, так же как если орудиями драки являются музыкальные инструменты, а если дерутся топорами — это уже не смешно.

Кино, базирясь на фотографии, фиксирующей внешние состояния, естественно обратилось к этому виду комизма — «комизму положений». Это столь же естественно обратило внимание туда, где этот вид сюжетности был наиболее развит и имел уже вековую традицию, — к народному театру и цирку. Но для того чтобы из отдельных комических номеров построить сюжет, нужно было нечто большее: цепь комических происшествий — также наследие народного театра — могла создать лишь самый примитивный сюжет и обладала слишком малым разнообразием. Нужен был, прежде всего, герой, который все время попадал бы в комические ситуации и, одновременно, чтобы это каждый раз было неожиданно, чтобы мы все время ждали от него чего-то другого. Нужен был герой противоречивый. Литература сразу подсказывала целую цепь отработанных ею сюжетов — от веселого бродяги до трагического шута, — и кинематограф ими пользовался. Но надо было найти не только литературное, но и кинематографическое, то есть зрительное, обоснование героя и сюжета. Так, например, один из любимцев публики немого кино Дуглас Фэрбенкс (1883—1939) обладал превосходными спортивными данными и неизменно использовал их в своем амплу героического авантюриста. Однако сюжеты его фильмов («Знак Зорро», «Робин Гуд», «Багдадский вор», «Черный пират») оставались литературными. Трюк, принадлежащий киноязыку, оставался на уровне эпизода. Виктор Шкловский в конце 1920-х годов писал: «Я хочу прыгать.

Потому что видел «Знак Зорро» с Дугласом Фэрбенксом <...>. Зорро прыгает через стены, улицы, лошадей, ослы, людей. Если разнять всю ленту на части, то станет понятным, что перед нами прежде всего упражнение гимнаста, и все препятствия, встречающиеся на его пути, — замаскированные гимнасти-

ческие приборы. Сюжет мотивирует прыжки и фехтование»<sup>1</sup>. Все составляющие сюжет конфликты оставались в сфере литературы (то есть действия, подлежащего словесному пересказу), киноязыку принадлежал только трюк.

Ключ к киносюжету найден был в исключенных тогда из «высокого» искусства цирке и ярмарочном театре.

В цирке существует отработанное амплу — клоун, дублер гимнаста, укротителя и т. д. В то время как мастера цирка показывают публике свое трудное умение, клоун демонстрирует комическое неумение, дублируя те же номера: он пытается ходить по канату и смешно падает, трусливо удирает от львов, карабкается на лошадь наездницы, но не может влезть в седло. Он нелепо одет, что бросается в глаза на фоне мишурно-роскошных одежд других членов труппы. На самом деле он наиболее умелый из всех. Он разыгрывает труднейшие номера: пытаюсь пройти по канату на головокружительной высоте, он смешно изображает страх и неумение и вдруг срывается, повиснув на одной ноге. Все, конечно, кончается благополучно, так как на самом деле это виртуозный номер, в котором высшее умение скрыто под маской крайнего неумения.

Чарли Чаплин прямо перенес эту роль в свой «Цирк» (1928). Однако еще раньше была найдена формула кинематографического сюжета, зримого противоречия, делающего любой жест и поступок героев Чаплина непредсказуемым даже в рамках клоунского кода. Уже костюм Шарло (комедийной маски Чаплина) содержал противоречие: если котелок, тросточка и галстук-бабочка соответствовали облику фланёра, то падающие штаны, огромные изношенные ботинки, рваные локти обличали бродягу; фатоватые усики и грустные глаза делали даже лицо Шарло как бы полем боя. Что бы ни сделал герой Чаплина, его поступок гармонирует с одним из его обликов и противоречит другому. Это делается основой киносюжета — зримое противоречие героя миру, в котором для него нет собственной роли. Это человек, который всегда вынужден играть чужую роль.

На этом строится грустный комизм чаплинских сюжетов. Особенно наглядно это в «Золотой лихорадке». Шарло — неудачник, маленький бродяга. В занесенной снегом избушке золотоискателей они с приятелем голодают, и Шарло варит суп из своего знаменитого ботинка. Однако надо видеть, какими безупречно-аристократическими жестами он разделяет ботинок с помощью ножа и вилки! Все выглядит как на великосветском приеме. Но вот героям повезло: они напали на золотую жилу и разбогатели. Шарло появляется в облике миллионера, в роскошной шубе. И сейчас же жест его становится жестом бродяги: он чешется, элегантность его исчезает бесследно.

<sup>1</sup> Шкловский В. Поденщина. Л., 1930. С. 129.

Давно уже было замечено, что вещи ведут себя в руках чаплинского героя как строптивные животные. Он с ними находится в состоянии постоянной войны и употребляет их всегда не по назначению. Замечательна сцена в «Огнях рампы» (1952), когда старый, потерявший амплу клоун превращает свою борьбу с роялем в цирковой номер.

Предсказуемость сюжета определяется тем, что у героя имеется определенное место и вытекающая из этого свойственная ему роль в окружающем мире. У Чарли нет его места, как, впрочем, нет и его мира. И на этот киносюжет полного и генерального несоответствия накладываются привычные зрителю литературные сюжеты, как правило, сознательно-упрощенного, сентиментального толка.

Современник Чарли Чаплина Бестер Китон, создавая образ, глубоко отличный от чаплинского и отчасти с ним соперничающий, также строил сюжет на несовместимых зрительных противоречиях. Внешность трагического актера и застывшая маска лица, не знающая улыбки, подсказывала определенные сюжетные ожидания, а вся цепь поступков героя связана была с комическими трюками. Как и у Чаплина, высокая техника трюка облекалась в видимую неловкость. Зритель видел перед собой неудачника, совершающего нелепые действия (что особенно бросалось в глаза на фоне огромных рациональных машин, управлять которыми Китону полагалось по сюжету). Но неумелый герой чудом оказывался победителем в самых трудных обстоятельствах (например, сломанная сабля, которой он нелепо размахивает, вылетает из его рук и насмерть поражает хитро подкрадывающегося врага).

Что же касается включения машин (паровозов, автомобилей) в сюжет, то и этому были свои причины: путешествие — естественная основа всякого сюжета. Огромное число сюжетов мировой литературы связано с путешествиями, поездками. Привлекательность же паровозов, самолетов, автомашин и их неизбежных спутников — погонь, катастроф и т. п. — была связана, с одной стороны, с неиспользованностью их в сюжетах других искусств той поры, а с другой, тем, что кино — новое искусство — психологически связывалось в начале XX века с «техническим столетием».

Соединение кадров, использующих представления, которые вызывала у зрителей той поры мощная техника и ощущение головокругительных скоростей, с постоянными комическими кадрами поломок (в одном из фильмов Бестера Китона герои сдвигают с места полотно железной дороги — рельсы, как игрушечные, не закреплены на своих местах) заставляло и машины превращаться в элементы клоунады.

Наконец, стихия пантомимического повествования и одновременно традиция литературных сюжетов, черпаемых из массовой

литературы и привычных зрителю, действовавших как «смазка», без которой машина создаваемого киносюжета не поехала бы, — все это определяло сюжетный облик немой кинокомедии в высших ее достижениях.

Другой вариант создаваемого киносюжета вырастал из соединения театральной мелодрамы и пантомимы и держался на языке мелодраматического жеста, патетической мимики и поэтике типажей. Жесткая, как в фольклоре, ограниченность амплу в мелодраме («злодеи», «несчастные любовники», «благородный отец» и т. д.) закрепляла роль за внешностью актеров и заранее прокладывала мост между зрителем и экраном.

Распространение звукового кино изменило престиж фильма среди средней интеллигентной публики. Культурная традиция связывала «серьезное» искусство с психологическим и историческим романом, драмой, сюжетной станковой живописью, симфонической музыкой, оперой. Цирк же, мюзикл-холл, мелодрама, пантомима воспринимались как искусства низшего ранга, область необразованного вкуса. Звуковое кино переместило фильм в мир «высоких» искусств, так как внесло в него темы и героев литературы и театра. Однако сближение с литературой, плодотворное во многих отношениях (в частности, резко сдвинувшее кино в сторону психологизма) приводило к тому, что собственно кинематографический сюжет все более уступал место литературному. Сюжет фильма все чаще поддавался пересказу, превращался в сфотографированный сценарий. Необходим был новый толчок в поисках кинематографичности сюжета в условиях звука.

Новый этап развития кинематографического сюжета наступил, когда кинематограф подошел к задаче, уже поставленной и даже теоретически осмысленной применительно к роману, — к диалогической структуре текста и пересечению точек зрения. И тут в полной мере обнаружилось, что реальность рассказанная и показанная принципиально неадекватны и что несколько версий одной и той же истории, рассказанные разными свидетелями, переживаются нами принципиально иначе, чем те же версии, зримо нам представленные. В этом смысле революционную роль в развитии киносюжета сыграл «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1941). Сюжетная основа фильма — попытка проникнуть во внутренний мир скончавшегося миллионера Кейна. Фильм начинается сразу после сцены смерти его будущего героя, «фильмом в фильме»: жизнь Кейна рассказана языком обычной кинохроники, смонтированной по случаю смерти «великого американца». Это яркий образец фотографически иллюстрированного литературного сюжета. Не случайно ведет повествование здесь закадровый дикторский голос.

Дальнейшее действие фильма — полемика с таким типом сюжета. При этом ставится цель найти чисто кинематографические средства для решения задачи, традиционно принадлежав-

шей психологической прозе: раскрыть внутренний мир героя. Но если в прозе автор наделен знанием того, что скрыто в глубине ума и души его персонажа, и правом поделиться этим знанием с читателем, то режиссер должен показать зрителям свою историю, а не рассказывать ее.

Сам О. Уэллс так пересказал внешнюю канву своего фильма: репортер Томпсон стремится понять характер умершего, а заодно и смысл его предсмертных слов. «Поиски приводят к пятерым, хорошо знавшим Кейна, людям, которые его любили или ненавидели. Они рассказывают пять различных историй, каждая из которых пристрастна. Истина о Кейне, как истина о любом другом человеке, может быть вычислена только как сумма всего того, что о нем было сказано».

К этому следует добавить, что пять версий предстают перед зрителями, в силу специфики кино, не как пять словесных повествований, а как пять различных реальностей, составляющих в своем единстве истинную действительность.

Влияние романа на историю развития киносюжета было сложным. С одной стороны, оно сказывалось в усилении «литературности» сюжета за счет ослабления его «кинематографичности». Примером этому могут служить многочисленные экранизации произведений мировой романистики, из которых лишь немногие вошли в фонд шедевров киноискусства. Однако воздействие романа могло быть и глубоко революционным, позволяющим кино реализовать свои скрытые возможности. Это делалось особенно очевидным там, где в качестве романов-образцов выступали произведения прозы, уже содержащие в себе некоторые спонтанные элементы киноязыка. Показательна в этом отношении странная, на первый взгляд, закономерность: если большинство попыток экранизации романов Л. Н. Толстого не подымалось выше более или менее богатых иллюстраций, напоминающих роскошные подарочные издания, чуждые самому духу толстовского творчества (примером может служить «Война и мир» режиссера С. Бондарчука), то романам Достоевского суждено было сыграть выдающуюся роль в истории киносюжета.

Остановимся, с этой точки зрения, на блестящем фильме Лукино Висконти «Рокко и его братья». Сюжет, если рассматривать его внешний, верхний слой, вполне укладывается в нормы неореализма: семья бедняков из Лукании после смерти отца (драматически-ритуальной сценой похорон которого начинается фильм) перебирается на север, в Милан, где старший брат Винченцо проходил армейскую службу и теперь собирается жениться, что четверем его братьям кажется верхом житейского благополучия. Действие фильма полностью конкретизировано в пространстве

<sup>1</sup> Орсон Уэллс. Статьи; Свидетельства; Интервью. М, 1975. С. 172.

(Милан, его окрестности, собор, на крыше которого происходит одна из решающих сцен, создают предельно реальное пространство действия) и времени: фильм начинается в 1955 и кончается в 1960 году. Кроме Винченцо, в фильме действуют его братья: двадцатилетний Симоне, восемнадцатилетний Рокко, шестнадцатилетний Чиро и двенадцатилетний Лука. Старинная семенная фотография, где все они — молодые крестьянские парни — стоят в неловких позах вокруг отца и матери, проходит через весь фильм, как воспоминание и предсказание одновременно.

Трагическая судьба братьев, брошенных в современный город с его жестокостью и соблазнами, — таков поверхностный пласт сюжета. Однако за ним стоит другой — не только навеянный романами Достоевского, но и требующий от зрителя постоянно помнить эту связь. Речь идет не о каких-либо конкретных романах, хотя прямые отсылки постоянно останавливают внимание зрителя (такова, например, сцена, когда Симоне, заставляющий вспомнить и Митеньку Карамазова, и — особенно — Рогожина, и Рокко, чей образ спроецирован на Алешу Карамазова и князя Мышкина одновременно, лежат обнявшись в постели после того, как Симоне убил Надю, которую они оба любят). Дело не сводится и к полемическим выпадам против Достоевского — например, Рокко, воплощающий в фильме путь самопожертвования, силой обстоятельств вынужден сделаться чемпионом по боксу. Сцены финальной победы Рокко на ринге и мучительные кадры убийства Нади даны в параллельном монтаже. Суть в ином: Висконти как бы кодирует современную ему итальянскую действительность художественным миром Достоевского. И то, как, с одной стороны, выявляется сущность действительности, освещенной таким светом, а с другой, раскрывается неполнота такого кода, не дающего полного объяснения жизни, становится идейной структурой фильма.

Фильм делится на киноновеллы: «Мать», «Симоне», «Рокко», «Чиро» и совсем краткая «Лука». Однако фактически на протяжении всего фильма развиваются отношения трех персонажей: Симоне, Рокко и Нади.

Путь Симоне (Ренато Сальватори) — путь деградации и падения. Это простодушный деревенский парень, полный животной радости жизни, неспособный совладать со своими вожделениями в мире, где искушения подстерегают его на каждом шагу. Сначала он жизнерадостный хам, которому сопутствуют мелкие удачи, способный и на воровство, и на любую наглость, успешно выступающий на ринге, хотя на первый свой бой он выходит в кальсонах, так как спортивных трусов у него нет. Затем начинается путь вниз: пьянство, неудачи на ринге, унижительное сидение в барах без гроша в кармане в компании бывших дружков. Деградация отражается во внешности — в лице Симоне все больше проступает зверь.

Параллелен и одновременно контрастен путь Рокко (Ален Делон). Рокко и Симоне — братья. На семейной фотографии они стоят рядом — два уставившихся в объектив неловких деревенских парня почти одного роста. Когда поезд въезжает в Милан, они в одинаковых позах прилипают к окну вагона. В Милане они оба становятся боксерами и оба любят одну и ту же девушку — проститутку Надю. Судьбы их тесно переплетены, но это только подчеркивает контраст между жадным до всех радостей животной плоти Симоне и Рокко, вся жизнь которого — жертва. В конце фильма есть эпизод: мать и братья Рокко празднуют его победу на ринге. Рокко стал чемпионом. На экране веселье, но зритель уже знает, что только что Симоне убил Надю. Чувствует тревогу и мать, которая все время бросается к двери, хотя стука нет и на лестнице пусто (эта пустая лестница, по которой еще не прошел Симоне, выглядит ужасающе-зловещей в своей обыденности). И тут Рокко, вспоминая обычаи родной Лукании, говорит о необходимости, если возводит здание, принести так называемую «строительную жертву», чтобы дом был крепок. Эта жертва — он сам. Невольно вспоминается параллель-антитеза в фильме С. Параджанова «Легенда о Сурамской крепости».

В основе кинематографического образа Рокко лежит контраст между профессией боксера (и зрительно связанной с этим атлетической, хотя и изящной, фигурой) и тонким одухотворенным лицом мученика, лицом, озаренным изнутри, с почти постоянным выражением внутренней боли. Вся жизнь Рокко — самопожертвование. Даже контракт профессионального боксера он подписывает, подавляя свое отвращение к этой деятельности, лишь жертвуя собой ради семьи, ради Симоне, которому необходимы деньги, чтобы выпутаться из очередной грязной истории.

Жизнь Нади (Анни Жирардо) пересекает пути обоих братьев. Симоне встретил ее в дни своего короткого процветания и сделался ее любовником. В Наде (русское имя, видимо, не случайно!) больше от Грушеньки, чем от Сони Мармеладовой. Она и губит, и спасает. В Симоне она вызывает животную «карамазовскую» страсть. С Рокко Надя сближается в Генуе, где он проходит воинскую службу, а Надя оказывается, выйдя из тюрьмы после короткого заключения. Для Нади любовь Рокко — мелькнувшая надежда на возрождение. Надежду эту каждый из братьев убивает по-своему: мучимый ревностью озверевый Симоне насилует Надю на глазах у Рокко и компания своих дружков. А Рокко совершает чудовищное самозаклание — уступая Надю Симоне, одновременно требует и от нее жертвы, превышающей человеческие силы, — возвращения к Симоне. Надя с воплем убегает от Рокко.

То, что этот разговор происходит на крыше Миланского собора, придает всей сцене горькую символичность: принося в жертву себя, Рокко одновременно совершает жертвоприношение Нади.

И последствия катастрофичны: Симоне, узнав, что бросившая его Надя вернулась на панель, подстерегает ее в лесочке на окраине города и убивает. Надя не хочет умирать, она зовет на помощь и долго мучится под беспорядочными ударами ножа Симоне. И все же в ней больше самопожертвования и любви к людям, чем в Рокко. Висконти подчеркивает ее предсмертный жест — крестообразно раскинутые руки, превращающие ее в живое распятие, и то, что в момент, когда Симоне наносит ей мучительный удар ножом в живот, она почти любовным жестом соединяет ладони у него на затылке.

«Ты этого хотел, чемпион?» — жестоко бросает вымазанный кровью Симоне в лицо Рокко.

Феллини обычно разрешает конфликты своих фильмов карнавальным шествием, «снимающим» безвыходность ситуации. Висконти ближе к Достоевскому. Фильм увенчивает образ Луки — младшего брата, мальчика, которому еще предстоит выбрать свой путь, того, кто любит всех братьев, но не повторит дороги никого из них.

«Рокко и его братья» принадлежит к шедеврам киноискусства. Мы наметили лишь основной конфликт, но фильм пронизан многочисленными сопоставлениями, контрастами. Особую роль играет столкновение темных и светлых кадров. Изнасилование совершается в темноте, ночью, в местности, поросшей какими-то кустами и освещаемой резкими световыми пятнами от огня каких-то костров (жгут сухую траву); сцены на ринге — ярко освещенный нестерпимым светом квадрат арены, на которой совершается ритуальное избивание, и погруженный во тьму ревуший зал; встреча в Генуе, как и прогулка Нади с Симоне, даны в ярком солнечном блеске. И наконец, обе сцены жертвоприношения — разговор Нади и Рокко на крыше собора и убийство — даны при сером, нейтральном освещении: ни день, ни ночь.

Богатство кинематографических средств Висконти поражает. И все же нельзя не видеть, что сюжет фильма построен на литературной основе. Он отчетливо разделен на сегменты и организован временной последовательностью. Не случайно в сценарии большие отрезки сюжета отмечены последовательностью дат. Так, перед прибытием поезда в Милан в сценарии дата: «Октябрь 1955». Встреча в Генуе помечена: «Апрель 1957», а кончается действие фильма в феврале 1960 года (то есть в год выхода фильма на экран). Линейное развитие времени определяет линейное развертывание сюжета. Не является случайным, поэтому и то, что названия глав фактически имеют формальный характер: плавное развитие сюжета не прерывается и не меняет точки зрения. Во всех главах действуют практически все персонажи, а повествование ведется с некоторой отвлеченной «объективной» точки зрения. При всем новаторстве киноязыка Висконти «литературность» неореализма здесь еще сильно ощущается. Однако и

«литературность» бывает различной. Литературный сюжет романов Достоевского настолько богат внутренними сближениями — «рифмами положений», что сам по себе спонтанно таит кинематографичность. Следовательно, не случайна, как мы уже отмечали, роль именно Достоевского в поисках кинематографической сюжетности фильма.

Специфика киносюжета делается особенно явной в случаях экранизации прозы. Если возникает подлинно художественный фильм, то невозможность «вернуть» его сюжет в словесную форму делается особенно очевидной. Так, например, представляющие огромный шаг в создании специфического киносюжета фильмы Акиры Куросавы «Расёмон» и «Под стук трамвайных колес» представляют собой экранизации новелл Рюносукэ Акутагавы и романа Сюгоро Ямамото. Но если фильм того же Куросавы «Красная борода» (тоже по роману Сюгоро Ямамото) сохраняет все признаки литературного сюжета, то в двух названных выше лентах кинематограф создает уникальную ткань повествования.

«Расёмон» создан на основе двух новелл Р. Акутагавы: «Ворота Расёмона» и «В чаше». Достаточно перечитать эти новеллы и посмотреть фильм Куросавы, чтобы убедиться, что дело не сводится к тем изменениям, которые режиссер внес в текст при экранизации. В новелле речь идет о том, что судебским чиновникам, обнаружившим труп убитого самурая, допрошенные свидетели, жена самурая, изнасиловавший ее разбойник и сам самурай, дух которого вызван прорицательницей, дают показания о происшедшем. Все они выдвигают разные версии. Но у Акутагавы это анализ различных словесных версий, а у Куросавы речь идет о многоликости самой действительности. Читая новеллу, мы чувствуем, как каждый повествователь из самолюбия уклоняется от истины, искажая события в свою пользу. Но то, что мы видим на экране, наделяет каждую версию убедительной силой очевидности.

В том же направлении развивается сюжет «Под стук трамвайных колес», где режиссер показывает, что не только вещи, но и мысли людей представляют собой реальность. Мир кино оказывается естественным пространством, а язык кино — естественным средством для сюжета, сложно переплетающих внешнюю реальность, внутренние переживания, события, совершающиеся в сознании ребенка-шизофреника и его страдающей матери, всего населения «бидонвиля», живущего в мире бытовых страданий и фантастической реальности душевных переживаний. Дом, который строит в полубредовом рассказе сошедший с ума архитектор, для него так же реален, — а зритель в и д и т этот дом, невольно разделяя иллюзии, — как и вполне вещественная бутылка сакэ для другого персонажа.

Путь к дальнейшему развитию специфического сюжета кино пролегал через ряд картин, посвященных процессу создания филь-

ма и анализирующих само понятие киноязыка. Ярким примером этого был фильм Феллини «8 1/2».

Поиски эти не завершены и ведутся сейчас в разных направлениях. С одной стороны, ставятся опыты документализации игрового кино; с другой, делаются эксперименты по глубокому изменению самок логики повествования.

Одна сторона вопроса связана с изменением роли фантастики в построении сюжета. На вопрос: «Что такое фантастика?» — один школьник отвечал: «То, чего в жизни не бывает». По сути дела, все научные справочники — с разной примесью ученых слов — говорят то же самое. Если несколько изменить формулировку: «Как не бывает, но как хотелось бы, чтобы было», то мы получим описание огромного числа фильмов, создающих счастливую кинолегенду. Здесь будут многочисленные, характерные для Голливуда 1930-х годов варианты сюжета о Золушке: бедной девушке, ставшей женой миллионера, или же столь же сказочные сюжеты о неудачнике, добывающемся успеха, и т. п. По той же сюжетной схеме будут строиться и советские комедии тех лет. Только препятствия будут воплощаться в образах бюрократов, противников передовых методов производства или носителей чуждой идеологии, а «волшебным помощником» окажется не добрый дядюшка-миллионер, а вышестоящие общественные организации или что-либо в этом роде.

Однако существуют фантастические сюжеты, которые не только не выдают себя за реальность, но и решительно от нее отворачиваются. Фильмы об инопланетянах, войнах в космосе или о машине времени, переносящей действие в эпоху динозавров, создают образ таинственного, неизвестного мира, удовлетворяя потребность зрителя в странном и необычном.

Современное сознание создает иные основы для переживания фантастики. Окружающий нас мир осмысливается нами, исходя из некоторых незыблемых аксиом. Поскольку мы мыслим их единственно возможными, основанный на них мир фактически не поддается изучению. Кинофантастика позволяет создать альтернативный мир, построенный на иных основаниях и поэтому делающий привычные нам черты мира вновь неожиданными. Когда в «Крови поэта» (1931) Ж. Кокто ребенок, убегающий от строгой наставницы, взмывает под потолок, мы не только попадаем в странный мир, но и наш привычный, каждодневный мир начинаем воспринимать отстраненно, как о д и н и з в о з м о ж н ы х . Логика возможных миров — один из существенных методов, с помощью которых наука наших дней проникает в наш мир. Кинофантастика в таком виде, в каком она возникает, например, в фильмах А. Тарковского, не уводит в другие миры, а раскрывает фантастичность нашего, ставя под сомнение незыблемость лежащих в его основе аксиом.

Однажды Н. М. Карамзин сделал запись в своей записной



книжке (оригинал по-французски, приводим в русском переводе): «...Дидро с восторгом говорил Вольтеру о Шекспире. «Ах, сударь, — сказал ему Вольтер, — разве вы можете предпочесть Вергилию и Расину чудовище, лишенное вкуса? Это то же, что отказать от Аполлона Бельведерского ради Святого Христофора с парижского собора Нотр-Дам». Дидро был несколько минут безмолвен, но потом произнес: «А что, однако, вы сказали бы, увидав этого колоссального Христофора, движущегося по улице со своими ногами и ростом гиганта?» Вольтер в свою очередь был повергнут, пораженный этим величественным образом»<sup>1</sup>.

Величие образа, вызванного воображением Дидро, в том, что он меняет наше представление о масштабах: дома, казавшиеся огромными, становятся маленькими. Представим себе узкие парижские улицы XVIII века и колоссальную, грубо отесанную каменную фигуру, чьи плечи и голова возвышаются над крышами домов и которая тяжелыми шагами давит неровные камни мостовой. Здесь нарушены аксиомы подвижности-неподвижности, живого и мертвого, «обычного» и «необычного» роста и возникает мир, глядя из которого, наш обыденный кажется фантастическим и странным.

Существенным моментом создания сюжета, не воспроизводящего непосредственно литературные нормы, являются опыты преодоления линейного развития фабулы. Словесная структура неизбежно связывает эпизоды во временной последовательности. Между эпизодами ставится (или подразумевается) «потом», «после этого», «в результате этого» и т. д. Возможность параллельных действий требует специальных словесных предупреждений читателя: «В то время как...», «пока что...» или «пока наш герой...» Возникает как бы остановка временного движения. Поскольку наше мышление словесно по преимуществу, мы привыкли отождествлять действительность с рассказом о действительности и относить вычлененные цепочки «сюжетных мотивов» к самой реальности. Одновременность сложно переплетенного жизненного потока с трудом поддается словесному пересказу. Однако можно предполагать, что кинематограф здесь обладает своими резервами повествования.

Образцом нелинейного повествовательного текста является память, ее структура не подчинена линейности. Оттого, что какое-то событие вспоминается (то есть обретает в пространстве памяти реальность), совсем не следует, что предшествующие ему забываются или такую реальность утрачивают. Представим себе стену, на которой нанесены несколько изображений. Даже если одно из них сделано раньше, а другое позже, на плоскости стены они обретают одновременность. Представим, что стена эта погружена во мрак и мы с помощью направленного луча фонаря освещаем

то одно, то другое изображение. Неосвященное уходит во тьму, но не перестает существовать, и мы можем в любую минуту вновь высветить его. Порядок, в котором мы будем освещать те или иные участки стены, — свободный. Это создает поле для самых широких ассоциаций. Такая стена подобна пространству памяти. Так строит свое повествование Андрей Тарковский в «Зеркале».

Смысловое пространство «Зеркала» — это пространство памяти самого режиссера и его поколения. Сюжет строится как ассоциативная последовательность вспыхивающих в памяти эпизодов, «неожиданные сближения» которых раскрывают смысл каждого из них с такой неожиданной освещенностью, которая не под силу линейному повествованию. Тарковский конструирует мир, в котором все, что происходило во временной последовательности, существует как бы одновременно, а повествование строится не как нить, а как ткань.

Другой путь избран Бунюэлем, для которого образцом служит не память, а сон с его постоянной нелогичностью, незавершенностью сюжетов, обрывающихся в тот самый момент, когда желаемое обладание должно наступить. Так построены и «Скромное обаяние буржуазии», и «Этот смутный объект желания».

Особый путь поисков представлен творчеством выдающегося венгерского режиссера Миклоша Янчо. Янчо — режиссер-экспериментатор. Еще в 1974 году, давая интервью журналистам, он согласился с мнением о связи его поисков с хэппенингом и зрелищными формами театрализации. О своем фильме «Любовь моя, Электра» (1975) он сказал: «Фильм об Электре, в первую очередь, — цепь зрительных впечатлений. Структура его не построена на конфликте, но в принципе эпична, хотя и не находится ни в какой связи с принципами романа. Подчеркнуты хэппенинг, пантомима и даже балет. Статистами были более двухсот танцовщиц и профессиональные фольклорные ансамбли. Что же касается техники длинных кадров, то в «Электре» этот принцип доведен до предела: весь фильм состоит из десяти кусков»<sup>1</sup>.

Процитированное высказывание принадлежит к выразительным, но ранним декларациям Янчо. С тех пор режиссер эволюционировал от стремления к внешним эффектам к технике показа на экране невысказанного и невысказываемого внутреннего состояния, нереализованных намерений и возможностей, народно-поэтических представлений и подсознательных символов. Фильмы Янчо, посвященные историческим судьбам его родины, сделались трагическими, поскольку безвыходность положений, в которые попадает его герой, в некоторой реальной киноситуации дополняется безвыходностью всех других, возможных, но не реали-

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. Незданные сочинения и письма. СПб., 1862. Ч. 1. С. 109.

<sup>1</sup> Während der Dreharbeiten von Elektrea: Gespräch mit Miklós Jancsó // Hungarofilm [Bulletin]. 1974. Nr. 4. S. 16.

зованных, путей. В этом отношении интересно сопоставить два близких по духу, но противоположных по режиссерским решениям фильма Янчо: «Бедные парни» («Без надежды») и «Allegro barbaго», по названию музыкальной пьесы Бартока. Фильмы прямо противоположны по художественной манере.

«Бедные парни» — притча, снятая в манере подчеркнутого бытового правдоподобия. Сюжет строится на следующем. Группа крестьян, подозреваемых в участии в восстании, содержится в тюрьме; следствию надо отделать повстанцев от массы арестованных, повстанцы же, естественно, стремятся укрыться среди подозреваемых. Подчеркнуто «голые», без декораций (степь, небо, белая стена, темные камеры — таков весь антураж), контрастно сталкивающие густой, черный и ослепительно белый тона, кадры почти полностью идут на диалогах и крупных (только лицо) — дальних (степь до горизонта) планах. В этой камере разыгрывается сюжет безнадежности. Спасти нет возможности — все обречены. В тюрьме собраны разные личности, разные характеры, разные типажы. Каждый из них проигрывает свой вариант защиты, как в шахматах. Но и следствие каждый раз меняет тактику, и погибнуть должны все. Сюжет разворачивается во временной последовательности, как серия шахматных этюдов, исследующих одну и ту же исходную ситуацию. Это приводит к тому, что временной стержень сюжета делается мнимым: на самом деле все варианты параллельны и дают серию различных путей, одинаково приводящих к могиле.

Фильм «Allegro barbaго» построен иначе. Прямая отсылка в названии к пьесе Бартока подчеркивает сонатное построение сюжета, заменяющее обычную романную повествовательность. Следует заметить, что известный этнолог Клод Леви-Стросс подчеркивал, что сонатная форма свойственна мифу. В этом смысле отчетливое тяготение сюжетов Янчо, так сказать, от романа к мифу кажется закономерным. Фабульное содержание фильма таково. Действие происходит в Венгрии во время второй мировой войны. Главные персонажи — три брата из аристократической и находящейся у власти семьи. Старший брат — глава правительства, младший — честолюбец, рвущийся к власти, а средний — бунтарь. Он хочет создать в своей деревне изолированный остров социальной гармонии, женится на крестьянке, открыто демонстрирует неприязнь к властям и их немецким «союзникам» ... Выезжая из резиденции брата, где он учинил семейный бунт, он видит свою возлюбленную в руках у арестовавших ее жандармов. Ссылаясь на свою депутатскую неприкосновенность, он освобождает девушку и вступает в открытую борьбу с братьями. Он пытается разбудить народ и ради этого убивает старшего брата и отдает в руки властей. Но порыв напрасен — о покушении никто никогда не узнает: брата объявляют погибшим в результате несчастного случая, его место занимает младший брат, героя разлу-

чают с невестой, а поместье объявляют немецкой военной зоной. Девушку приговаривают к повешению. Она бросает вызов властям, избрав себе героическую гибель. Но и это бесполезно: об этом никто не узнает, ее же объявляют убитой при попытке к бегству. Кончается фильм тем, что герой, как и в начале, мчится на автомобиле, останавливает машину и в упор вглядывается в зал. Сквозь дым, застилающий его лицо, мы видим долгий взгляд. Но вдруг мы замечаем, что на заднем сиденье, как и в момент, когда герой вырвал в начале свою невесту из рук жандармов, сидит героиня. Это — не благополучный конец, а воплощенная безнадежность. Мы так и не узнаем, произошло ли все это «в самом деле» или только могло произойти. Но ясно: что бы герой ни сделал дальше, исход будет один — гибель и бессилие добра перед грубой и наглой силой.

Но такова лишь фабульная схема, которая с трудом просматривается сквозь причудливую и яркую «цепь зрительных впечатлений». На экране проходят зримые мысли и чувства героев, их предположения и надежды, а за ними — образы национально-мифологической символики. Создается некий символический континуум, внутри которого фабульная схема проступает лишь как частная реализация национальной судьбы. Линейность сюжета оказывается полностью преодоленной. То же построение в высшей мере свойственно фильму Янчо «Сезон чудовищ» — первому произведению режиссера не на историческую тему.

Стремление к нелинейному построению сюжета, конечно, не может отменить «романной» структуры — оно лишь обогащает кинематограф новыми возможностями.

## Звук

Хотя телефон и даже фонограф были изобретены раньше кино, звук в кино привился очень поздно. Первые попытки совместить звук и изображение наталкивались на сложности синхронизации — пластинка то обгоняла пленку, то отставала от нее, игла застревала, а изображение бежало дальше, или же пленка рвалась, а голос продолжал как ни в чем не бывало. Сейчас такого произойти не может — и изображение, и звук записываются на одну ленту. Кроме того, ранние средства звукозаписи были уж очень гнусавы. Если кино называют «великим немым», шутил Ю. Тынянов, то граммофон — это «великий удушенный».

При этом кино запросто обходилось без звука. Многие видели в отсутствии звука главное преимущество нового искусства. «Кино — не трибуна для глухонемых», — писал в 1924 году польский исследователь К. Ижиковский. Великие актеры и режиссеры 1920-х годов виртуозно владели языком изображений и в звучащем слове не нуждались. Когда после успеха первого звукового

фильма «Певец джаза» (США, 1927) наступила эпоха повального увлечения говорящими картинками, художники немого кино были повергнуты в глубокую растерянность. Положение было действительно парадоксальным и по драматизму напоминало гибель целой культуры. На смену изощренному, развитому, гибкому немому киноязыку приходило кино, которое еще ничего не умело, казалось грубым и варварским. Мэри Пикфорд, звезда немого кино, выразила общее ощущение: «Если бы звуковое кино породило немое, в этом еще была бы какая-то логика, но ведь на самом деле все обстоит наоборот ...»

Дело в том, что необходимость говорить ставила под сомнение не только вершинные достижения киноискусства. Удар пришелся и по тем любимцам публики, которым, казалось бы, звук ничем серьезным не угрожал. Если искусство Чарли Чаплина или Бестера Китона, по своей природе напоминающее пантомиму, обесмысливалось в своей основе (представьте себе зрителя, обратившегося к миму с таким предложением: «Не надо кривляться, ты мне человеческим языком объясни, что ты хочешь сказать»), то чем грозило говорящее кино многословным немым мелодрамам, где герои объяснялись в любви, а текст давался отдельно в виде надписей?

Здесь неприятный момент заключался в голосе. Глядя на лицо любимого героя, зритель немого кино мысленно наделял его тембром и интонациями, которые, по его зрительскому разумению, больше всего такому лицу подходят. Облик Рудольфа Валентино для всех его почитателей был единым, но голос каждый мог выбирать по своему вкусу. Для любимцев публики первый звуковой фильм был серьезным испытанием — что, если его голос окажется не таким, каким представлялось публике? В 1928 году, когда слухи о звуковом перевороте в кино дошли до Советского Союза, один из самых проницательных театральных критиков А. Кугель в газетной статье предсказал трагедию, ожидающую многих кинозвезд: «Действительно, что может сказать большая часть фильмов? Они в огромном большинстве похожи на очаровательных дурочек, которым стоит раскрыть уста, чтобы разрушить очарование. Это про одну из них сказал Бодлер: «Будь прекрасна и молчи». Речь обладает единственной способностью выявлять истинную сущность человека. Даже звук голоса, а не только слова и их сочетание, — может быть умный или глупый. И тогда, — если эти фильмы заговорят, — что же это будет? .. Это будет катастрофа!»

Одну из таких катастроф, самую сокрушительную, пережил «первый любовник» американского экрана, постоянный партнер Греты Гарбо красавец Джон Джилберт. Голос Греты Гарбо, хотя и изменил характер ее облика, только обогатил диапазон актрисы: он оказался не сладким голосом дивы, а сипловатым выговором выдавшей виды женщины. Что касается ее партнера, то

ему микрофон нанес непоправимый удар. Как писал режиссер К. Браунлоу, Дон Жуан оказался обладателем голоса Микки Мауса. Более того, поклонницы, с нетерпением дожидавшиеся коронной сцены Джилберта — романтического объяснения в любви, были вынуждены выслушать слова, которые, оказывается, он по таким случаям произносит: «Эти два часа я только и делал, что ждал, ждал, ждал ... Любимая, любимейшая, вся моя жизнь с тех пор, как я узнал тебя, — сплошное ожидание... Так велели твои глаза, так велели твои губы, так велело твое сердце ... Я люблю тебя! Что остается делать мужчине, когда он любит так безвозвратно, как я?» Шок был слишком велик, и Джилберт уже никогда больше не пользовался прежней популярностью. Зрительницы потеряли веру, что их герой находит какие-то единственные, только ему известные слова.

### Звук и пространство

С приходом звука в кино появился новый компонент, организующий зрительское внимание, — акустический. В немом кино наше восприятие подчинялось зрительным импульсам (музыкальный аккомпанемент — особая тема, которой мы сейчас касаться не будем). Зритель реагировал на соотношение световых пятен, расположение фигур и лиц, на очаги внутрикадрового движения — режиссер, умело оперируя этими компонентами, определял маршрут нашего внимания, расставлял вехи, помогающие зрителю мысленно путешествовать по пространству фильма. Звук оказался не просто новой вехой среди прочих, он в корне изменил всю «навигацию» кинематографического пространства.

Что ищет глазами человек, услышав заинтересовавший его звук? Он ищет, откуда, из какого источника этот звук исходит. Точно так же реагирует кинозритель — его взгляд сканирует, обшаривает экран в поисках источника звука. Но можем ли мы утверждать, что человек в кинозале и человек, вскинувший голову в ответ на звук, донесшийся из реального пространства, находятся в идентичных условиях?

В реальной звуковой среде каждый звук и в самом деле исходит из своей точки пространства. Мы слышим, откуда он доносится, благодаря стереофоничности слуха. Но звук в кино не обладает свойством стереофонии<sup>1</sup>: он всегда доносится из одного места — из громкоговорителя, расположенного за экраном. Означает ли это, что инстинктивное движение взгляда в поисках источника звука в кино оказывается нелепостью?

С точки зрения акустической физики, это, безусловно, справедливо. Но, придя в кино, зритель включается в игру — то есть

<sup>1</sup> Стереофонические кинотеатры увеличивают количества источников звука до двух или четырех («квадрофония»).

заранее соглашается на нелепое поведение. Попытаемся вывести логическое доказательство. Мы знаем, что в кино источник звука закреплен и неподвижен. Требуется доказать, что кинозритель добровольно «забывает» это обстоятельство и ведет себя по правилам игры, как если бы очаги звука были разбросаны по экранному и заэкранному пространству, а его задачей было бы установить, где скрыт источник.

Построим наше доказательство от обратного. Предположим, что локализация источника звука не имеет значения для художественного восприятия фильма и зритель ищет звук глазами по экрану только в силу привычки. В таком случае было бы правильным предположить, что существует различие между зрителем, который привык смотреть звуковые фильмы, и зрителем, который только недавно узнал, что существует звуковое кино. Исходя из нашей предпосылки, придется заключить, что новичок будет шарить глазами по экрану, а у человека бывалого эта ненужная привычка быстро атрофируется: ведь никакими акустическими данными подвижность источника звука не подтверждается!

Между тем история кино убеждает в обратном. В первые два-три года звукового кино публика была крайне придирчива. Зрители жаловались, что, как только персонаж удалялся от центра экрана (то есть места, где скрыт громкоговоритель), слова «отклеивались» от губ говорящего. Как вспоминал Рене Клер, многим казалось, что голос героя раздается из кармана пиджака. То есть слух подсказывал одно, а глаза видели другое, и тут зритель начинал нервничать. В этом-то и заключалась трагедия для режиссеров — им приходилось все время показывать на экране губы. Кадр становился плоским и фронтальным. Казалось, что зритель разучился смотреть фильмы, а режиссеры утратили былое искусство пластического рассказа в образах.

Дело в том, что в немом кино, когда режиссер хотел изобразить звук, он чаще всего показывал не его источник (в немом фильме клуб дыма из стреляющей пушки слишком напоминает публике о неспособности кино передать шум выстрела), а реакцию на звук. Когда в 1913 году режиссер П. Чардынин решил в фильме «Обрыв» по роману Гончарова дать понять, что Волохов подал сигнал ружьем, он показал не Волохова, а то, как Вера вздрогнула у окна. Эйзенштейн изобразил в «Октябре» выстрел «Авроры» дрожанием хрустальной люстры. В немом кино это считалось азбукой мастерства, и не случайно, когда Эйзенштейн и В. Пудовкин составили своеобразный манифест о том, как подчинить кинозвук художественным задачам, их главной мыслью было не с о в п а д е н и е звука и изображения. Но в первые годы звукового кино зритель требовал как раз обратного — чтобы звук подтверждался изображением. Несовпадением можно было добиться главным образом комического эффекта — например, в фильме Б. Барнета «Окраина» (1933) мы видим крупным планом морду

зевающей лошади и слышим вздох: «Эх, господи, господи!» — который, как мы понимаем из следующего кадра, все-таки принадлежал не лошади, а зевающему вознице. Зритель еще не овладел правилами игры, требующими, чтобы он отвлекся от реального акустического источника звука и поверил в фиктивные, находящиеся в стороне от динамика.

Способность воспринимать художественное произведение по всей его сложности измеряется готовностью зрителя «дать себя обмануть». Умение поверить в игру, не подтвержденную физической реальностью, — благоприобретенное свойство. Сегодняшний зритель, не обнаружив источника звука в кадре, без труда «помещает» его в закадровое пространство, не обращая внимания на то, где расположен громкоговоритель. Более того, режиссер, тонко владеющий звуком и изображением, может заставить нас буквально «услышать», как переместился источник звука, ничего не меняя в кадре. Достаточно несложно, расположив в одном кадре двух собеседников друг против друга, убедить зрителя в том, что речь доносится из уст то одного, то другого. Но вот в одном из фильмов Э. Любича перед нами диалог замочных скважин.

Дело происходит в гостинице. Пара влюбленных прощается в коридоре и каждый удаляется в свою комнату. На экране остаются две двери. Ничего не происходит, но кадр почему-то не кончается. Наше любопытство растет: если режиссер не уводит нас от дверей, думает зритель, наверное, сейчас одна из них откроется вновь. На самом деле расчет у Любича более тонкий. Затянувшаяся пауза вселяет ощущение, что не только мы, но и герои не отходят каждый от своей двери. Они вслушиваются: кто из них окажется решительнее и сделает шаг к сближению? Сцена завершается двумя щелчками — своеобразным «разговором» замков. Щелчок ее ключа дает понять, что момент упущен. Следом раздается «его» щелчок, в котором мы читаем уныние и досаду на свою нерешительность. Здесь интересно не только то, что в каждом из щелчков нам явственно «слышится» человеческая интонация. Важно другое — в изображении ничего не меняется, тем не менее мы совершенно отчетливо «слышим», какой щелчок идет от какой двери. «Стерефонический эффект» возник благодаря четкому драматургическому построению.

### Звук и точка зрения

Представим себе такой кадр: человек говорит по телефону. «Озвучим» его в двух вариантах: в одном варианте мы слышим реплики невидимого собеседника, в другом — не слышим. В чем будет различие? В одном случае разговор предстанет нам с точки зрения говорящего, в другой — с ничьей, «объективной» точки

зрения. Или возьмем такой пример: двое идут по берегу моря. Мы видим их на дальнем плане, но слышим разговор словно вблизи. Две точки зрения — зрительная и звуковая — явно противоречат друг другу. Между тем никому такой кадр не покажется странным.

Таким образом, мы можем сказать, что звук в кино позволяет существенно усложнить смысловую композицию фильма. В этом, а не в том, что кино со звуком больше похоже на жизнь, заключается преимущество звукового кинематографа. Представим себе самый обычный кадр: человек читает письмо. В нем кино письмо просто показывали крупным планом. В течение нескольких секунд зритель получал важную для сюжета информацию — что один персонаж сообщает другому. Иногда попутно зритель делал заключение о почерке: написано нервно или спокойно, ребенком или взрослым, поспешно или старательно. После этого мы получали порцию новой информации — выражение лица, с которым эту новость воспринял адресат. Можно ли так усложнить кадр, чтобы, читая письмо, мы одновременно получали информацию о душевном состоянии читающего? В нем кино этого сделать нельзя: канал информации слишком узок. В звуковом кино открывается целый ряд новых возможностей. Мы видим письмо и слышим взволнованный голос его автора — или читаем письмо и слышим взволнованный голос адресата. Можно ли утверждать, что звук сделал эти кадры более похожими на жизнь? Конечно, нельзя — даже во втором случае: вслух письма читают разве что полуграмотные. Зато резко возрастает сложность получаемой нами информации в единицу времени. Более того, режиссер вправе еще на порядок усложнить кадр, предложив нам возможность услышать интонации и читающего письмо, и написавшего его. Правда, в истории кино такие случаи встречаются нечасто. Возможно, единственный фильм, в котором режиссер позволил себе наложить на письмо два голоса — женский и мужской, перебивая, обгоняя друг друга, читают слова, которые мы видим тут же на экране, — картина К. Муратовой «Перемена участи» (1987). Ценность звука — в повышении сложности изображения.

Но повышение сложности не обязательно прямо пропорционально механическому умножению каналов информации. Вспомним наше определение: художественную структуру фильма образуют только такие элементы, которые художник волен применить или не применять. Уже на раннем этапе звукового кинематографа режиссеры начали пользоваться звуком как средством, повышающим свободу художественного выбора. В 1930 году в фильме «Под крышами Парижа» Р. Клер в разных сценах поразному обыграл возможность неожиданно убрать звук или, оставив звук, убрать изображение. Ночная ссора любовников предстает нам в темноте; когда двое друзей ссорятся из-за девушки, камера вдруг оказывается за стеклянной дверью кафе (на пер-

вом плане — буквы на стекле!), и слова нам приходится угадывать. Кульминационная сцена — драка на вокзале — решена так: по мере нарастания напряжения режиссер сначала «убирает» изображение (дерущиеся скрыты клубами пара из проходящего паровоза), а через некоторое время лишает зрителя и возможности слышать звуки поединка — их заглушает поезд. Следует ли считать, что, лишившись одного из каналов информации, фильм сразу сделался проще? Безусловно, нет. Фильм сделался сложнее, потому что художественная сложность определяется не плотностью потока информации, а тем, насколько разнообразно переплетаются визуальные и звуковые точки зрения. И здесь не обязательно требуется, чтобы звуковая и зрительная точки зрения объясняли, мотивировали друг друга.

Рене Клер, решив убрать звук, поместил камеру за стеклянную дверь. Современный голландский режиссер И. Стеллинг обошелся без двери. В фильме «Стрелочник» (1986) рассказывается об отчаянно одиноком человеке, стерегущем заброшенную железнодорожную ветку. Когда одичавшего стрелочника обуревают какое-нибудь чувство, он идет на холм и во весь голос кричит. В финале фильма, когда он должен расстаться с единственным близким человеком, мы видим лицо стрелочника, напряженную шею и раскрытый в крике рот, но звука не слышим никакого. «Снятый звук» здесь действует ошеломляюще: зритель терзается — может быть, герой оглох от горя, и режиссер предлагает нам точку зрения человека, не слышащего собственного голоса? Или крик настолько оглушительен, что наш слух отказывается его воспринять? Точка зрения остается открытой, и сам факт открытости, нерешенности, необъясненности художественного решения косвенно указывает на невыразимость постигшей стрелочника трагедии.

### Музыка, шум, речь

Звук в кино приходил поэтапно. Сначала (1927- 1929) создавались музыкальные и «поющие» фильмы, и лишь затем (1930—1933) вошли в силу фильмы «говорящие». Музыка и речь — звуковые элементы разного порядка. Кроме того, кинематографисты тщательно разрабатывают третий акустический слой картины — партитуру естественных шумов.

Принято говорить, что музыка, шумы и речь выполняют в фильме каждый свою функцию. Речь рассказывает нам о мыслях и чувствах героев, музыка призвана эмоционально настроить зрителя на нужную волну (лирическая музыка — подготовить к любовной сцене, тревожная — заставить напряженнее вглядываться в экран), шумы дают характеристику пространства, где разворачивается действие. Представим себе режиссера, который поверил в такое разделение функций и придерживается его в

своих фильмах. Скорее всего, такие режиссеры есть. Наверное, их даже очень много, больше, чем остальных, но если мы попытаемся припомнить хоть одного по фамилии, нам это не удастся. Не осмысленная художественно функциональность противна искусству, даже если речь идет о функциях отдельных элементов.

Другой вопрос, что искусство у ч и т ы в а е т функции тех или иных элементов киноязыка. Учитывать — не значит соблюдать. Например, функциональное использование музыки требует, чтобы грозные аккорды симфонического оркестра возникали за кадром в кульминационный момент, когда в кадре решаются судьбы героев. Если, скажем, грозная музыка возникает с первых кадров картины, да к тому же сопровождает вполне будничные сцены, это будет явным несоблюдением функции. Так, в фильме «Незнакомцы в поезде» Л. Хичкок снабдил «кульминационной» музыкой вполне безобидную сцену на вокзале: двое мужчин (они показываются попеременно, причем так, что в кадре видны только ноги) выходят из такси, идут по перрону, проходят в вагон, садятся друг против друга. Между тем музыкальный драматизм нарастает, а в тот момент, когда нога одного незнакомца случайно задевает ботинок другого, слышен грохот литавр. Хичкок не соблюдает функциональных предписаний, но учитывает нашу реакцию на такое несоблюдение: действительно, скоро оказывается, что случайная встреча в поезде сделалась для героев роковой.

Музыка, речь, шум вступают друг с другом в динамические отношения, замещают друг друга, перехватывают чужие функции — словом, ведут себя как свободные полевые игроки, а не как куклы в настольном футболе. Выдающийся литературовед Б. Эйхенбаум, объясняя различия между повседневной («практической») речью и речью поэтической, приводил такую аналогию: «Наша походка автоматична, но в танце эта автоматичность исчезает — движения тела приобретают значение художественного материала». В фильме «Время развлечений» (Франция, 1967) ремонтники, странно балансируя, переносят большие стекла. Стекла прозрачные, их почти не видно, а видна странная походка этих людей. Наложив на эту сцену подходящую музыку, Тати превращает ее в своеобразный балет. Здесь музыка играет роль словесного комментария.

Музыка в функции речи — традиционная замена в немом кино, когда умелый тапер-аккомпаниатор женские реплики диалогов «озвучивал» правой рукой, а ответные мужские сопровождал игрой в низких регистрах. В звуковом кино мы чаще встречаем обратную картину — использование речи в функции музыки или в функции шума. Это в первую очередь относится к речи на непонятном языке. Во время войны в советских «Боевых киноборниках» фашисты разговаривали между собой на ломаном русском языке. Позднее, особенно в «шпионских» картинах, иностранная

речь передавалась чистым литературным русским языком. В начале 1960-х годов укрепилась новая тенденция — иностранцам говорить на своем языке. Иногда иностранная речь переводилась, реже оставалась без перевода. Во втором случае (наиболее выразительно — в фильме А. Тарковского «Иваново детство», 1962) немецкая речь выступала в функции шума. Она характеризовала пространство: зритель, не понимая слов, определял по звукам речи, например, близко немцы или далеко, настороженны они или раскованны и т. д. В функции музыки выступала персидская и древнеармянская речь, изобилующая необычными интонациями и рефренами, в фильме С. Параджанова «Цвет граната» (1970).

Особая статья — шум в функции музыки. Классический пример, который обычно приводят как образец кинематографической пошлости, но у которого нельзя отнять блеска и совершенства в исполнении, — эпизод рождения «Сказок Венского леса» из фильма «Большой вальс» (1938), кинобиографии И. Штрауса. Режиссер Ж. Дювивье и выдающийся кинокомпозитор Д. Тёмкин решили показать, как знаменитый вальс слагается в голове Штрауса во время лесной прогулки в экипаже. Постепенно в рожке пастуха, топоте коней, шуме колес и других случайных звуках зритель начинает угадывать какой-то знакомый ритм. Шумы тщательно подобраны по тональности и уложены в мелодический рисунок, но все же не перестают оставаться набором реальных звуков. Когда, наконец, за кадром начинает звучать инструмент, зрителю кажется, что он сам сочинил эту мелодию. Этот пример показателен главным образом потому, что напрямую смыкает музыку и шумовую партитуру и демонстрирует зрителю, как одно перерастает в другое. Однако, если отвлечься от изобразительного ряда таких фильмов, как «Профессия: репортер», и вслушаться в «музыку» полифонически организованных звучаний — шаги, захлопывание дверей, разговор Локка с коридорным, шум душа, перевертывание мертвого на кровати, работа довольно шумного вентилятора, заунывная африканская мелодия для флейты, доносящаяся из-за окна<sup>1</sup>, — мы сможем убедиться, что сложностью композиции шумовая партитура не уступает настоящей музыкальной.

<sup>1</sup> Симфония шумов в этом фильме Антониони подробно проанализирована выдающимся звукооператором и теоретиком звука Р. Казаряном в статье «Звук в структуре кинообраза» (Проблемы кино и телевидения, Ереван, 1984. С. 31—83).

## Изображение и слово

Мы убедились, что звук дал возможность на несколько порядков усложнить художественную структуру текста. Ошибка тех, кто на первых порах звукового кинематографа с горечью указывал на гибель тонкого и сложного искусства повествования с помощью пластических образов, заключалась в подмене целого частью: Чаплин, Ганс и другие художники немого кино продолжали считать изобразительный ряд целым, в то время как с приходом звука изображение стало частью более сложного целого — звукозрительного искусства кино. Изобразительный ряд, действительно, стал проще, но не перестал быть «вещью в себе». Сложность изображения не исчезла, она перестала быть внутренней сложностью и сделалась сложностью внешних связей.

Звуковое, говорящее кино значительно прочнее связано с законами национального мышления и национального языка. Это тоже почувствовали приверженцы немого кинематографа, возмущившие мир: «Погибло великое искусство межнационального общения!» Действительно, производство фильмов на экспорт усложнилось (техника дублирования разработана сравнительно недавно, а в 1930-е годы приходилось, например, для немецкого фильма держать две сменные команды актеров: французов и англичан, повторявших каждую сцену), и международный кинорынок оскудел. Но можно ли утверждать, что межъязыковые барьеры привели к обеднению мировой кинематографической культуры?

Рассмотрим два примера. Одному из авторов этой книги довелось синхронно переводить на русский язык фильм А. Хичкока «Человек, который слишком много знал» (Великобритания, 1934). Это шпионская история времен первой мировой войны. В начале фильма убивают английского агента, который, умирая, успевает сообщить соотечественнику, что важные для страны сведения зашифрованы и спрятаны в его комнате в предмете, который тот обозначил английским словом brush. Значение этого слова — «щетка», и переводчику не составило труда донести до зрителя смысл этой фразы. В следующем эпизоде соотечественник погибшего поднимается в его комнату и начинает потрошить все предметы, соответствующие обозначению brush, — щетку сапожную, одежную, щетку метлы, зубную щетку — и наконец находит шифровку. Однако в этот момент переводчика ожидал конфуз: записка оказалась совсем не в щетке, а в кисточке-помазке для бритья. Дело в том, что английское слово brush включает в себя и это значение. Для русского же уха назвать кисточку щеткой звучит странно. Зритель недоумевал: может быть, это не та шифровка? Или в комнате уже кто-то побывал и перепрятал записку?

Английский язык (как и эстонский) членит предметный мир несколько иначе, чем русский, и при переводе фильмов с этим

приходится считаться. Если фильм цветной и героиня говорит: «Я приду в платье такого-то цвета», то горе переводчику, которому встретилось слово blue, — платье может оказаться и синим, и голубым, а выбирать слово для перевода приходится уже сейчас. Или когда в начале фильма муж спрашивает: «Кто это звонил?» — а жена отвечает: «Звонил my friend сказать, что сейчас зайдет», человек, о котором идет речь, может оказаться как женщиной, так и мужчиной («друг» и «подруга») по-английски обозначаются одним и тем же словом friend). Но в двух последних случаях выход легко найти: достаточно предварительно ознакомиться с фильмом и только потом браться за перевод. Что же касается случая с кисточкой и щеткой, знание того, что записка окажется в кисточке, делу не поможет. Переведи мы слова умирающего: «Шифровка спрятана в кисточке», станет непонятным, зачем англичанин, вместо того чтобы прямо направиться к умывальнику, калечит все находящиеся в комнате щетки.

Другой пример, похожий, но не идентичный. В фильме Л. Бунюэля «Ангел-истребитель» (Мексика, 1962) происходит необъяснимое: гости богатого дома, удерживаемые какой-то мистической силой, в течение недель не могут покинуть замок, куда были приглашены на обед. Многие заболевают, иные от отчаяния приходят в буйство. Среди гостей лишь один человек — врач, — похоже, не теряет самообладания. Но и в нем есть какая-то странность. Например, ставя диагноз, он иногда почему-то предсказывает облысение:

Рауль. Бедная Леонора!.. Как она? Идет ли дело на поправку?

Доктор. К сожалению, нет. Месяца через три она будет совсем лысой.

Скоро зритель начинает понимать, что это предсказание как-то связано со смертью, но почему доктор упорно придерживается такого диагноза, тогда как никаких признаков облысения на экране не видно, остается необъясненным. Сюжет фильма загадочен сам по себе, и прелесть образа доктора в его загадочной манере выражать свое суждение. Но оказывается, эта привлекательная странность открывается в образе доктора только человеку, плохо знающему испанский язык. В испанском есть выражение al final todos calvos (буквально: «в конце каждый лыс»), означающее, что перед смертью все равны (по-видимому, здесь иносказательно подразумевается череп). Для знающего испанский язык связь между лысым и мертвым — привычная языковая ассоциация. Мексиканский зритель сразу догадывается, к чему клонит доктор. Однако можем ли мы утверждать, что зритель иноязычный, не знающий поговорки, оказывается в невыгодном положении? В данном случае этого утверждать нельзя. Более того, не будет парадоксом предположить, что иноязычный зритель здесь будет зрителем более благодарным: для него связь между

«лысым» и «мертвым», поначалу неочевидная, рождается в процессе; по ходу фильма он как бы самостоятельно изобретает испанскую поговорку.

Таким образом, мы можем сказать, что «языковой барьер», возведенный говорящим кинематографом, может действовать двояко. С одной стороны, он обедняет фильм, затрудняет его восприятие в чужой культуре. Но искусство — не телеграф, оно и само часто предпочитает легкому пути путь затрудненного понимания. Оно есть не потребление, а процесс. Поэтому, с другой стороны, языковой и культурный барьеры часто обогащают восприятие фильма. Искусство помогает нам видеть привычные вещи в непривычном свете. Незнание языка, быта, стереотипов мышления чужой культуры часто способствует этой работе искусства, превращает просмотр фильма в открытие нового мира.

### Голос в кадре и голос за кадром

Представим себе, что мы опоздали и вошли в зал, когда фильм уже начался. Мы видим на экране лицо человека и слышим голос. Спрашивается: что мы можем сказать об этом кадре?

Прежде всего, мы определяем, кому принадлежат произносимые слова, совпадают ли они с движением губ на экране. Предположим, человек на экране молчит, а голос все же раздается. Какие возможны варианты?

Вариант первый. Сцена — фрагмент диалога, человек слышит реплику собеседника в закадровом пространстве.

Вариант второй. В закадровом пространстве никого нет, мы слышим «внутренний голос» персонажа, чье лицо показано на экране. Так решен монолог «Быть или не быть...» в двух экранизациях «Гамлета»: Лоренса Оливье (1948) и Григория Козинцева (1964).

Вариант третий и последний. В пространстве фильма нет никого, кому бы принадлежал этот голос. Это голос рассказчика, автора фильма. Мы и не предполагаем, что нам покажут носителя этого голоса. Напротив, это бы повергло зрителя в некоторое замешательство. Именно поэтому некоторые режиссеры прибегают для зрителя сюрприз. В фильме К. Сауры «Выкорми ворона» (Испания, 1975) звучит голос взрослой женщины, рассказывающей о своем детстве. На экране действует она же — еще девочка. Но вот в одном кадре камера неожиданно отъезжает в сторону, и вдруг по соседству с девочкой нам открывается фигура сидящей женщины, произносящей текст, который мы прежде считали закадровым. Привычная условность кинорассказа уступила место непривычной, придуманной режиссером специально для этого фильма. Зачем Сауре понадобилось нарушать устоявшееся правило киноязыка? Именно потому, что оно слишком устоя-

лось. В картине «Выкорми ворона», благодаря новому приему, мы почти физически ощущаем близость, тесное сопряжение эпох; рассказчица из будущего здесь не бесплотное существо: зритель постоянно чувствует ее взгляд, как пассажир трамвая чувствует взгляд человека, читающего через его плечо газету.

Это сознательное нарушение правила, согласно которому закадровый голос должен принадлежать невидимому рассказчику. В таком голосе мы не усматриваем ничего странного. Однако на заре звукового кинематографа голос диктора в художественном фильме считался очень смелым приемом. Закадровый голос особенно возмущал зрителей, обделенных художественным чутьем. В недавно опубликованных воспоминаниях М. Ромм рассказывал о кинематографе в эпоху сталинизма: «... дикторский текст был одно время запрещен, потому что на просмотре одной картины Столпера о летчиках, которая сопровождалась дикторским текстом, Сталин заметил: «Что за загробный мистический голос я слышу тут все время?» После этого в течение пяти лет нельзя было включать ни в одну картину дикторский текст: это считалось мистическим, не свойственным духу русского народного искусства. Я выдержал гигантскую борьбу за дикторский текст к «Секретной миссии», и так как персонально ко мне Сталин относился хорошо, то в конце концов разрешили оставить дикторский текст в половинном размере. Дикторский текст разрешался в документально-художественном жанре в виде сводок и сообщений, которые читал Левитан привычным голосом»<sup>1</sup>.

Зададим вопрос: почему Сталин делал исключение для документального жанра и для голоса Ю. Левитана, знаменитого диктора военной и послевоенной эпохи? Ответ не так прост, как может показаться на первый взгляд. Лишь в последнее время начали появляться исследования, посвященные воздействию голоса на изображение. Когда Сталин утверждал, что в голосе невидимого рассказчика есть что-то мистическое, он был не далек от истины. Как утверждают исследователи (в частности, французский киновед М. Шион), традиция древних религиозных сект — таких, как древнегреческие пифагорейцы, а также некоторые ответвления иудаизма и ислама, — требует, чтобы во время богослужения жрец, учитель, священник произносили слова учения не на виду у аудитории, а находясь за ширмой или занавеской. Невидимый голос звучит авторитетнее. Видеть говорящего — значит понимать, что мы слышим мнение отдельного человека, с которым можно соглашаться или не соглашаться. Голос невидимого претендует на большее — на абсолютную истину. Утверждают, что в раннем детстве, когда человеком командуют категоричнее всего, ребенок реже обладает возможностью лицезреть обладателя голоса. Например, когда тебя учат ходить, поучаю-

<sup>1</sup> Ромм М. Точка отсчета // Москва. 1987. № 11. С. 166.



щий голос звучит у тебя за спиной. И вообще, голоса взрослых плавают где-то над головой. Все эти обстоятельства способствуют авторитарности невидимого голоса, придают его суждениям оттенок беспорности и директивности.

История кино подтверждает эти наблюдения. У каждой эпохи есть свой эталонный диктор, эталонный голос, «единственно правильные» интонации закадрового текста. Для сталинской эпохи это Левитан. Документальные кадры сами по себе мало что означают — для того чтобы придать им нужное звучание, нужен закадровый голос. Тут важны даже не столько слова, которые он произносит, а интонация, диктующая зрителю правильное отношение к тому или иному событию. Закадровый дикторский голос действует с помощью не объяснений, а внушения.

Вопрос о закадровом голосе в современном кино стал не только проблемой теоретических дискуссий, но и темой художественного изображения. Упомянем два таких фильма.

В картине французского документалиста К. Маркера «Письмо из Сибири» (1958) трижды подряд прокручиваются одни и те же документальные кадры из жизни современного Якутска, но каждый раз с новым комментарием. Первый комментарий составлен по образцу советских пропагандистских фильмов тех лет, второй построен как строились западные хроники времен холодной войны, третий похож на комментарии «клуба путешественников». Это напоминает «эксперимент Кулешова» — зритель каждый раз видит д р у г и е улицы с д р у г и м и людьми.

Другой фильм, столь же блестяще показавший нам природу дикторского текста в кино, — фильм латышского документалиста А. Сукутса «Голос» (1986). Герой этого фильма — старейший диктор Рижской студии документальных фильмов, обладатель глубокого бархатного голоса Б. Подниекс. Этот диктор прошел через всю историю латышского кино, с первых послевоенных лет до середины восьмидесятых. Фильм Сукутса о том, как каждая новая эпоха формирует свои требования к дикторскому голосу, вырабатывает свои приемы внушения. Сам диктор так рассказывал о своей работе: «В 50-е годы я равнялся на дикторов Ю. Левитана и Яниса Миеркалнса. Подражал их тяжелой, торжественной манере чтения, выражался важно, с пафосом. В 60-е годы, когда начиналась школа так называемого поэтического документального кино Латвии, перешел на восторженное, с бархатными нотками, воркование (словно женщине на ушко), разукрашивал каждое слово, подслащивал медом. Звукорежиссер Вишневецкий, бывало, так и говорил — делаем вариант бельканто. В 70-х годах перешел к самой трудной манере дикторской речи — простой, разговорной. Яркими ее представителями для меня стали Иннокентий Смоктуновский и Ефим Копелян».

Что сделал режиссер фильма «Голос»? Он сложил в хронологическом порядке фрагменты из хроник с комментарием Под-

ниекса и в сжатой форме показал нам эволюцию идеологических моделей нашего общества на материале изменяющегося голоса — голоса человека, сорок лет прослужившего глашатаем исторической истины. На наших глазах эта истина меняет лицо. Меняются и интонации, с которыми она преподносится: от металла к подкупающим ноткам, от праведного гнева к справедливому возмущению, от поучения к доверительным интонациям. Меняется контур интонации и тембр, но, как убеждается зритель, риторика остается риторикой. Закадровый голос, по мысли фильма, авторитарен по природе. Тот, кто берет на себя говорить от лица истины, настраивает свой голос на ложную струну. В человеческом голосе нет таких интонаций, которые позволяли бы, говоря от лица истины, оставаться в рамках правды. Голос правдив, пока он несет правду отдельного человеческого мнения.

Таков художественный смысл картины А. Сукутса «Голос». Было бы ошибкой на основании ее художественной аргументации делать вывод об изначальной «порочности» всякого закадрового комментария. Художественный смысл нельзя извлекать из конкретного произведения и переносить в рассуждения общего порядка. Закадровый голос, как и всякий другой элемент киноязыка, не бывает плохим или хорошим сам по себе. Рассуждать подобным образом — означало бы разделить мнение Сталина относительно «мистического загробного голоса» за кадром. Голос в кадре и голос за кадром — полноправные элементы языка кино, и если режиссеры последних лет все пристальнее присматриваются к роли голоса в истории кино и в истории общества, то это потому, что возможности звука в кино еще не использованы и не осмыслены до конца. В фильмах последнего времени часто сталкиваешься с экспериментами в области звукозрительных отношений.

Если «Письмо из Сибири» К. Маркера предлагало нам три варианта звука, наложенных на одно и то же изображение, то, например, в «Фаворитах луны» (1984) О. Иоселиани налицо опыт противоположного свойства. Несколько раз на протяжении фильма мы слышим одни и те же реплики и целые диалоги. Словесный текст не просто возвращается к тем же мотивам, а повторяется дословно, реплика в реплику. То мужчина и женщина обмениваются галантными остротами о тщете слов и обещаний, то человек за столом произносит литературный монолог, прославляющий природу во время охоты. Однако в первый раз возлюбленные — французские аристократы XVIII века, а повторяют диалог, одеваясь, падкая до любви богатая парижанка и профессиональный взломщик, соблазнивший ее, чтобы ограбить. Монолог о природе впервые произносит романтик-охотник, а в современном Париже эти слова старательно вызубрил полицейский, стремящийся просочиться в хорошее общество. Тема фильма Иоселиани — обесценивание искусства, утрата ремесла, погруже-

ние ценностей культуры на дно современной жизни, где все становится предметом спекуляции в руках воров, мусорщиков и проституток, — вбирает в себя и судьбу главного достояния человеческой культуры. Это речь, слово. Полотно старого мастера, переходя из рук в руки, превращается в миниатюру (грабители каждый раз бритвой вырезают картину из новой рамы), бьются тарелки старинного сервиза. Человеческая речь приходит в современный мир в виде бессмысленных осколков и затасканных цитат.

В фильме К. Муратовой «Перемена участи» эксперимент со звучащим словом поставлен еще смелее. Мы уже упоминали кадр, где текст письма, перебивая друг друга, читают два закадровых голоса — той, кто писала письмо, и того, кто его получил. Событийное ядро фильма — разговор между молодой женщиной и охладевшим к ней любовником. Этот разговор приводит к убийству: предчувствуя разрыв, героиня стреляет в любимого человека. Это центральный, главный диалог в фильме, но в полной форме он появляется на экране ближе к концу картины. До этого момента зрителю предлагаются разнообразные и многочисленные варианты Главного Разговора. Этот разговор реконструируется по крупным допросам, звучит в снах и воспоминаниях героини, повторяясь и варьируясь.

В начале фильма мы видим героиню в кресле в зимнем саду, напоминающем искусственный парадиз в стиле модерн (действие фильма происходит на рубеже веков). Появляется элегантный молодой человек и галантно предлагает свою любовь. Мы понимаем, что это начало романа. Но вместе с тем за кадром звучит странный голос, произносящий реплики какого-то другого диалога, не до конца понятного. Голос бесплотен и при этом начисто лишен интонаций. Это не устная речь, слова расставлены как на бумаге. Но это и не письменный протокол. Муратова не предлагает зрителю готовых решений и даже не заботится о сюжетном правдоподобии ситуации. Когда в следующую минуту те же реплики всплывают в другом исполнении (их произносят два голоса, женский и мужской), мы обращаем внимание уже не столько на содержание слов — содержание нам известно, — сколько на богатство интонаций. На протяжении всего фильма голосовые партии организованы по симфоническому принципу, с повторением фраз, отдельных реплик, целых фрагментов диалога. Но повторяющиеся «мотивы» каждый раз проводятся в несколько иной эмоциональной тональности, отданы разным голосам. И все же главным противопоставлением остается заданное в самом начале — противопоставление пустых, бесстрастных слов и слов, произнесенных с сильным чувством.

Когда приходит время увидеть Главный Разговор, диалог, закончившийся убийством, мы внезапно понимаем причину, до которой не мог докопаться ни адвокат, ни следователь, полагавшие,

что мотив убийства лежит где-то за пределами диалога, в мире денежных, политических или романтических отношений. На самом деле внеположенной причины нет — выстрел был частью диалога, репликой, вытекающей из внутренней логики Главного Разговора. Женщина, прознавшая об измене любимого человека требует объяснений. Она готова принять как раскаяние, так и окончательный разрыв, но она не может согласиться на никакое объяснение, на отказ от объяснения вообще. Между тем ее партнер выбирает самый мучительный для женщины вариант разговора — отказ от диалога. Он не желает вступать в разговор. Таким образом, диалог превращается в поединок эмоции и пустоты. Она вызывает его на разговор, навязывает ему диалог, наконец встает на путь прямого суфлирования. Героиня просит его повторить за ней: «Я тебя люблю», и он безучастно повторяет. Тогда она велит сказать: «Ты мне противна», и слышит в ответ покорное повторение. С юридической точки зрения, выстрел является попыткой пресечь жизнь человека. Но в контексте такого диалога выстрел скорее прочитывается как отчаянная попытка разбудить, вернуть к жизни пораженного апатией возлюбленного.

## ЗАРОЖДЕНИЕ КИНОСТИЛЯ

Когда нам хочется получить представление о фильме, на который не удалось достать билета, разные люди поступают по-разному. Одни звонят приятелю и просят пересказать сюжет. Другие подходят к витрине кинотеатра и разглядывают «кадры из фильма». И тот, и другой метод дает нам понятие о картине — но в каждом из случаев мы узнаем о фильме разные вещи. Дело в том, что всякий фильм одновременно показывает и рассказывает. Словами можно передать, о чем рассказывает фильм. Но кино — искусство, рассказывающее изображениями. Один и тот же сюжет может быть воплощен в совершенно непохожих изображениях, и это называется стилем фильма. По телефону несложно пересказать сюжет, но стиль картины описать словами значительно труднее. Человек, интересующийся в первую очередь стилем, предпочитает знакомиться с фильмом по витрине. Что такое стиль в кино и из чего он складывается?

Нам трудно себе представить, что полюбившийся фильм мог быть разыгран другими актерами или в других декорациях. Нам, зрителям, произведение искусства кажется организмом, единственно возможным соединением единственно возможных элементов. Пересказ сюжета после фильма кажется неправомерным обеднением его, и, когда нам доводится присутствовать при таком пересказе, мы то и дело порываемся вернуть свои коррективы. То же самое можно сказать в отношении стиля — выходя из кинотеатра и проходя мимо тех, кто в ожидании сеанса изучает кадры из фильма, мы поглядываем на них свысока, как на детей, рассматривающих шахматные фигуры и не подозревающих, в какие сложные взаимоотношения эти фигуры могут вступать на доске.

Между тем рассказ и показ хотя и связаны между собой, но эта связь не так жестка и не так однозначна, как может показаться со стороны. Для одной и той же сцены в распоряжении режиссера обычно имеется несколько вариантов (так называемых дублей) — чаще всего они различаются качеством исполнения, но иногда представляют собой существенно разные варианты, из которых режиссер выбирает один. Кроме того, в истории кино случается, что фильм заново воспроизводит уже однажды заснятый сюжет. В практике мирового кинематографа такие слу-

чай финансово и юридически узаконены — в английском языке для них существует особый термин, *remake*. Шедший у нас в прокате американский фильм «Великолепная семерка» (1960; режиссер Дж. Стёрджес) являл собой «дословный» перенос на американскую почву всех сюжетных положений японского фильма А. Куросавы «Семь самураев» (1954). Одна и та же история была рассказана дважды — в стилистике «вестерна» и в изобразительной манере, свойственной японскому приключенческому жанру «дзидайгэки». Между сюжетом и стилем нет детерминизма.

Стиль — пространственно-временная форма киноповествования, организация фильма во времени (ритм, плавность переходов, длина кадра и т. д.) и пространстве (актер, декорация, свет). Как и язык киноповествования, стиль в кино пережил сложную эволюцию. По тому, как устроено пространство кадра, историк может определить, когда снят тот или иной фильм. Насыщенность кадра предметами, глубина пространства, степень подлинности и мера условности предметного мира картины — эти параметры складываются в понятие декоративного стиля, на примере которого удобнее всего обрисовать эволюцию киностиля в целом.

### Плоскость и объем

Обратимся к сцене из фильма американской компании «Вайтаграф» «Голодающий художник» (1907). Декорация изображает вход в мясную лавку (илл. 41). Отвлечемся от действий героя и рассмотрим, как устроено пространство, в котором это действие происходит.

Первое, что бросается в глаза, — преобладание живописного компонента в обрисовке пространства. Глубина декоративного пространства изображается двойным образом: на первом плане она передана с помощью реального объема (прилавки), на втором — объем «подделан», нарисован на плоскости. Кирпичные пилястры не уходят в глубину к проему двери — прямой угол фиктивен. Обман вскроется, если внимательно взглядеться в то место, где пилястры сходятся с полом (см. фрагмент кадра на илл. 42). На плоскости изображено и свисающее вдоль верхней кромки кадра полотно навеса. Только дверь, в которой виднеется спина мясника, уводит за плоскость.

В кино и театре тех лет такие плоскости назывались «задником». В «Голодающем художнике» задник, видимо, фанерный. В фильмах, сработанных менее тщательно, задником служил свисающий холст (когда актеры двигались чересчур стремительно, нарисованная перспектива начинала колебаться).

Фильм «Голодающий художник» интересен для нас тем, что в самом его сюжете угадывается недовольство сложившимися в то



41. Плоская декорация в фильме «Голодающий художник»

42. На фрагменте виден прямой скреп задника с полом.

время приемами декорации. Приглядевшись к витринам, мы заметим, что снесь «за стеклом», как и само стекло, нарисована, однако перед витринами висят объемные мясопродукты из папье-маше. Но и сам сюжет фильма держится на противопоставлении «настоящего» нарисованному. Зритель уже умеет отличать вещь от рисунка вещи (но, заметим про себя, его можно обмануть, выдав муляж из папье-маше за настоящие сосиски!) и поэтому готов посмеяться над обманутым мясником, лишенным такого умения. Но что за картину держит под мышкой голодающий художник? Характером рисунка она соответствует живописным задникам в кинематографе 1900-х годов. Таким образом, рассмотрен-

ный нами фильм в некотором смысле является «фильмом о фильме» — рассказанная в нем история касается проблем, важных для киностиля того времени: плоскость или объем, фикция или подлинник, вещь или рисунок? В эволюции кинематографического стиля 1907 год был очень важным моментом; нащупывая свой путь, кинодекорация старалась отмежеваться от условного плоского фона, применявшегося в дешевых театрах. Плоскость уступала место объему, рисованная перспектива — настоящей.

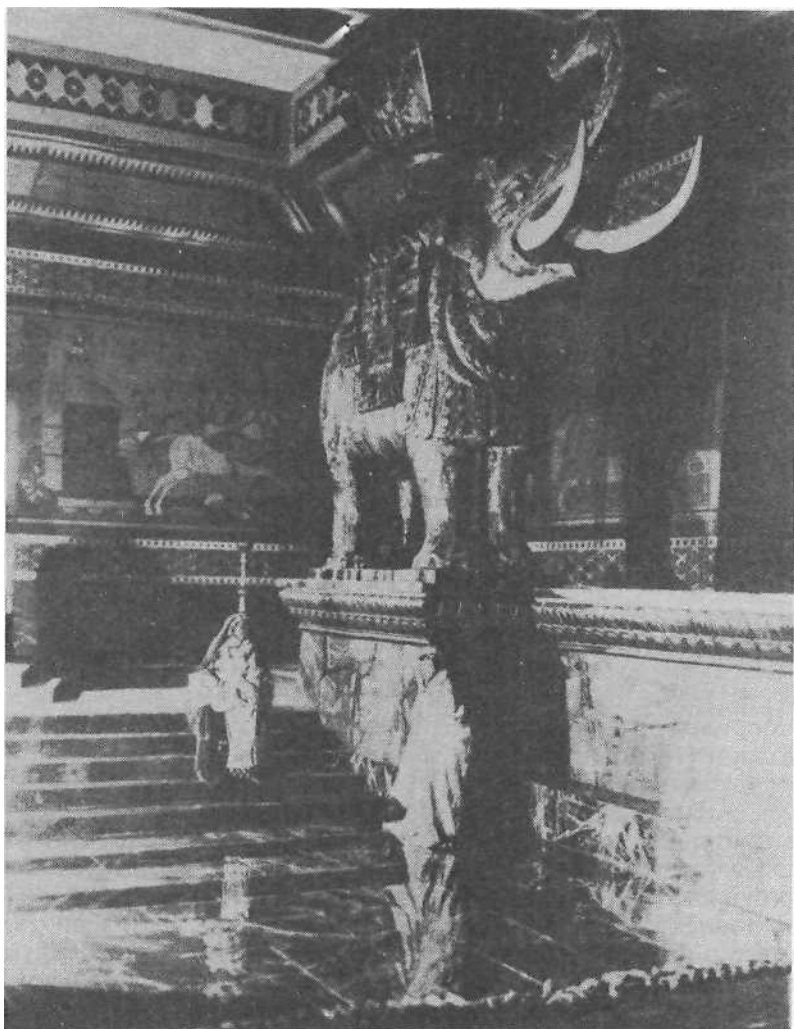
### Вещь и муляж

Забегая вперед, сравним фильм «Голодающий художник» с эпизодом из картины уже нашего времени — недавно выпущенным в советский прокат «Скромным обаянием буржуазии» (1972) Л. Бунюэля. Группа приятелей приглашена на светский ужин, но хозяин запаздывает. Гости сажают за стол, но виски почему-то похоже на невкусный лимонад. Лакей роняет с подноса цыпленка — цыпленок ударяется о пол с подозрительным гулким стуком. Гости начинают приглядываться к обстановке, постепенно обнаруживая во всем — в мебели, в коллекции оружия на стене и, самое неприятное, в богато накрытом угощении — неуловимые признаки бутафории. Внезапно портьера отъезжает и приглашенным открывается заполненный зрителями зал — публика требует, чтобы опешившие гости играли неведомую им пьесу.

«Мораль» притчи из фильма Бунюэля и анекдота «Голодающий художник» похожа — и тут и там наказывается тупой автоматизм нашего восприятия, неумение отличить подлинное от подделки, действительность — от декорации. Но в эволюционном отношении показательно и различие: у Бунюэля предмет из папье-маше является воплощением всего поддельного, символизирует мир суррогатов, в который мы верим как в подлинный, а противопоставлена этому миру муляжей настоящая еда (на протяжении всего фильма группе друзей так и не удается поужинать — причаститься к подлинному им не дано), в то время как в фильме 1907 года зритель верил в подлинность объемной бутафории, а подделкой считал плоский эквивалент объема. В кино 1900-х годов критерием реализма был объем вещи, а не вещь сама по себе.

### Глубина пространства

Фильм «Голодающий художник» хотя и содержит язвительный «комментарий» по поводу нарисованных задников, по типу пространства еще целиком принадлежит эпохе плоского живописного фона. Революцию киностиля, после которой возврата к задникам уже не было, осуществил в 1914 году режиссер Дж. Пастроне в



43. Колонна-слон в «Кабирии» Дж. Пастроне подчеркивает объемность декорации.

итальянском фильме «Кабирия». Для этой картины были построены настоящие многоярусные колоннады, уходящие в глубину (илл. 43). Глубинная (или, как говорили тогда, «стереоскопическая») декорация поражала не только сама по себе — ее главной заслугой было освобождение камеры, актера и света. Актер мог теперь перемещаться, уходя за предмет; свет, который в старых

павильонах был плоским и невыразительным<sup>1</sup>, теперь становился настоящим живым светом, рисующим реальный объем.

Всякая глубина определяется относительным положением трех точек — далекого предмета, близкого предмета и глаза наблюдателя. Перемещение любой из этих точек изменяет (и тем самым подчеркивает) структуру глубинных соотношений. Проверить, имеем мы дело с реальной или нарисованной перспективой, очень просто — достаточно повести головой и отметить, переместил ли передний план относительно заднего. Любое движение камеры перед рисованным задником отчетливо выявило бы обман. Поэтому в декорациях 1900-х годов камеру держали неподвижно — и по этой же причине, как только была построена первая объемная декорация, Дж. Пастроне постарался подчеркнуть ее объемность передвижением киноаппарата. Пастроне позднее говорил: «Мельес проделал это еще до меня в своей студии, когда снимал «Человека с резиновой головой». Но он направлял аппарат прямо на актера, чтобы создать впечатление, будто его голова на раздувается, то сжимается, как резиновый шар <...>. Я же использовал движение аппарата для создания стереоскопичности изображения. К тому же, чтобы усилить впечатление объемности, я перемещал аппарат не по прямой, а по извилистой линии, рискуя вызвать у зрителей морскую болезнь или просто насмешить их».

В чем же заключался эффект новизны, поразивший зрителей в «Кабирии»? Действие фильма происходит в погребке богатой виллы, где патриций Флувио Аксилья и его раб Мацист нашли временное прибежище от погони. От нечего делать герои забавляются: Мацист прогуливается по погребу, а Аксилья рисует мелом на стене. Траектория движения камеры такова: аппарат движется боком справа налево, следуя за блужданиями Мациста, пока не оказывается перед стеной, на которой Флувио Аксилья завершает рисунок женщины, несущей кувшин. Боковое движение камеры, как уже говорилось, убеждает зрителя в том, что перспектива реальна. «С самого начала я даю зрителям понять, что мои декорации — это конструкция, а не холст, разрисованный для отвода глаз», — объяснял Пастроне.

Далее, неожиданностью было то, что Мацист прохаживается среди амфор. Каким было пространство в прежних фильмах, где господствовал плоский задник? Еще раз бросив взгляд на кадр из «Голодающего художника», легко заметить, что это пространство трехслойно: на первом плане всегда актер, на втором — объемный реквизит, на третьем — фиктивная глубина задника. В «Кабирии» эта иерархия нарушена: амфоры расположены по

<sup>1</sup> Обратите внимание на нарисованный свет на илл. 41, «падающий» на «кирпичные» пилястры справа. Нарисована также тень от навеса и «солнечные блики» в витрине.

большей части между Мацистом и камерой, а не между Мацистом и фоном, где, по прежним правилам, должен был находиться объемный реквизит. Возникало ощущение «живого предмета» — элемент декорации в структуре пространства занял место, прежде отводившееся актеру. Пространство, окружающее героя, зажило самостоятельной жизнью.

По ходу дела взгляд Мациста останавливается на одном из висящих в погребе окороков, в который раб тотчас впивается зубами. Для нас эта деталь малоинтересна — мы узнаем из нее, что Мацист проголодался, о чем зритель, зная об изнурительной погоне, предшествовавшей этой сцене, и сам догадывался. Однако для зрителя 1910-х годов этот жест еще раз доказывал исключительность «Кабирии» как фильма новаторского. Вспомним, что в рядовом фильме прежних лет снедь была главным образом бутфорской. Голодающий художник уносил сосиски за кадр — съесть их на наших глазах он не мог, поскольку актер знал, что они ненастоящие. Жующий окорок Мацист служил новым подтверждением тому, что предметно-декоративная среда в фильме подлинна. В альтернативе «вещь или муляж» Пастроне отдавал предпочтение вещи.

### **Вавилон в «Нетерпимости»**

Успех «Кабирии» задел за живое Д. У. Гриффита — посмотрев итальянский фильм, Гриффит задумал картину «Нетерпимость». В разделе о языке кино мы рассказали, как в этом фильме чередуются сюжеты из разных эпох. Сейчас надо коснуться изобразительной стороны «Нетерпимости». Перед Гриффитом стояла сложная задача, ведь каждая эпоха в нашем представлении связана с определенной изобразительной традицией. Стилистическим ориентиром для «Нетерпимости» послужили уже сложившиеся в кинематографе изобразительные стереотипы. Пересматривать их Гриффит не собирался, зато постарался превзойти свои образцы размахом постановки и суммой затрат. Эталоном стиля для эпизода Варфоломеевской ночи была эстетика французского фильма «Убийство герцога Гиза» (1908), образцом для вавилонского эпизода — «Кабирия» Пастроне. Для Вавилона была построена самая большая и дорогостоящая в истории кино декорация. Главным козырем была не столько глубина пространства, сколько высота постройки: в замысел Гриффита входило повторить «движение Кабирии» (так в то время в Америке называли движущуюся камеру), но развернуть его не по горизонтали, а по вертикали. Когда дошло до дела, оказалось, что не существует приспособления, в котором оператор мог бы проделать такой маршрут (сегодня эту сцену снимали бы с вертолета). Режиссер А. Дуэн, по просьбе Гриффита взявшийся за эту задачу, вспоми-

нал: «В конце концов я предложил построить башню на колесах, а внутри башни — лифт. Башню я сконструировал разборную и очень простую — из труб. Рельсы были нужны, чтобы избежать вибрации, железнодорожные колеса тоже».

Так в самой грандиозной в истории кинодекорации был снят кадр, от которого даже у сегодняшнего зрителя захватывает дух: отъезжая, камера взмывает к вершинам гигантского Вавилона, чтобы затем снова опуститься до уровня земли. Более поздние поиски киностиля шли в самых разных направлениях, но никто из режиссеров так и не решился посягнуть на масштаб, заявленный Гриффитом в «Нетерпимости». Этот фильм остается потолком кинематографического монументализма. Это тем более удивительно, что между съемками «Голодающего художника» и «Нетерпимости» прошло менее десяти лет, правда, не рядовых — это было десятилетие, когда кино пережило взлет, какого ни прежде, ни впоследствии не переживало.

## ЭЛЕМЕНТЫ КИНОСТИЛИСТИКИ

### Природа киноповествования

В основе понятия «кинематограф» лежит представление о движущихся картинах, вернее, о рассказе при помощи движущихся картин. Если исключить мультипликацию, то в роли «картины» в кино выступает фотография. Фотография не только техническая основа кино; кинематограф унаследовал от нее важнейший признак — место в системе культуры. Фотография и кино в сознании аудитории всегда стоят рядом, в частности, в таком важнейшем признаке, как отношение к реальности. Из всех видов воспроизведения реальности в искусстве они пользуются наибольшей репутацией достоверности, документальности, истинности. Именно здесь в наибольшем мере сказывается наивное отождествление жизни и ее изображения.

А между тем между фотографией как способом запечатлеть жизнь в неподвижных снимках и динамическим искусством кинематографа глубокая разница. И сама формула «подвижный рассказ с помощью неподвижных изображений» таит в себе противоречие.

Перед нами двойная трансформация (при этом подчеркиваем, что речь идет не о технической и не об оптической стороне дела, а о соотношении природы и возможностей различных видов искусств). Первый шаг делает фотография: она, с одной стороны, превращает трехмерную, объемную реальность в двухмерную иллюзию объемности. При этом реальность, воспринимаемая всеми органами чувств, превращается в зрительную фотореальность, объект — в изображение объекта. В то же время непрерывная подвижность и безграничность действительности превращается в остановленный и ограниченный ее кусок.

Современное звуковое кино подвергает лежащую в его основе фотографию глубокой трансформации: не только значительно увеличивается иллюзия объемности и добавляется звук, но — что, пожалуй, самое существенное — неподвижное вновь делается подвижным, а рамка, «вырезающая» ограниченный текст из безграничного мира, становится значительно более мобильной.

То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд «рассказывающих» (нарративных) искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов. Однако понятие подвижности здесь имеет особый смысл. Основным здесь яв-

ляется факт смены одних картин другими, соединение различных изображений. То, что это соединение реализуется с помощью движущихся изображений, — распространенный, но не обязательный признак. Сама природа рассказывания состоит в том, что текст строится синтагматически, то есть соединением отдельных сегментов во временной (линейной) последовательности. Элементы эти могут иметь различную природу: представлять собой цепочки слов, музыкальных или графических фраз. Последовательное развертывание эпизодов, соединенных каким-либо структурным принципом, и является тканью рассказывания.

С этой точки зрения, важно отметить, что последовательная цепь неподвижных изображений также может образовывать повествование. Примерами могут служить иллюстрированные издания, книжки-картинки и комиксы, где сюжет рассказывается с помощью последовательной цепочки неподвижных рисунков. Нет никаких оснований исключать эту возможность из арсенала кино. Напомним один пример.

20 сентября 1961 года для польской кинематографии было черным днем: в автомобильной катастрофе погиб один из талантливейших польских режиссеров Анджей Мунк. Смерть пришла в разгар работы над фильмом «Пассажирка» (по повести Зофьи Посмыш-Пясецкой). Действие фильма должно было развертываться в двух временных планах: на палубе роскошного лайнера, пересекающего Атлантический океан, встречаются две пассажирки и узнают друг друга. В годы войны судьба свела их в Освенциме. Одна из них — полячка Марта — была заключенной, другая — немка Лиза — эсэсовской надзирательницей. Куски фильма, относящиеся к Освенциму, были в основном отсняты, однако вся «современная» часть — а ей по сюжету повести и сценарию уделялось большое место — существовала лишь в заготовках. Витольд Лесевич — второй режиссер, Зофья Посмыш (соавтор сценария) и участвовавший в работе над фильмом писатель Виктор Ворошильский приняли дерзкое решение: понимая, что адекватной замены погибшему режиссеру не найти, они решили не доснимать фильм, а скомпоновать отснятую часть с неподвижными фотографиями заготовок. Вся обрамляющая часть была составлена из стоп-кадров, которыми сделались заготовки-фотографии Мунка, и закадрового дикторского текста, автором которого был В. Ворошильский.

Как часто бывает в искусстве, случайные и даже трагические обстоятельства способствовали созданию художественного шедевра — контрасту между трагической «лагерной» частью, построенной на сложной полифонии медленных, мучительно-тоскливых панорамных кадров, на исполненных трагической динамики эпизодах, повествующих о сложной человеческой драме, развертывающейся в экстремальных условиях, и серией стоп-кадров, прямо-таки травмирующих зрителя своей застывшей фрагмен-

тарностью, вспыхивающей как цепь неподвижных взрывов. Такое построение — результат трагических обстоятельств создания фильма — изменило его звучание по отношению к лежащей в его основе повести и сценарию: ослабла непосредственно публицистическая памфлетность и возросла философская глубина. Но для нас в данном случае важно, что серия стоп-кадров в сочетании с дикторским текстом оказалась способной создать нарративный текст. Признак движения кадров не выступил как обязательный: движение реализовалось как судорожное, запинаящееся перескакивание от одного неподвижного кадра к другому. Движение событий возникало в сознании зрителей, но на экране сменялись неподвижные стоп-кадры.

Можно привести и другой, уже упоминавшийся, пример: эстонский мультипликатор Рейн Раамат один из своих мультипликационных фильмов построил как серию перелистывания детских рисунков. Цепь неподвижных картинок образовала сюжет и так же оказалась способной служить средством рассказывания, как и непрерывно движущаяся лента — мультипликация.

Итак, для рассказа необходима серия соединенных между собой картин (фотографий). Слово «серия» означает, что их должно быть не менее двух, желательно — более. Однако каким образом получается соединение? Что заставляет нас считать, что показанная нам последовательность кадров сознательно соединена между собой, а не просто является их случайным скоплением?

Самый простой случай — это когда единство достигается с помощью внекадровых средств: закадрового голоса, музыкального сопровождения. Однако для нас существенно понять внутрикадровые механизмы, соединяющие отдельные изображения в некоторую фразу. «Низшим уровнем» повествования назовем соединение двух кадров. Монтажный эффект можно считать одной из форм соединения кадров на низшем уровне. Другой способ можно назвать рифмой: в двух соседних кадрах повторяется одна и та же деталь, включенная, однако, в другой контекст, так что создается типично рифменная ситуация сближения различного и разграничения сходного. Тривиальный и многократно повторяющийся в разных фильмах прием: крик женщины, обнаружившей труп, переходит в свисток паровоза, который увозит убийцу<sup>1</sup>. В фильме Вима Вендерса «Париж, Техас» герой (Тревис) в бинокль смотрит на верхние этажи гигантского банка, камера задерживается на развевающемся флаге Соединенных Штатов, и тут же дается крупным планом плечо спящего мальчика — сына героя, на курточке которого нашит тот же флаг.

Если какая-либо деталь повторяется не в двух, а в большем числе случаев, возникает ритмический ряд, который, являясь

<sup>1</sup> Этот прием (так называемый шок-монтаж) изобретен в 1929 году Хичкоком (пример взят из фильма «39 шагов» (1935)).

мощным средством смысловой насыщенности, одновременно скрепляет отдельные кадры в единый ряд. Анна Андреевна Ахматова однажды сказала Л. К. Чуковской: «Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии. Мы, прошедшие суровую школу пушкинизма, знаем, что «облаков гряд» встречается у Пушкина десятки раз»<sup>1</sup>. Ахматова говорит здесь о том, что индивидуальные ассоциации, скрытые в глубине сознания поэта, выступают в форме «постоянно повторяющихся образов», которыми поэт как бы «проговаривается». Но с точки зрения аудитории эти самые повторы скрепляют разнородный материал в единый Текст.

Важным элементом грамматики кино является причинно-следственная связь между двумя кадрами: в первом кадре отворяется дверь или показан стреляющий человек, во втором кто-то входит в раскрытую дверь или мы видим падающее тело. Случаи, когда причинно-следственная связь кадров каким-либо образом усложняется, в основе своей все же имеют эту простую модель отношений: «причина — следствие». Так, например, в «Дилижансе» Джона Форда в эпизоде поединка двух ковбоев (мы уже говорили об этой сцене) расстояние от причины до следствия растянуто на несколько кадров. Медленное, зловещее сближение противников (причем мы как бы предупреждены: Ринго Кид — герой, вызывающий симпатии, — должен погибнуть, а наш кинематографический опыт подсказывает, что герой вестерна погибать не должен) задает ожидание. Режиссер, играя со зрителем, затрудняет предсказание будущих кадров, но тем более очевидно, что между тем, что мы видим, и тем, что произойдет, существует связь. Ожидание склеивает кадры в фразовое единство. Эпизод прерывается следующим кадром, переносящим действие в салун. Находящиеся там люди напряженно ждут исхода поединка. Раздаются выстрелы, и причинно-следственная связь эпизодов подсказывает, что теперь в салуне должен появиться победитель. Распахиваются двери, и в ярко освещенном светом с улицы проеме появляется фигура врага Ринго Кида. Зритель, естественно, делает вывод, что последний убит. Но мнимый победитель, сделав два шага к стойке, падает плашмя на пол — он был смертельно ранен. А вслед за тем в дверях появляется подлинный победитель, Ринго Кид.

Это перенесение результата действия из смежного кадра в более или менее отдаленные, реализуя замедление между действи-

<sup>1</sup> Можно было бы отметить характерную ошибку, не уменьшающую, а, напротив, увеличивающую интерес мысли А. А. Ахматовой: «облаков гряд» встречается у Пушкина не десятки, а лишь три раза: а стихотворениях «Редет облаков летучая гряда», «Аквилон» и «Сраженный рыцарь». Но и этого оказалось достаточно, чтобы в чутком слухе поэтессы возник ряд, организующий массу текстов, где этот образ не встречается. Отсюда ошибка памяти.



ем и результатом, также способствует образованию спаянных синтагм — кинематографических фраз внутри киноповествования. Это нечто близкое к «замедлению», о котором, как о законе повествования, писал В. Шкловский<sup>1</sup>.

Однако в кино мы не рассуждаем, а видим. Это связано с тем, что логика, организующая нашу мысль по своим законам, требующим строгой упорядоченности причин и следствий, посылок и выводов, в кинематографе часто уступает место бытовому сознанию с его специфической логикой. Так, например, классическая логическая ошибка «post hoc, ergo propter hoc» («после этого — значит по причине этого») в кино обращается в истину: зритель воспринимает временную последовательность как причинную. Это особенно заметно в тех случаях, когда автор (как это, например, делал Бунюэль) соединяет логически не связанные или даже абсурдно несочетаемые куски: автор просто склеивает несвязанные отрывки, а для зрителя возникает мир разрушенной логики, поскольку он заранее предположил, что цепь показываемых ему картин должна находиться не только во временной, но и в логической последовательности.

Это убеждение зиждется на презумпции осмысленности, зритель исходит из того, что то, что он видит: 1) ему показывают; 2) показывают с определенной целью; 3) показываемое имеет смысл. Следовательно, если он хочет понять показываемое, он должен понять эти цель и смысл. Нетрудно видеть, что эти представления являются результатом перенесения на фильм навыков, выработанных в словесной сфере, — навыков слушания и чтения, то есть воспринимая фильм как текст, мы невольно переносим на него свойства наиболее нам привычного текста — словесного. Приведем пример: когда мы смотрим в окно едущего поезда, нам не приходит в голову связывать увиденные нами картины в единую логическую цепь. Если сначала мы увидели играющих детей, а затем перед нашими глазами пронеслись столкнувшиеся автомобили или веселящаяся молодежь, мы не станем связывать эти картины в причинно-следственные или какие-либо другие логические или художественно осмысленные ряды, если не захотим искусственно создать из них текст типа «такова жизнь». Точно так же, глядя из окна, мы не спросим себя: «Зачем эти горы?» А между тем при разговоре о фильме эти вопросы будут вполне уместны. Так, например, в фильме К. Шаброля «Неверная жена» (1969) подозреваемый, но не уличенный преступник несколько раз встречается с двумя следователями. Кадр построен так, что преступник снят на первом плане спиной к зрителю, а первый из следователей — лицом к преступнику и зрителям. Лицо же второго, как бы в силу режиссерской небрежности или «естественности» в построении мизансцены, систематически оказывается

<sup>1</sup> См.: Шкловский В. Теория прозы. М.; Л., 1925. С. 38—40 и след.

срезанным краем экрана, так что зрителю видна лишь его часть. Но этот внимательно уставленный на преступника «глаз без лица» становится (абсурдной в реальной жизни) посылкой для вывода о том, что преступление будет раскрыто.

Таким образом, хотя мы этого не осознаем, фильм, который мы видим на экране, таит в себе глубокое и, по сути, неразрешимое противоречие: он и рассказ о реальности, и сама эта реальность. Но рассказ и зримая реальность подчиняются не только разным, но и исключают друг друга структурным принципам. Зримая реальность знает только настоящее время, время, «пока я вижу», и реальные модальности. Но для построения рассказа о событиях необходима система выражения времен, не только индикатив, но и ирреальные наклонения. Отношение говорящего к рассказу естественно выражается средствами механизма языка, между тем как для выработки адекватных средств в киноязыке потребовались специальные усилия.

Результатом было то, что как только перед кинематографом возникла необходимость повествования, он оказался перед задачей имитации структуры естественного языка. Грамматика естественного языка принималась за норму, по образцу которой предполагалось строить грамматику нарративной структуры киноязыка. Это напоминало процесс создания грамматик для «варварских» европейских языков в эпоху, когда латинская грамматика считалась идеалом и единственной нормой грамматики вообще: задача сводилась к тому, чтобы найти в национальных языках категории, позволяющие расписать их по структуре латыни.

Этот процесс привел к обогащению киноязыка и к тому, что в настоящее время практически все, что может быть рассказано словами, может быть передано и языком киноповествования.

Расширение грамматического времени было достигнуто мысленным перенесением героя в другое время. Пушкин в «Полтаве», описывая заключенного в тюрьме и ожидающего казни Кочубея, создает лирические строки:

И вспомнил он свою Полтаву,  
Обычный круг семьи, друзей,  
Минувших дней богатство, славу.  
И песни дочери своей,  
И старый дом, где он родился,  
Где знал и труд, и мирный сон ...

Это готовый сценарий. Изображение Кочубея в темнице будет восприниматься как действие, происходящее в настоящее время, а воспоминания его, включенные в фильм одним из стандартных способов (например, наплывом, соединением мечтательной позы героя с неожиданно зазвучавшей лирической музыкой и т. д.), — как прошедшее в настоящем. Роль переключателя времени может играть сон (ср. «Иваново детство» А. Тарковского, где прием значительно усложнен: снится не только прошлое, но и нереализо-

ванное, возможное будущее — меняется не только время, но и наклонение; при этом, поскольку очевидно, что Ивану — герою фильма — его непрожитая жизнь сниться не может, субъектом сновидения, видимо, делается зритель: это он в своих раздумьях переносится в условное будущее).

Таким образом, на экране оказываются совмещенные глагольные категории — временные и аспектуальные. Воспринимаемое участником экранного действия как настоящее и реальное (даже если оно изображает исторически прошедшее) время, зритель приглашается принимать за настоящее. Безусловно — настоящее для героев фильма, оно является условно-настоящим для зрителей; «условно», поскольку зритель, благодаря историческим костюмам, декорациям, сюжету защищен от полного отождествления времени фильма и своей реальной эпохи, «настоящим», поскольку в момент сеанса зритель должен психологически переживать состояние человека, не осведомленного о последующем историческом опыте. Например, когда в посвященном жизни Томаса Мора английском фильме «Человек на все времена» (1966; режиссер Ф. Циннеман) после казни героя дикторский голос из за кадра перечисляет, когда и при каких обстоятельствах погибли Генрих VIII и другие гонители Мора, это звучит как пророчество. При этом интересно следующее: дикторский текст грамматически является прошедшим временем, так как, обращаясь к зрителям XX века, повествует о событиях второй половины XVI века. Но воспринимается он как будущее время, поскольку по отношению к событиям фильма рассказывает о том, что произошло после его конца. Это пророческое предсказание в грамматической форме прошедшего времени исключительно характерно для восприятия времени в кино.

Нетрудно заметить, что конфликт, в котором противопоставляются, с одной стороны, настоящее время и индикативное наклонение и, с другой стороны, прошедшее и будущее времена и все виды ирреальных наклонений, — это столкновение кинематографического мира и языкового грамматического. Одно из основных свойств кино — иллюзия реальности, стремление постоянно возобновлять в зрителе чувство подлинности происходящего на полотне, внушение, что не знаки вещей, а сами вещи предостоят перед ним — приходит в конфликт с требованием создания грамматики, без которой нарратив невозможен. А грамматика организует не реальность, а язык<sup>1</sup>. У нее своя реальность, с точки зрения которой желательные формы<sup>2</sup> глагола так же реальны,

<sup>1</sup> Автономия структуры языка от структуры реальности не исключает, а подразумевает их взаимное воздействие, в частности то, что мы воспринимаем реальность сквозь структуру языка, на котором о ней размышляем.

<sup>2</sup> Желательное наклонение (оптатив) — «модальное значение возможности (вероятности) осуществления желаемого, выраженное в виде оттенка значения сослагательного наклонения» (Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966. С. 248).

как и индикативы. Выработка средств киноповествования несет на себе печать этого конфликта, следы преобразования зримых и вещественных образов в знаки грамматических категорий. Условная (конвенциональная) природа грамматических средств киноповествования проявляется в том, что они не опираются на какие-либо свойства реальных объектов, а покоятся на простой негласной договоренности между режиссером и зрителями. Зритель должен просто обучиться тому, что то или иное место ленты в данном случае означает, например, ирреальность действия.

Так, например, в английском фильме «If...» («Если...», 1968; режиссер Л. Андерсон), где темой является внутренний мир подростков, обучающихся в колледже, кадры реальной жизни и желания и мысли того или иного героя даются попеременно и без каких-либо знаков, отличающих одни куски от других. Нужен зритель, который умеет проводить различие между внешне одинаковыми, но различными по модальности кусками ленты. Например, когда подростки располагаются на крыше с пулеметами, готовясь открыть стрельбу по прибывшим на воскресное свидание и картинно идущим цепью по лужку родителям, зритель должен находиться внутри иронической стилистики режиссера и понимать, что перед тем, что он видит, он должен мысленно поставить «если». Здесь условно-конвенциональная природа грамматической структуры обнажена резче, чем в американском фильме «Благослови зверей и детей» (1971) Стэнли Крамера, где образ матери, стреляющей по мальчику-герою фильма как по охотничьей мишени, введен в контексте сна и, следовательно, внешне мотивирован.

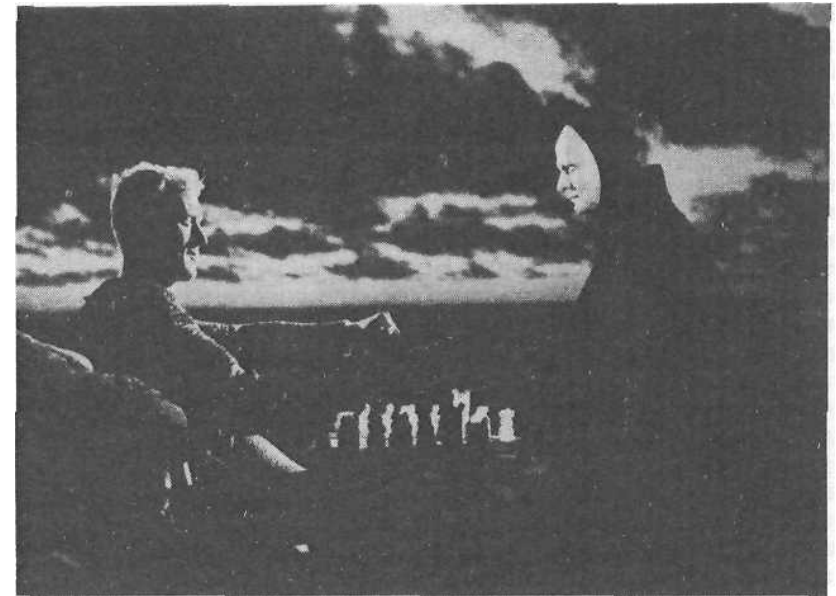
Для выражения потенциала — «возможного» наклонения, которое определяется как «модальная форма, выражающая идею возможности или осуществимости в противоположность нереальному наклонению, выражающему идею неосуществимой гипотезы» (отметим, что, с точки зрения киноповествования, оба эти повествования не реальны, поскольку не реализуемы), как правило, употребляются две последовательные версии одного и того же эпизода. При этом формально-языковая природа такого построения проявляется в том, что зритель воспринимает (должен научиться воспринимать!) их не как последовательные во времени, а и качестве одновременно существующих возможностей. В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) Алена Рене и Алена Роб-Грийе мы так и не узнаем, какая из версий отражает реальное событие. Иначе построено соотношение индикатива и потенциала в «Забытой мелодии для флейты» Эльдара Рязанова. И здесь на экране перед нами последовательно развертываются в каждом ключевом сюжетном эпизоде две полярно противополож-

<sup>1</sup> Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. М., 1960. С. 222.

ные версии. Ключом к распределению грамматических категорий является характер героя. Мы скоро понимаем, что герой — слабый человек, все время желающий сделать одно, а практически совершающий совсем другое. При этом его добрая, но трусливая натура подсказывает ему порядочные поступки, а нравы бюрократического мира — лицемерные и лживые. Поэтому, когда герой попадает в трогательные или драматические ситуации и проявляет себя как честный и смелый человек (например, эпизод с отказом от должности, возвращением к любимой женщине, готовностью жить в нищете), зритель знает, что здесь уместна вставка типа «"хорошо бы", — подумал он...» или «у него мелькнуло желание», а когда он произносит бессмысленную казенно-бюрократическую речь, — перед нами реальный поступок.

Однако конфликт наивно-реалистического и формально-грамматического подхода приводит к созданию чего-то третьего, типичного для киноповествования. С одной стороны, мы получаем возможность преодолевать наивно-иллюзионистскую психологию восприятия кино, и это открывает, например, ворота для иронии и вообще для разнообразных форм прагматики кинотекста (отношения режиссера и зрителей к киномиру). С другой стороны, зримо-конкретная природа фильма не дает возможности воспринимать формальные категории только как формальные. Если мы представим себе текст типа: «Чтоб вы подошли, — подумал он о своей жене и теще», эффект этих грубых мыслей и выражений совсем не будет равен эпизодам из «Развода по-итальянски» (1961) П. Джерми, в котором мать и теща героя на наших глазах падают, сраженные автоматной очередью (опатив), или кошмарного эпизода, в котором он варит из них мыло. В ничем не примечательной чешской комедии «Король королей» (1963; режиссер М. Фрич) есть такой эпизод: террорист дарит своему врагу, которого ему надо уничтожить, авторучку с заложенной в нее миной. Тот, ничего не подозревая, мчится по шоссе в своей роскошной машине и обгоняет старую крестьянку-чешку, которая тащит на веревке упрямую козу через дорогу. Машина пугает козу, и та, вырвавшись, бросается в сторону. «О, чтоб тебя разорвало», — в гневе ворчит старуха. И тут же раздается оглушительный взрыв и на месте машины остается только воронка. «Я этого не хотела», — шепчет старуха. Здесь перед нами как бы демонстрация различий ирреального действия в речи и кино. Ирреальное в кино все же всегда значительно реальнее, чем в словесном тексте.

Для разделения реального действия и различных модальностей ирреального может использоваться противопоставление цветной и черно-белой съемки, а также различные возможности, открываемые короткофокусной камерой и съемкой с помощью ручной камеры. Мастером тонкого нюансирования между реальным действием и потенциальным был известный советский оператор С. П.



44. Кадр-рефрен в «Седьмой печати» И. Бергмана.

Урусевский, создавший, например, в фильме «Летят журавли» впечатляющие кадры несостоявшейся свадьбы Бориса. Ирреальность действий мотивирована как содержательно — параллельными кадрами умирающего Бориса, так и формально — легкой размытостью изображения и ускоренной съемкой одной части куска, и быстротой движений в другой; все предсмертное видение дается в ином ритме.

Следующий уровень повествования — сверхфразовый. Здесь вступают в работу законы риторики: определенные куски кинотекста — кинофразы — вступают в структурные соотношения параллелизма, противопоставления, контраста, отождествления, в результате чего возникают дополнительные смыслы. Соотнесенность кусков, как правило, сопровождается и сигнализируется зрителю повторами в начале кинофраз (анафорами). Так, например, в «Седьмой печати» (1957) И. Бергмана повторяющаяся сцена игры в шахматы Рыцаря и Смерти (илл. 44) отмечает членение фильма на соотнесенные сюжетные куски.

Следующим узлом конфликта является соотношение лица, которое мы видим на экране и которое принадлежит реальному актеру, и героя как повествовательной единицы, элемента сюжета. В нашем обычном сознании эти два понятия столь тесно связаны, что расчленение их представляется искусственным. Однако на

самом деле это две противоборствующие силы. Лицо актера принадлежит реальному миру, это лицо человека, имеющего имя и фамилию, свою, вне фильма протекающую жизнь, часто прекрасно известную зрителям. Зрители привыкли видеть это лицо и в других фильмах. Они соединяют разные роли, сыгранные этим актером, в некоторую условную личность, имеющую самостоятельное бытие. Особенно это заметно на судьбе «звезд» кино. Однако для того, чтобы получилось повествование, куски текста должны быть построены по законам сценообразования, так же как кинофразы — по законам синтагматики (сцепления кадров в кинофразе). Если там действуют законы повторяемости и сопоставляемости элементов кадров, то здесь — повторяемости персонажей и их включенности в узнаваемые зрителем типовые коллизии сюжетов.

Произведем мысленный эксперимент: мы во время демонстрации фильма вставляем между его частями коробку с лентой из другого произведения. Зрители, конечно, немедленно замечают ошибку, поскольку на экране происходит нарушение сюжетной логики и действовавшие до сих пор персонажи безо всякого объяснения сменяются другими. Однако мы можем себе представить две таких ситуации: вставляется часть из другого фильма, где те же актеры участвуют в разыгрывании другого сюжета; вставляется часть из другого фильма, где те же роли разыгрывают другие актеры. Очевидно, что в каждом из этих случаев перед нами будут различные нарушения повествовательного механизма. В первом случае сохранится зрительно-вещественный элемент киноязыка и разрушится та часть повествовательной структуры, которая перенесена в кино из опыта словесного повествования. Во втором случае словесно-сюжетная часть сохранится и пересказать такой фильм не составит труда. Однако смотреть его будет нелегко. Приведем пример, где несоответствие этих двух пластов сюжета превращено в сознательный художественный принцип.

В фильме Луиса Бунюэля «Этот смутный предмет желания» (1977) герой стремится овладеть девушкой, в которую влюблен. Девушку зовут Кончита. Однако роль Кончиты играют две весьма отличные по внешности актрисы, представляющие два сознательно подобранных различных типажа. И характеры, которые создают эти актрисы, различны: в одном случае попользования героя разбиваются о преувеличенное целомудрие девушки, а в другом — об ее столь же преувеличенную испорченность. Герой постоянно теряет ориентировку, зритель тоже. Однако зритель через определенное время научается ориентироваться и просто пренебрегать отличиями внешности и, скажем, такими демонстративными противоречиями, как, например, в эпизоде, когда Кончита (одна актриса) входит в дверь, в руках у нее белая сумочка, а когда она (другая актриса) выходит — черная. Мы отвергаем привычное «другая внешность, следовательно, другой персонаж»

и принимаем правило игры «другая внешность, но тот же самый персонаж». Каким же образом мы отождествляем этих двух девушек в единый персонаж? Дело, конечно, не только в том, что они носят одно и то же имя. Важнее, что они находятся в одних и тех же отношениях с другими персонажами, с пространством, с окружающим миром. Они занимают одно и то же сюжетное место, а в развитии сюжета продолжают друг друга. Таким образом, «литературный» пласт повествования — пересказываемый словами и в определенном смысле совпадающий со сценарием — и чисто кинематографический, который можно себе зрительно представить, но нельзя пересказать словами, образуют сложное двуединство, лежащее в основе киносюжета.

Итак, перед нами две равноценные возможности повествования в кино. Всякую историю, всякий рассказ в кино можно передать двумя способами — прерывистой цепью изображений и одним непрерывным, не изменяющимся внутри себя кадром. Предельный случай «прерывистого» повествования — фильм, составленный из неподвижных фотографий. Предельный случай повествования непрерывного — фильм, состоящий из одного кадра; картина А. Хичкока «Веревка» (1948) — хрестоматийный пример такого безостановочного кадра. Между этими полюсами лежит большой диапазон стилистических возможностей. Режиссер делает выбор. Он волен подключиться к одной из двух мощных традиций киностилистики. За каждой из этих традиций стоит определенное видение мира, каждая из них представляет свой тип кинематографического мышления.

### Метафора в кино

Когда слово употребляют не в собственном, а в переносном смысле, такую фигуру речи называют метафорой. Когда про человека говорят «баран» или когда мы слышим, что некая особа — «сухая змея», мы понимаем, какая черта упомянутых животных послужила основой для сближения. Кинематограф, в особенности кинематограф немой эпохи, охотно (хотя и не часто) прибегал к изобразительным метафорам. Простейший способ метафорического переноса прямо заимствуется из языка литературы. В итальянской салонной мелодраме 1920 года «Змея» (илл. 45) кадры, в которых знаменитая «дива» тех лет Франческа Бертини соблазняет очередную жертву, перемежаются изображением змеи, схватившей морскую свинку. В 1920-х годах горожане любили сопоставлять с овечьим стадом.

Такая метафора принадлежит целиком монтажному стилю кинематографического мышления. Только тот режиссер, который мыслит свой фильм как цепочку отдельных изображений, спосо-



45. Франческа Бертини в фильме Р. Роберти «Змея».

бен, не нарушая стилистического единства, «высочить» из сюжета и показать нам змею или барана, которые, строго говоря, здесь вроде бы ни при чем.

Между тем это не означает, что в стилистическом мире «непрерывного» кино, то есть кинематографа, уважающего рамки сюжета и вовлеченной в сюжет реальности, метафора невозможна. Метафорический перенос достигается здесь иными способами. Главный из них — пластическая метафора.

Собственно говоря, пластические аналогии между обоими членами метафоры — с чего переносится и на что переносится значение — в кино наличествуют всегда. Франческа Бертини движется со змеиной грацией, и к тому же в некоторых сценах на ней чешуйчатое платье. Разберем другой, более сложный пример. Классик монтажного стиля в кино С. М. Эйзенштейн свой первый фильм «Стачка» построил на самых разнообразных метафорических переносах, в том числе и внесюжетных. Персонажи фильма сравнивались с совой, бульдогом, мартышкой. Избиение рабочей демонстрации монтировалось с кадрами бойни. Но в этом фильме были и метафоры, сконструированные менее ударно, с расчетом на более тонкое восприятие. Это переход от сцены, показывающей тайную сходку бастующих, к сцене в полиции. В какой момент здесь возникает метафора? Полицейский чин тянет руку к перу, чтобы подписать приказ об аресте зачинщиков. Переход от группы заговорщиков к кадру с полицейским осуществлен не внезапно, а с помощью «наплыва» — такая техника позволяет не сразу убрать предшествующее изображение, а подождать, пока оно «растает», постепенно вытесненное новой картиной. И как раз в момент такого наплыва рождается метафорический смысл: рука полицейского, снятая достаточно крупно, словно сгребает в пригоршню совещающихся рабочих.

Но пластическая метафора может возникать не только на стыке кадров. Силой метафоры иногда обладает элемент изображения или изображение в целом, внезапно отсылающее нас к реальности другого плана. Такую сложную пластическую метафору мы встречаем и фильме французской постановщицы А. Мнушкин «Мольер» (1978). В картине рассказывается о мольеровской труппе бродячих актеров XVII века. Бродячие труппы того времени разыгрывали спектакли прямо «на колесах» — сцена устраивалась тут же на фургоне. И вот посреди большого поля перед кучкой крестьян актеры представляют классическую трагедию. Внезапный порыв ветра надувает красные кулисы, и сцена вместе с актерами неожиданно трогается с места. Ветер не утихает, сцена катится все быстрее, но актеры, послушные кодексу бродячих трупп, продолжают декламировать диалог. Зрители, поначалу пытавшиеся догнать сцену, поотстали. Перед нами на дальнем плане — невероятно красивое зрелище: среди стада пасущихся овец, напоминающего волнующееся море, на красных парусах

несется сцена-корабль, с которой под шум ветра доносятся голоса, с традиционным завыванием произносящие строки Расина. Другой пример. В эстонском фильме «Игры для детей школьного возраста» (1986) режиссеров Л. Лайус и А. Ихо рассказывается о жизни в детском доме. Рассчитывая сбежать, девочка лет семи выкрала у старших воспитанниц паспорт. Следует самочинная расправа. Раздев, девочку сажают в стиральную машину. Через иллюминатор присутствующим видно, как в барабанах стирального устройства вращается голое тельце ребенка. Эта жестокая сцена приобретает силу пластической метафоры. Тело девочки свернуто в позу, напоминающую положение зародыша в чреве матери. Фильм повествует о детях без родителей. Стиральная машина, принявшая Керту в свою металлическую утробу, становится в наших глазах механическим заменителем матери. Таким же заменителем, по сути дела, является и детский дом в целом. Так образ девочки, свернувшейся в машине, вбирает в себя всю тему фильма — тему материнства, точнее, тему утраты обществом материнского чувства.

### Изображение в кадре

Иногда роль, сходную с ролью метафоры, берет на себя изображение в изображении. Мы часто обращаем внимание на актеров и редко всматриваемся в декорацию, считая ее условным и необязательным фоном действия. Однако полезно помнить, что декорация в фильме возникает все-таки не случайно. Режиссер, оператор и художник продумывают все детали кадра, и, если мы хотим до конца понять замысел фильма, не следует пренебрегать висящими на стенах картинами. Иногда картина или рисунок в декорации на самом деле являются своего рода графическим эпиграфом к сцене (см. илл. 46). Например, возьмем испанский фильм «Выкорми ворона», о котором мы уже говорили. Речь там идет о девочке-сироте в богатом доме. У девочки есть все, кроме родительской ласки. В одной из сцен режиссер К. Саура проводит тему материнства через несколько компонентов действия. Пеленая куклу, девочка прижимает ее к груди и говорит кукле с притворной суровостью: «Только не кусаться!» Параллельно этому действию девочка ведет разговор с полнотелой служанкой Росой, стараясь выведать, как рождаются дети. Фоном для этой сцены служит стена, а на стене — календарь с изображением кормящей мадонны. Здесь изображение в кадре всего лишь вторит содержанию сцены. Это простейший случай. Но бывает, что изображение в кадре вступает в более сложные отношения с самим кадром и с художественным целым фильма.

В американской картине немецкого режиссера В. Вендерса «Париж, Техас» (1984) мы застаем героя за работой: он худож-



46. Изобразительный подтекст: картина в кадре («Гертруда» К. Т. Дрейера).

ник, пишущий по заказу для рекламы огромное десятиметровое полотно, изображающее американский ландшафт. Это не просто фон действия. Гармоничная и несколько идеализированная картина задает эталонный образ Америки, который по ходу фильма вступает в смысловое взаимодействие с видом тexasской пустыни, с одной стороны, и «искусственным пейзажем» сверхсовременного города, с другой.

А вот эпизод из фильма Ф. Феллини «Интервью» (1987). Такое же многометровое полотно, изображающее небо и облака. Это безупречно выполненный задник, фон, на котором будет разыгрываться действие очередного фильма итальянской киностудии «Чинечитта». Задник занимает весь кадр, и сначала мы принимаем его за настоящее небо. Только спустя мгновение мы замечаем висящих в люльках маляров, заканчивающих работу по окраске неба. Переговариваясь, оба маляра негромко сквернословят, но в пустом павильоне их голоса приобретают странную гулкость. Мы узнаем характерную для Феллини метафору — в небе покачиваются ангелы искусственного киномира. Но это одновременно и парафраза знаменитого феллиниевского образа из «Сладкой жизни» (1959), где вертолет пронесит над городом огромного мраморного ангела. Здесь — живые «ангелы» на фоне искусственного неба, там — рукотворный ангел в настоящем небе. «Интервью» — жестокий фильм об искусственности искусства, это выворачивание наизнанку робкого лиризма, свойственного фильмам Феллини до «Сладкой жизни». Фильм о том, что в искусстве ничто не обходится без протезов, поэтому главные сцены в нем посвящены магии грима и косметики и странным для постороннего взгляда кинодекорациям: фанерным слонам, рассеченным продольным сечением трамваям и небу, оказавшемуся искусно расписанным полотном.

### Движение камеры

Как мы помним из раздела о киноязыке, необходимым условием для того, чтобы фильм обрел язык, является подвижность точки зрения. Но подвижность камеры — не то же самое, что движение камеры. Подвижность — способность камеры занять другое положение по отношению к снимаемой сцене, а каким образом это происходит — это уже вопрос стиля. Если режиссер — адепт прерывистого, скачкообразного повествования, если он мыслит фильм по законам «вершинной композиции», его камера будет свободно перескакивать с места на место, не слишком заботясь о том, что происходит в промежутках. Но, как мы помним, «вершинной композиции» противостоит стиль, предпочитающий скачкам и пропускам в киноповествовании постепенность и непрерывность. Когда мы говорим о движении камеры, мы в пер-

вую очередь подразумеваем подвижность точки зрения, принявшей форму плавного перехода.

Однако, когда мы противопоставляем плавный переход переходу скачкообразному, не следует думать, что первый является переходом незаметным, в то время как на второй зритель обращает больше внимания. Незаметность в искусстве — функция привычного. Скачкообразное изменение точки зрения, если в нем нет ничего необычного, происходит для зрителя так же незаметно, как мы не замечаем движения камеры, «переводящей взгляд» с лица персонажа на то, что он увидел. Но если режиссер задумал в смене точек зрения подчеркнуть смысловой контраст, именно «плавный» переход, то есть переход посредством движущейся камеры, может оказаться наиболее действенным приемом. Так, в фильме М. Л'Эрбье «Деньги» (Франция, 1927) камера то взмывает над биржей, то резко опускается, изображая тем самым повышение и падение акций. За другими примерами «странной» траектории камеры отошлем нашего читателя к главе «Точка зрения объективная и субъективная».

Обычно считают, что движение камеры более предпочтительно для «реалистического» стиля потому, что оно соответствует некоторым моторно-психологическим функциям нашего организма: повороту головы, движению глаза в орбите, сосредоточению внимания и т. д. Это и так, и не так. Язык кино, действительно, в очень упрощенной форме моделирует процессы нашей психики, но мы не вправе сказать, что движение камеры моделирует их лучше, чем язык скачкообразных монтажных переходов. И та, и другая модель в значительной мере произвольны. Другой вопрос, что движение глаза может сделаться предметом художественного изображения, и тогда для этого потребуется движение камеры. Так, американский режиссер Р. Мамулян в фильме «Королева Христина» (1934) в середину любовной сцены вмонтировал неожиданное для голливудского канона «отступление»: камера, отвлекшись от лиц любовников, принимается блуждать по стенам гостиничного номера, останавливаясь на предметах обстановки. Объяснение мы находим в следующем диалоге:

Он : Что с тобой?

Она : Я стараюсь вобрать в память эту комнату, где мы с тобой были так счастливы.

Движение камеры мы воспринимаем как движение взгляда только тогда, когда этому способствует художественный контекст.

Между тем, как мы неоднократно убеждались, элементы киноязыка не до конца нейтральны в смысловом отношении. Мы живем в трехмерном пространстве. До всякого кинематографа движение вверх связывалось в нашем сознании с иным комплексом представлений, чем движение вниз. То же можно сказать о наезде и отъезде, панораме вправо и панораме влево. Всякое дви-

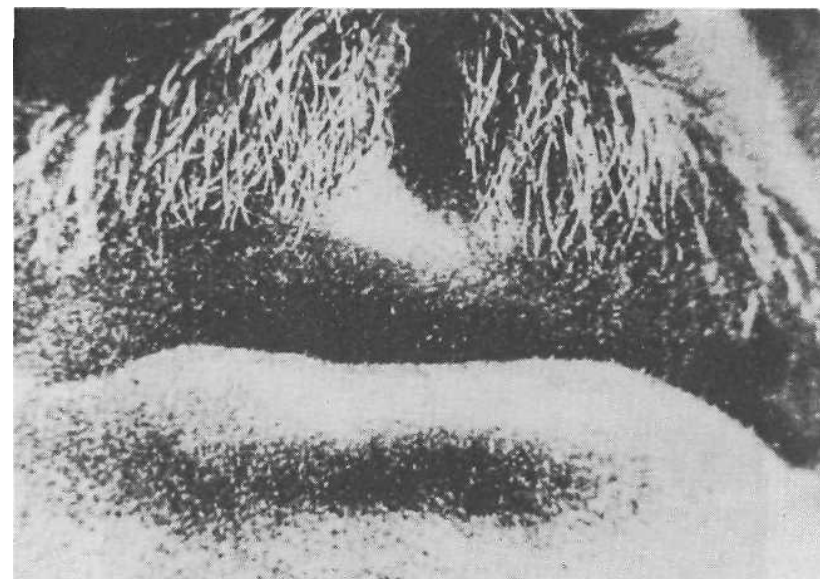


47. «Гражданин Кейн» О. Уэллса. Дальний план закрытого для постороннего взгляда замка.

жение камеры каким-то образом соотносится с глубинными представлениями об окружающем нас мире.

Движение камеры может быть сколь угодно сложным, но в силу трехмерности пространства его легко разложить на сочетания трех основных элементов: движение в стороны, вперед-назад и по вертикали. Каждое такое движение может быть вполне нейтральным, служебным элементом киноязыка (как, в сущности, и бывает в подавляющем большинстве случаев). Например, нейтральным будет движение камеры, сопровождающее движение персонажа. Но режиссер и оператор могут так построить движение камеры, чтобы в нем отозвался язык пространства.

В одном из предыдущих разделов мы подробно разбирали фильм К. Видора «Толпа», который начинался наездом и кончался отъездом аппарата. С тех пор наезд и отъезд сделались достаточно традиционными стилистическими фигурами, сопровождающими начало и конец фильма. Дело в том, что наезд соотносится в нашем сознании с проникновением из внешнего пространства в внутреннее внутреннее, а отъезд — с переходом из внутреннего во внешнее. Все знают почтенное кинематографическое клише: лицо становится задумчивым, наезд... и мы уже проникли во внутренний мир героя, вместе с ним вспоминаем о прошлом.

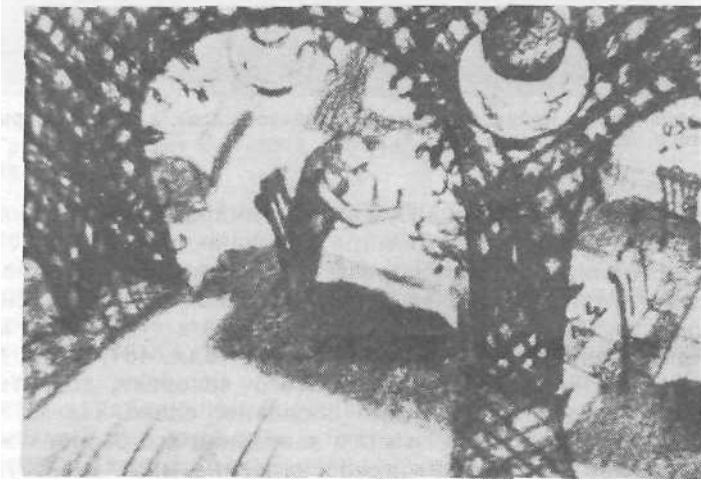
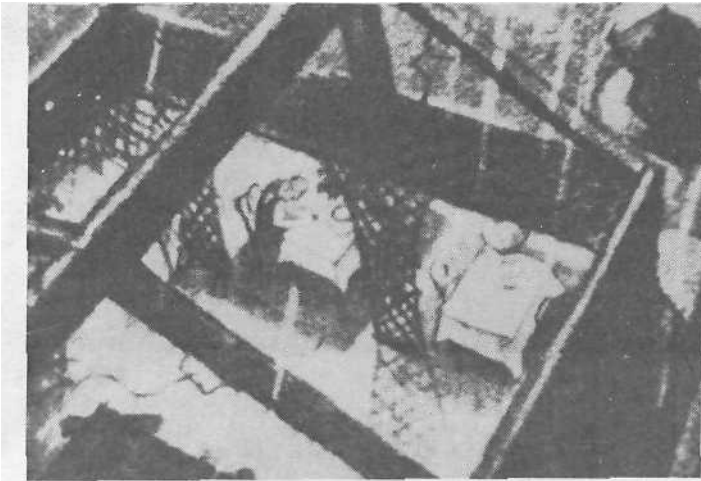


48. Макроплан: губы Кейна, произнеса загадочное слово, навсегда закрылись.

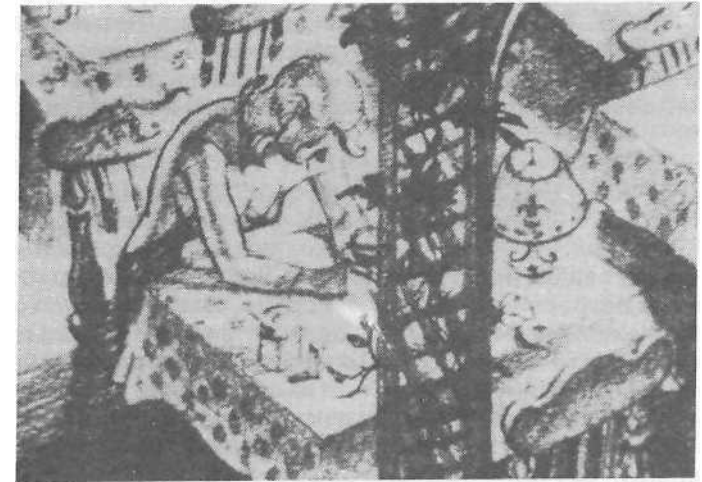
Фильм «Гражданин Кейн» О. Уэллса, главная тема которого — непознаваемость внутреннего мира человека, начинается с таблички «Посторонним вход воспрещен», за которой в темноте виднеется замок (илл. 47). Наезд, и мы, пересекая ряд заграждений, оказываемся в комнате Кейна — но как раз в ту минуту, когда он, произнеса загадочное слово, умирает (илл. 48). Весь дальнейший фильм — попытка понять этого человека, дознаться у близких ему людей, что значило последнее слово. Наезд через стеклянную крышу дома — и мы в заведении его бывшей жены, но и она не дает нам ключа к личности Кейна (илл. 49—52). Так камера, повторяя и повторяя жест наезда, не показывает нам пути к внутреннему пространству личности — даже тогда, когда, обнаружив загадочное слово на детской игрушке покойного, в последний раз приближает его к нам. Но и это слово нам мало что объясняет<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В качестве курьеза упомянем еще случай наезда в фильме Дж. Карпентера «Человек со звезды» (США, 1985). В этой научно-фантастической картине (мало примечательной во всех отношениях, кроме наезда) инопланетянин, чтобы воплотиться в человека, должен проникнуть в структуру его генетического кода. Следует наезд на пучок волос, постепенно вырастающих до размеров бревна; «наезд» продолжается на уровне биологической клетки волоса, пока наконец на экране не вырастает пространственная модель генетического кода.





Движение боковое. Особенность этого жеста в том, что, благодаря ему, происходит обновление внутрикадрового пространства: то, что было за кадром, вводится в кадр, а уже знакомое пространство выводится за рамку. Вывод пространства за рамку, превращение видимого в невидимое и делает боковое движение камеры благодарным средством для фигуры «умолчания», сокрытия происходящего. Так, когда в 1910 году русские кинема-



49—52. Раскадровка наезда: камера сквозь стеклянную крышу проникает в кафе, принадлежавшее бывшей жене Кейна ... но эта нить не приводит к разгадке.

тографисты В. Гончаров и В. Сиверсен, экранизируя поэму Некрасова «Коробейники», столкнулись с необходимостью обозначить на экране любовное соитие, им пришлось подыскивать кинематографический эквивалент некрасовскому иносказанию:

Знает только ночь глубокая,  
Как поладили они...  
Распрячься ты, рожь высокая,  
Тайну свято сохрани!

Вопрос был решен просто, но для 1910 года это было открытие: оператор Сиверсен в решающую минуту отвел камеру в сторону и место возлюбленных в кадре заняло ржаное поле. С тех пор режиссеры часто прибегали в подобных ситуациях к боковому движению камеры.

Приведем еще один пример движения камеры в сторону. В фильме Х. Хоукса «Лицо со шрамом» (1932) мы встречаем выразительный случай кинематографической метонимии. Метонимия в кино — то же, что и метафора, только сопоставляемые единицы находятся в одном пространстве. Таким образом, перенос понятий осуществляется не столько по сходству, сколько по смежности. В фильме Хоукса рассказывается о войне между нью-йоркскими бандами гангстеров. Одному из главарей удастся скрыться. Противники узнают, что он скрывается в кегельбанах, и направляются туда, чтобы расправиться с ним. Мы видим, как они входят в помещение кегельбана, видим, как жертва, разбежавшись, посылает шар в кегельный желоб, и в ту же секунду слышим автоматную очередь. Что делает дальше режиссер? Мы лишь краем глаза успеваем заметить, как дернулся посланный шар человек — камера боковым движением устремляется вслед за шаром. Бежит по желобу шар, пущенный убитым. Наконец шар с шумом сбивает кегли, и мы понимаем, что автоматная очередь подвела итог давнему соперничеству банд.

Из всех движений наиболее окрашенным будет движение камеры по вертикали. Вертикален человек, вертикально противопоставление «небо — земля». В трехмерности окружающего нас пространства вертикаль — наиболее этическое измерение. Вспомним жест проповедника или архитектуру средневековых церквей, направляющих глаз прихожанина по вертикали — снизу вверх.

Означает ли это, что движение камеры вверх всегда осмысливается нами как приближение к положительному полюсу бытия или что движение вниз всегда отрицательно? Этого мы утверждать не можем. Вспомним наезд в «Гражданине Кейне» Уэллса. Наезд настраивает зрителя на то, что он проникнет во внутреннее пространство изображаемого мира, что режиссер раскроет ему мир мыслей и чувств героя. Но в то же время вся логика художественного построения убеждает зрителя в невозможности такого проникновения. Уэллс воспользовался приемом наезда, но при

этом взял под сомнение именно то, что этот прием обещает. В «Гражданине Кейне» есть и другой аналогичный по замыслу эпизод. На сцене жена Кейна, бездарная оперная певица. Начинается ария, от которой зритель не ждет ничего хорошего. Между тем камера взмывает вверх, как бы послушная восходящему движению арии. Зритель угадывает в этом жесте камеры похвалу, апологию поющему голосу. Камера следует за невидимым голосом, возносящимся к сводам театра. Но вот вертикальный полет камеры достиг колосников и задержался на двух рабочих сцены, которые смотрят вниз. Один из них поворачивается к другому и выразительно зажимает нос. Здесь Уэллс опять заостряет контраст между тенденцией приема (движение вверх — движение со знаком «плюс») и конечным смыслом сцены.

То же мы можем сказать и о вертикальной панораме из фильма К. Муратовой «Перемена участи». Как нам сообщают о судьбе мужа, узнавшего об измене жены? Муратова показывает игру пушистых котят. Этот кадр напоминает олеографическую открытку. Один котенок, поднявшись на задние лапы, забавляется со свисающим шнурком. Камера ползет вверх. Открывается, что шнурок свисает с черной туфли повесившегося. Фильм «Перемена участи» — сложная художественная структура, вобравшая в себя, помимо прочего, элементы традиционной мелодрамы. Муратова в пределах одной вертикальной панорамы дала нам квинт-эссенцию этого жанра, перекинув кратчайший мост между полюсами, определяющими напряжение мелодраматических эмоций. Игра пушистых котят, сгущенное воплощение жизни и тепла, — и смерть от любви. Это противопоставление тем острее, что камера движется снизу вверх, то есть в том направлении, вектор которого, казалось бы, не сулит нам ничего дурного.

## Свет

Другой параметр кинематографического стиля — освещение кадра. Более того, для некоторых режиссеров свет не просто один из параметров, а главный параметр стиля. Искусством работы со светом славился Дж. фон Штернберг, утверждавший, что актер ему нужен для того же, для чего художнику нужно пятно краски на холсте. Штернберг говорил: «Каждый световой пучок обладает точкой, в которой он уже почти утратил себя. Чтобы он выполнил свою миссию, его надо перехватить, он не может существовать в пустоте. Свет может падать прямо, проникать или возвращаться, отражаться или преломляться, собираться или рассеиваться, искривляться, как в мыльном пузыре, искриться, упираться в тупик. Там, где он теряется, — чернота, где он начинается, там — сердцевина света. Путь луча от этой сердцевины к аванпосту черноты — вот где конфликт и драма света». Клод

Олье, французский писатель школы «нового романа», писал, что для фон Штернберга истинная материя — свет, а вещи и люди в кадре — лишь повод для его материализации, для того, чтобы «перехватить» луч.

За счет освещения создается значительное увеличение сферы художественного выбора. Даже наиболее «естественное» освещение в фильме, как правило, имитируется с помощью осветительных приборов. Без них редко обходится даже натурная съемка при дневном освещении. Но особенно мощное освещение используется при съемке ночных кадров. Кадры, действие которых происходит ночью, не снимаются — и технически не могут сниматься — в темноте. Напротив, именно направленные потоки исключительно мощного света создают густые черные тени. Этим достигается контрастность резко освещенных и погруженных в темноту пятен, что характерно для «ночных» кадров. Но резкая контрастность освещения воспринимается одновременно — и это блестяще использовал немецкий экспрессионизм — и как состояние тревоги, неустойчивости, вторжения чего-то неизвестного и опасного. Антитеза «нормального» («спокойного») освещения, исходящего якобы от естественных источников, и резкого, колеблющегося, «аномального» света с подчеркнута искусственными источниками (факелы, костры, пожары, автомобильные фары) создает возможность выбора атмосферы и настроения кадра.

То обстоятельство, что действие в американских гангстерских фильмах 1930-х годов происходит преимущественно на ночных улицах, еще можно кое-как объяснить ночным образом жизни этих героев, но объяснить, почему улицы в этих картинах всегда мокрые от только что прошедшего дождя, можно, лишь исходя из задачи стиля: мокрый асфальт, отражая фары машин, создавал дополнительные источники света. Или другое противопоставление «ясное освещение — туман»: метания в туманном поле заблудившегося всадника — Макбета — в фильме А. Куросавы «Трон в крови» (Япония, 1957) или туманный Дублин в фильме Дж. Форда «Осведомитель» (США, 1935) создают ощущение нравственной неоднозначности героев и ситуации, в которой мы их застаем.

В искусстве освещения обратим внимание на два больших стилистических течения — нормативный и экспрессивный свет. Экспрессивный стиль освещения — стиль контрастов. Оператор так расставляет источники света (точнее, источник, так как экспрессивный кадр обычно рисуют с помощью одного светильника значительной мощности), чтобы максимально заострить, по выражению фон Штернберга, «драму света и черноты». С середины 1910-х годов известно так называемое «рембрандтовское освещение» — луч выхватывает из темноты отдельные детали картины. Тогда же возникло и «силуэтное освещение» — источник расположен за фигурами, которые становятся похожи на силуэты из



53. Нижнее освещение часто применяется при съемках фильмов ужасов (например, о вампирах).

театра теней. Экспрессивный свет широко применялся в немом кино (у нас признанным мастером такого стиля был оператор А. Москвин). Позднее, чтобы придать кадру ощущение динамики или беспокойства, стали пользоваться колеблющимися или пульсирующими источниками. В «Вороне» (1943) французского режиссера А. Клузо кульминационный диалог — разоблачение анонимного доносчика — целиком снят под раскачивание лампы, и лицо анонимщика то погружается в тень, то вспыхивает отраженным светом.

Нормативный свет конфликта между светом и тьмой не заостряет, а, наоборот, стремится сгладить. Такой стиль уважает градиации и переходы и полярных состояний света старается не допускать<sup>1</sup>. Для этого объект съемки окружается несколькими ис-

<sup>1</sup> Мы здесь не будем говорить о других факторах, которыми обусловлена степень контрастности: мягкость оптики, чувствительность пленки и т. д.

точниками разного калибра. Тем самым имитируется рассеянное, мягкое, «естественное» освещение. Вся эта сложная механика нужна только для того, чтобы зритель никакого освещения не замечал.

Проиллюстрируем сказанное на примере человеческого лица. Лицо обладает особой чувствительностью к свету. Мы говорим: «По его лицу пробежала тень», «ее лицо осветилось». Это метафоры, обозначающие отобразившееся на лице настроение. Но всякий кинооператор подтвердит, что эти метафоры небеспопечены. Проведем совместный эксперимент, который позволит нам выяснить, зависит ли выражение лица от того, как оно освещено. Дождемся вечера, возьмем настольную лампу, подойдем к зеркалу и попробуем осветить свое лицо. Осветим его снизу. Кто смотрит на нас из зеркала? Мы сделались похожими на вампира Дракулу из фильма Т. Фишера 1958 года (илл. 53). Теперь поменяем положение лампы. Осветим себя сверху. Что изменилось? Немного: лицо в зеркале стало напоминать другое чудовище — мертвеца из фильма Дж. Уэйла «Франкенштейн» (1931). Теперь поместим источник света сбоку. Наше лицо немного подобрело, но красивым не стало. По щеке поползла большая тень от носа. Похоже, что, пользуясь только одним источником света, мы многого не добьемся. Попробуем еще изловчиться и осветить себя со спины. Вдруг оживают волосы — наполняются выразительным сиянием, но лицо скрылось в тени. А если направить луч спереди прямо в лицо, лицо сделается плоским. Одного источника света мало. Теперь нам понятно, почему оператор, перед тем как снять крупный план героини, долго и тщательно «ставит свет». Понятно, почему у знаменитых кинозвезд в лучшие времена был «свой» оператор.

Чтобы лицо на экране выглядело «естественным», то есть никак не освещенным, обычно пользуются как минимум тремя источниками света. Один из них, основной (или рисующий) — самый сильный. Он посылает луч сбоку и спереди, но, чтобы снять с лица ненужные тени, с противоположной стороны на лицо падает выравнивающий свет, несколько послабее (обыкновенно источник выравнивающего света расположен рядом с камерой, чуть позади нас). Так создается эффект объемности лица, но, так сказать, объемности скорее барельефной. В европейском кино 1920-х годов двумя источниками освещения обычно вполне довольствовались. Но, как заметил работавший тогда в Англии А. Хичкок, бросалась в глаза разница между английским и американским стилем кадра. Американцам удавалось отделить объект от фона, а у европейцев рельеф получался низким и передний план сливался с задним. Оказалось, американское кино уже тогда пользовалось третьим источником — контровым светом, подсвечивающим объект «со спины», со стороны фона (по интенсивности контровый свет уступает основно-



54. Контровое освещение создает серебристую каемку.

му, но превышает выравнивающий). Когда вы видите на экране серебристую каемку, обрисовывающую контур профиля или плеча героини, знайте, что это, как и светящиеся изнутри волосы, — результат контрового освещения (см. илл. 54—55).

Таков канон нормативного, незаметного освещения в кино. Но фильм — не фотография, где освещение ставится раз и навсегда. Свет — динамический элемент стиля. Часто мы наблюдаем, как по ходу фильма нормативное освещение уступает место экспрессивному (см. илл. 56). Любители криминального жанра легко отличат, какого характера сцена представлена на рекламной фотографии: по мере обострения интриги тени сгущаются, день сменяется ночью, ровное, незаметное освещение отступает перед нервным лучом карманного фонарика. Это простейший случай, не требующий особого разбора. Однако в истории кино встречаются картины, в которых светотеневые отношения выступают не только как эмоциональный антураж действия. Свет и тень способны на большее — взаимодействуя с другими компонентами фильма, они могут сделаться средоточием художественной структуры.

Остановимся на фильме датского режиссера К. Т. Дрейера «День гнева» (1943). Это картина, рассказывающая о мрачных страницах в истории Дании XVII столетия — массовых репрес-



55. Марлен Дитрих и Гарри Купер в боковом и контровом освещении.

сиях, связанных с «охотой на ведьм». В начале фильма ловят и сжигают старуху, готовящую «дьявольские снадобья». Затем подозрения сгущаются вокруг молодой красивой героини, мать которой (это тщательно скрывалось, но постепенно выходит наружу) когда-то была казнена по той же причине. Дело осложняется тем, что молодая женщина Анна — жена пожилого пастора, которому доверено вести дела о местных ведьмах.

Таким образом, перед нами типичный сюжет о необоснованных репрессиях, порожденных жестокостью церковной власти, с одной стороны, и темнотой крестьянской психологии, с другой. Наиболее вероятная трактовка такого сюжета — путь, который выбрал для себя Т. Абуладзе в фильме «Покаяние» (1985). В



56. «Тревожное освещение» создается неровным ритмом бликов и пятен.

грузинской картине исследуется противостояние Тирана и Жертвы, причем тиран явственно наделен признаками Сатаны, а жертва принимает мучения святого. Путь, выбранный датским режиссером, сложнее. Лишь поначалу нам кажется, что автор «Дня гнева» занял позицию исторического обвинителя эпохи. Нам до боли жаль пожилую женщину, скрывавшуюся от толпы фанатиков на чердаке у Анны, и мы не обращаем особого внимания на ее слова о том, что свои травы для зелья она собирала ночью под виселицей, поскольку «в зле таится огромная сила». Анна, помнящая о страшной судьбе своей матери, пытается спасти старуху, похлопотать за нее перед мужем. Но пожилой пастор непреклонен. Ведьму ведут на допрос и под пыткой вырывают признание в колдовстве.

В эту сцену Дрейер вставил такой эпизод: Анна незаметно прокралась в церковь, где вершится допрос, и слышит признания ведьмы.

Как Дрейер (и его оператор К. Андерссон) осветили этот кадр? Мы видим Анну в помещении храма. Белые стены и своды церкви освещены полным светом. Полным ровным светом освещено и лицо Анны. Лицо «светится», как светится вся церковь. За спиной Анны икона. Справа — лесенка и дверь. Мы знаем, что за этой дверью в темном помещении творится пытка. Так «прост-

ранство Анны», пронизанное светом, противопоставляется застенку инквизиции.

Но это только исходная расстановка сил, наиболее отвечающая ожиданиям «просвещенного зрителя». По ходу фильма отношения усложняются. Пастор-инквизитор предстает нам добрым, глубоко верующим человеком. Он знает за собой один главный грех, и этот грех не дает ему покоя. Когда-то, осудив на костер мать Анны, он пожалел девочку и взял ее к себе. Потом он женился на ней, скрыв от церкви происхождение молодой жены. Пастора мучит вопрос: не является ли этот акт милосердия и любви уступкой Сатане? Скрыв девушку от очищающей заботы церкви, не отдал ли он ее душу на откуп силам зла?

Между тем происходит странное совпадение. Ровно в срок умирает член церковного суда, смерть которого предрекла, сгорая на костре, старая ведьма. Анна проявляет все более настойчивый интерес к искусству ворожбы, которым владела ее мать. Зрителю внезапно приходит в голову, что Анна недавно пробралась в церковь не столько из сострадания к пытаемой старой женщине, сколько из нездорового интереса к ведьмовским тайнам. Тут еще возвращается с учебы сын пастора Мартин, ровесник Анны. Между молодыми людьми возникает привязанность. Ситуация в семье пастора предельно осложняется.

На этой стадии сюжета режиссер предлагает нам новый, более глубокий взгляд на личность Анны. Но при этом зритель обнаруживает и что-то новое в ее лице. Анна уже не «луч света» в темном царстве инквизиции, а сильная, решительная женщина, плоть от плоти своей суровой эпохи. Она не боится сознаться себе, что полюбила сына своего мужа. Вместе с тем ее лицо теряет однозначность четких, наполненных светом очертаний. В сцене, когда Анна и Мартин остаются наедине, режиссер предложил необычное визуальное решение. Мы уже говорили, что для визуальной стилистики кадра существенно противопоставление четкого, резкого изображения и изображения слегка размытого, снятого вне резкости. Нечеткое изображение может быть мотивировано туманом, стоящими в глазах слезами и т. д., но оно может быть вообще лишено мотивировки. В 1920-е годы лирические сцены в мелодрамах снимали «через вуаль». Когда лицо героини приобретало неясные, с серебристым ореолом очертания, это означало, что она влюблена или кто-то влюблен в нее<sup>1</sup>. Вместе с тем для некоторых режиссеров, в том числе для Дрейера, неясные, размытые очертания связываются с присутствием зла. Так, фильм Дрейера «Вампир» (1931), картина о неуловимом присутствии в нашем мире злого начала, вся целиком снята в стилистике нечеткого, мягкого

<sup>1</sup> Как и всякий прием, «мягкая вуаль» могла осмысляться и отрицательно. В советском кино 1920-х годов, с его идеалом простой фабричной девчонки, крупный план с ореолом оставляли для типажа «нэпманш».

кадра (оператор Р. Матте). Какое решение предлагает Дрейер в любовной сцене из «Дня гнева»? Перед Анной — вертикальная рама для вышивания. Анна вышивает по тюлю, и диалог между нею и сыном пастора Мартином происходит через тюль, натянутый на раму. Мы видим его и ее как бы в тумане. Так Дрейер добивается нечеткого изображения, вводящего в картину два важных смысловых нюанса: зарождающейся любви и нравственной неопределенности, которой чревата эта почти кровосмесительная связь.

Верный заповедям, Мартин борется со своим чувством. И тут следует эпизод, до конца открывающий неоднозначный замысел фильма. Анна знает, по какому обвинению казнена ее мать. Считалось, что она усилием воли может призвать к себе любимого человека, а также умертвить любого простым пожеланием смерти. Анна решает испробовать, не унаследовала ли она эту силу. Следует долгая сцена. Анна одна в комнате, странной плавной походкой она обходит стол и останавливается у окна. Камера пристально следит за движениями Анны и за борьбой, отразившейся на ее лице.

В этой сцене Дрейер вводит новый параметр освещения — тени. Обычно в кинематографе тень используется для характеристики пространства. По тому, как падает отброшенная актером тень, мы догадываемся, идет он по освещенной луной площади или крадется вдоль стены. О положении актера в пространстве говорит не только отбрасываемая им тень, но и тени, падающие на него самого. В Шкловский говорил о кинематографичности прозы Бунина, ссылаясь на такое описание: «Это она. Но идет ли она к нему, уходит ли от него — он не знал, пока не увидел, что пятна света и тени скользили по ее фигуре снизу вверх... значит она приближалась. Если бы тени скользили сверху вниз, это бы означало, что она удаляется». Однако Дрейер воспользовался скользящими тенями в других целях. Мы уже говорили, насколько глубоко коренится в нас представление о связи света и тени с внутренним состоянием духа, насколько живо отвечают этому представлению обороты речи типа «ее лицо просветлело», «по ее лицу пробежала тень». Решив проверить, обладает ли она ведьмовской силой, Анна идет к окну, и на протяжении этого прохода по ее лицу пробегают тени от штор, от листвы за окном. Вначале Анна освещена сильным контровым светом — ее волосы светятся, но лицо в тени и потому кажется зловещим. Но по мере приближения к окну лицо просветляется. Анна останавливается и одними губами сосредоточенно произносит какие-то слова. В эту минуту на ее лицо опускается тень от движущейся за окном листвы.

Дрейер — и в этом тонкий замысел фильма — заставляет зрителя все время балансировать на острие сомнений: действительно ли в лице Анны происходит борьба черной магии с божественной



57. Благодаря контровому свету лицо Анны тонет в тени, что придает ему недоброе выражение ...

душой или это только случайная игра света и тени (илл. 57)? Случайно ли то, что как раз в этот момент в комнату входит Мартин, или это результат ведьмовского заклинания? И когда позднее она скажет пастору: «Умри», умрет ли он от слабого сердца, потрясенный услышанным от любимой жены, или его поразила магическая сила молодой ведьмы? И даже когда у гроба пастора Анна вдруг во всеуслышанье признается в своем ведьмовстве, зритель остается без прямого ответа — кто такая Анна? Жертва предрассудков, несчастная девушка, рано лишившаяся матери, отданная за нелюбимого человека и безоглядно отдавшаяся первой любви? Может быть. Женщина, поддавшаяся общему психозу и поверившая в то, что она ведьма? Не исключено. Может быть, она сознательно пользовалась репутацией ведьмы, чтобы добиться своего — «околдовать» Мартина и до смерти напугать суеверного пастора? Может быть. Наконец, Дрейер не исключает и самого простого ответа: Анна самая настоящая ведьма, как не исключает и противоположного: все происходящее — лишь цепь странных совпадений.

Лишив нас однозначного ответа, Дрейер одновременно лишает нас права судить целую эпоху с высоты невежества человека XX века. Неопределенность, незнание, неспособность ясно отличить случайность от злого умысла, игру листы на лице от вожжбы, то есть то состояние догадок и подозрений, в которое Дрейер погружает зрителя фильма, парадоксальным образом заставляет нас лучше понять эпоху XVII века, чем ясный ответ на любое «почему». Глубина такого художественного решения тем более поразительна, что фильм снимался в 1942—1943 годах — в разгар новой «охоты на ведьм», подхваченной обезумевшим фашизмом. Уже тогда Дрейер предложил нам взглянуть на феномен массовых репрессий не просто как на новый виток мифологического единоборства Добра и Зла, Бога и Сатаны, а как на трагедию психологического порядка, когда психология жертвы и психология палача не только противопоставлены, но и переплетены и взаимно обусловлены.

## ПСИХОЛОГИЯ КИНО

### Как возникает кинообраз?

Когда речь заходит о психологии искусства и, в частности, о психологии кино, многие ожидают, что будет разбираться вопрос о психологии творчества. Между тем вопрос «как создается кинопроизведение?» или «как возникает кинообраз?» настолько сложен и расплывчат, что многие ученые с полным правом сомневаются, можно ли вообще говорить о творчестве в психологическом плане. Основа психологии — эксперимент, подтверждающий или опровергающий изначальную гипотезу. Всякий усомнившийся может его повторить и прийти к тем же результатам. Таким образом, фундамент психологической пауки — повторяемость, однотипность проявлений человеческой психики и, как следствие, предсказуемость поведения испытуемого. Между тем наблюдения над творческим процессом показывают, что поведение художника, как и «поведение» художественного произведения, непредсказуемы по самой своей сути. Более того, непредсказуемость результатов, скорее всего, является главным критерием, помогающим отличить творческий процесс от рутинного.

Таким образом, психология кино, в нашем понимании, занимается не изучением того, как создается фильм, а тем, как фильм воспринимается. Восприятие — повторяющийся, коллективный акт. Язык кино, как мы имели возможность не раз убедиться, нередко обращается к психологическим навыкам и стереотипам, минуя стадию условных знаков — звуков, слов, грамматики человеческого языка. Очень часто язык кино «имитирует» простейшие психологические процессы: приближает интересующий нас объект, переключает внимание с одного предмета на другой, «нашептывает» нам суждения посредством «внутреннего голоса», подражает движению зрачка, воспроизводит видение потрясенного человека и т. д. Тем самым мы можем сказать, что существует психология киноязыка, учитывающая и регулирующая психологию зрителя. Именно об этом взаимодействии — между языком кино и психикой зрительского восприятия — мы будем говорить в этой главе.

Однако, перед тем как обратиться к зрителю, вернемся на ми-

нуту к вопросу: «Как возникает кинообраз?» Неужели сама такая постановка вопроса неправомерна и нам не дано хоть краем глаза заглянуть в лабораторию творца?

О том, как создается фильм (создается не на стадии реализации, когда в силу вступает целый коллектив профессионалов — осветителей, операторов, композиторов, экономистов и т. д., — а на стадии замысла, когда картина встает перед мысленным взором ее автора), мы можем иногда судить по мотивам, переходящим из картины в картину. Представление о том, что художник «черпает материал непосредственно из жизни», что сначала он «изучает жизнь», а затем создает о ней «идейно-художественное произведение», мало соответствует действительному положению вещей — оно скорее сродни убеждению, будто искусство возникает по наитию, в порыве вдохновения, дарованного свыше. На самом деле автор фильма немислим вне культуры и вне традиции, к которой принадлежит и которую либо опровергает, либо подтверждает своим творчеством. Другой вопрос, что не только отношение к традиции, но и сама эта традиция может мыслиться художником нетривиально. В сложном организме культуры пути преемственности непрямолинейны.

Возьмем, например, одну деталь из еще не законченного мультфильма «Шинель» по повести Гоголя. В этой картине зрителей поражает загадочное молочно-матовое сияние, которое исходит от обыкновенного листа писчей бумаги в руках Акакия Акакиевича. На семинаре по языку кино в Тарту в марте 1987 года автора фильма Ю. Норштейна спросили, «что означает это сияние и есть ли у этого образа соответствие в гоголевской «Шинели»? В ответ режиссер предложил более неожиданную параллель. Он рассказал о поразившей его сцене из фильма А. Куросавы «Семь самураев» (1954). Идет жестокая битва. Дело происходит поздней осенью, под проливным дождем. Самураи и их противники — банда разбойников, терроризирующих окрестных крестьян, — сражаются по колена в грязи. Один из героев гибнет. Куросава задерживает камеру на босой ступне мертвого самурая, и зритель видит, как дождь постепенно смывает грязь, и нога самурая становится чистой и белой, словно мраморной. «Для меня этот кадр Куросавы — самый впечатляющий образ смерти, до которого когда-либо поднимался кинематограф», — сказал Норштейн в ответ на вопрос о сияющем листе из «Шинели». Матовое сияние, при всем несовпадении сюжетных мотивировок, в фильме Норштейна и у Куросавы сопоставимо. И в том, и в другом случае оно противопоставлено месиву жизни, повседневной житейской борьбе. Казалось бы, Норштейн здесь уходит от традиции русской литературы, в русле которой мыслится любая экранизация «Шинели», чтобы обогатить фильм изобразительным импульсом, восходящим к японскому кино. Однако так ли уж далек этот экскурс? Из целого ряда интервью с Куросавой





58—62, Блуждающие мотивы.

58. Японская гравюра из коллекции С. М. Эйзенштейна.

59. Кадр из фильма С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945).

60. Кадр из фильма М. Стиллера «Деньги господина Арне» (1919).

61. Кадр из фильма С. М. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"» (1925).

62. Кадр из фильма Б. де Пальма «Сестры» (1973).

хорошо известно о влиянии, которое оказала на японского режиссера русская классическая литература<sup>1</sup>.

Образ из «Семи самураев» перекликается с толстовской деталью в рассказе «Рубка леса», где речь идет об умирающем солдате: «Ужасно тяжелое чувство произвел во мне вид его голой, белой и здоровой ноги, когда с нее сняли сапог и развязали черес». Традиции свободно находят окольные пути, не соблюдая географических границ и границ между видами искусств (см. илл. 58—62). Иногда преемственность настолько неуловима, что источник влияния ощущает только сам автор. Точное образное определение этому дал в своих мемуарах Дж. фон Штернберг: «Влияний в моих фильмах много. Тюлень, который внезапно исчезает в проруби<sup>2</sup>, может вынырнуть в одной из моих картин, но уже не как тюлень и не в Арктике; я позаимствую только внезапное движение этого тюленя. Несомненно, все, что мне нравилось, на меня и влияло, но я никогда не копировал — это мне чуждо».

### Зритель

Представим себе инопланетянина, которым приземлился в театре и пытается разобраться, куда он попал и что перед ним творится. Первое, что он увидит, будут две резко отличные друг от друга группы людей. Одна из них, более многочисленная, покажется нашему наблюдателю бездеятельной и пассивной. Другая, возвышающаяся над первой, предстанет активной и деятельной. Если наблюдатель с другой планеты задастся вопросом, какая из этих двух групп в большей степени наделена действующим разумом, он, вероятно, предпочтет не зрителей, а актеров, чье поведение покажется ему более осмысленным. Но такой вывод будет явно преждевременным: ведь сторонний наблюдатель не подозревает, что актеры на сцене действуют по заранее заданной программе (актеру известен сюжет пьесы, реплики, которые партнер произнесет в третьем акте, а также то, какой конец ждет его героя), между тем как работа интеллекта сосредоточена в группе молчаливо сидящих людей — зрителей.

Чтобы убедиться в справедливости этого утверждения, заменим живых актеров экраном кинематографа. По экрану движутся раз навсегда запрограммированные тени. В зрительном зале сидят люди, занятые напряженной работой — восприятием разыгрываемой перед ними пьесы. Зрительный зал — огромная беззвучно мыслящая машина. Восприятие — это понимание, а понимание — это преодоление неизвестности. Инопланетянин ошибся

<sup>1</sup> См. сб. Акира Куросава. М., 1977. С. 259—261 и др.

<sup>2</sup> Видимо, имеется в виду документальный фильм о жизни эскимосов «Нанук с Севера» (1922) режиссера Р. Флаэрты.

бы, обратившись с приветственной речью к актеру, исполняющему Отелло. К встрече с неизвестным готов только живой, незапрограммированный разум — «человек воспринимающий», зритель. Воспринимая фильм, мы обрабатываем поступающие к нам зрительные и акустические сигналы, сопоставляем их друг с другом и с нашим повседневным опытом. Зритель — своего рода компьютер, мыслящее устройство, а фильм — программа, задающая ход нашей мысли.

### Как мы смотрим фильм?

Проведем небольшой опыт. Возьмем чистый лист бумаги. Пока на нем ничего не изображено, лист бумаги мы воспринимаем как вещь — один из многих предметов окружающего нас пространства. Нам трудно сказать, где у него верх, где низ, где право, а где лево: достаточно перевернуть лист в руках, и все поменяется местами. Только дети способны «обжить» незаполненный лист.

Художник В. Л. Фаворский писал: «... в детском изобразительном искусстве характерно непосредственное и тоже реалистическое отношение к материалу, к линии, к пятну, и, конечно, прежде всего к изобразительной поверхности, к листу бумаги. В связи с этим интересно наблюдать, как используется лист. Довольно рано он представляется землей, по которой ходят персонажи. Затем он берется как место действия, внизу изображается земля, на которой разворачивается событие, а сверху небо». Мы, в отличие от детей на той, первой, стадии развития, не способны увидеть в чистом листе бумаги землю, по которой можно ходить. Но вот под нашим карандашом на листе бумаги появляется человеческая фигурка. Лист бумаги из вещи среди вещей сразу превращается в самостоятельное пространство. Его уже не повернешь вверх ногами — точнее, повернешь, но это будет означать, что пространство поставлено с ног на голову. У листа появился верх, низ, право, лево, первый план и фон.

Таким образом, человеческая фигура структурирует поле изображения, придает ему черты пространства. То же можно сказать и о пространстве акустическом. Специалисты в области кинозвука (впервые — француз М. Шион) утверждают, что зритель воспринимает звук активно, не как однородную совокупность шумов. В акустической среде наш слух в первую очередь ищет признаки человеческого голоса. «Нельзя утверждать, — пишет Шион, — что в кино существуют различные звуки, и среди них — человеческий голос. Нужно говорить, что в кино мы слышим голос и лишь затем все остальное. Иначе говоря, голос вносит иерархию в окружающую его акустическую магму». Действительно, если представить себе кадр с оглушительным уличным шумом, на фоне которого к нам прорывается едва слышный шепот, мы будем настраивать слух на шепот, а не на шум. «Речь,

крик, издох или шепот, — продолжает исследователь, — организует звуковую среду, как мать просыпается не от ночных шумов за окном, а от едва слышного за стеной плача ребенка».

Итак, в восприятии звукового и в восприятии зрительного пространства мы наблюдаем одно и то же явление — антропоцентризм<sup>1</sup>. Пространство послушно эталону — человеческой фигуре — и измеряется только этим аршином. Парадоксальная вещь — наше восприятие мира кукольного фильма. Когда в 1912 году на экранах России начали появляться первые в мире кукольные мультфильмы режиссера В. Старевича, это были сюжеты из жизни насекомых, живущих в совершенно нормальных человеческих домах, разъезжающих на мотоциклах и обедающих за накрытыми столами. Казалось бы, зритель мог свободно выбирать эталон размера — например, считать, что в этих фильмах рассказывается об огромных жуках, которые, наподобие героя рассказа Ф. Кафки «Превращение», живут в интерьерах привычной для нас величины. Однако никто из зрителей не пошел по этому пути. Эталоном размера для них был не интерьер, не пространство, каким бы привычным ни казались его очертания, а ведущие себя по-человечески фигурки жуков и муравьев. Зрители с самого начала предпочитали считать, что фильмы Старевича — рассказы о насекомых, живущих в миниатюрных домах. Для нас пространство равняется на фигуру, а не фигура подчиняется пространству.

### Фигура — фон

О чем говорят нам приведенные примеры? О том, что восприятие изображения и звука — активный процесс, анализирующий, вмещающий, расчленяющий предложенный ему материал. Мы установили, что первый шаг такого расчленения — выделение в общем поле картины элементов, наделенных признаком «человеческого»: голоса, фигуры. Для зрителя человеческая фигура информативнее окружающего ее пространства. Наш глаз, отыскав на полотне человека, пристально вглядывается в него, а окружающему пространству уделяет значительно меньше внимания. Фигура и фон — элементы неравноправные.

Здесь стоит сказать пару слов о том, как изменялось восприятие кинематографического пространства с ходом истории кино. В первые годы для непривычного зрителя решающим признаком кинематографа было движение. Глаз обращал внимание в первую очередь на то, что движется, а все, что в кадре оставалось неподвижным, внимания не привлекало. При этом парадоксальным образом очаги движения острее воспринимались не в центре кадра, а по бокам, на периферии, где движущийся предмет встре-

<sup>1</sup> Картина мира, в центре которой — человек (антропос).

чается с неподвижным рамкой кадра. Как новичок держится за края бассейна, рамка кадра притягивала зрителя, ошарашенного многообразием происходящего. Соответственно вели себя и актеры в первых немых фильмах. Чем важнее была роль, тем интенсивнее жестикулировал актер и тем большую долю внимания уделял ему зритель. Кроме того, можно заметить, что в самых ранних фильмах центр действия обычно не приходился на центр кадра, а тяготел к периферии, к рамке. Нам, привыкшим искать самое главное в центре кадра, бывает трудно понять происходящее в картинах 1900-х годов. Мы смотрим не туда, где проходит русло событий.

Проанализируем сцену «разгула в лесу» в одном из первых русских фильмов — «Стенька Разин» (1908; режиссер В. Ромашков). Обращает на себя внимание непривычная для нынешнего кинозрителя композиция кадра. Массовая сцена разбита на две композиционные группы: с одной стороны разбойники, с другой — княжна и Разин. Группа разбойников занимает центр кадра, а главные действующие лица прижаты вплотную к левой кромке кадра. Здесь в первую очередь виден навык работы с театральной массовой. На сцене театра боковое, у самой кулисы, положение героев не противоречит их первенствующей роли в драме: за ними не теряется ведущая партия в диалоге. То есть в театре периферийное положение в пространстве компенсируется за счет центрального положения героев в пространстве акустическом. Иное дело в немом фильме, где голос не слышен. Современная студенческая аудитория просто-напросто не замечает в толпе расположенных с краю Разина и княжну, а поэтому обычно недоумевает: по какой причине жесты разбойников выражают то радость, то внезапное возмущение? Между тем зритель тех лет, привычный к театральным массовкам и послушный законам центробежного, тяготеющего к краю экрана восприятия, лучше нас ориентировался в таких композициях и сразу искал ядро действия не в центре, а по краям кадра.

Но уже в 1910-е годы тип пространственного восприятия стал меняться. Глаз зрителя искал уже не очагов движения. Зритель стал реагировать не на кинетические, а на семантические (то есть смысловые) участки экрана, отделять важное от неважного, фигуру от фона, героиню от прислуги уже не по признаку «кто оживленнее движется»), а по более сложным приметам. В 1913 году о безудержной жестикуляции актеров 1900-х годов вспоминали с улыбкой. Один журнал писал: «В те годы персонажи были как на иголках, кроме мертвых и целующихся. Им говорили — при ходьбе поднимайте повыше колени, и вообще, займитесь каким-нибудь делом, ведь съемочный аппарат работает. И актеры играли так, будто их штрафуют за простой». Постепенно в стиле актерской игры все знаки поменялись с плюса на минус. Раньше право жестикулировать предоставлялось главным исполнителям — те-

перь жестикулировали второстепенные персонажи, а главные действующие лица держались степенно. Раньше острым моментам драмы отвечали порывистые жесты — теперь пришел черед статических «пауз». В 1910-е годы возник знаменитый «задумчивый» взгляд датской кинозвезды Асты Нильсен и живописные эмоциональные позы итальянских «див», подражавших пластике оперных певиц. Выработалась устойчивая закономерность: чем важнее у актера роль, тем неподвижнее мизансцена. Суетились лишь второстепенные персонажи, вроде официантов на приемах. Особенно ярко эта черта определилась в русском кино. Русский киностиль считался самым медленным в мире. Чем выше был статус кинозвезды, тем статурнее рисунок роли, а также кинозвезды, как Вера Холодная, Витольд Полонский, Иван Мозжухин, в ударных сценах предпочитали не двигаться вообще. Зато композиционно они неизменно находились в центре экрана.

Таким образом, фигура и фон, человек и пространство кадра, герои и окружающие его персонажи являются в известном смысле противопоставленными парами. Зритель всегда старается уловить и выделить главное, и отделение предмета от фона, героя из толпы — первый шаг в процессе восприятия фильма. Это совсем не значит, что режиссер или оператор должны обязательно соблюдать сложившийся у зрителя стереотип. Например, не только в раннем кино, но и до сих пор взгляд зрителя автоматически реагирует на движущийся предмет, уделяя ему больше внимания, чем неподвижному.

Но вот А. Хичкок в фильме «Незнакомцы в поезде» построил кадр от обратного. Мы на теннисном корте, трибуны которого заполнены болельщиками. Лица болельщиков мерно поворачиваются вслед за теннисным мячом (мяча мы не видим, весь кадр заполнен лицами) туда-сюда, туда-сюда. Только одно лицо неподвижно, и именно оно приковывает наше внимание. Это лицо убийцы, неотступно следящего за человеком у противоположной трибуны.

Или другой пример, когда режиссер намеренно бросает вызов психологии зрительского восприятия, затрудняя локализацию героя в кадре, однозначное отделение фигуры от фона. Об этом мы читаем в интервью Й. Сираи, одного из операторов А. Куросавы, рассказывающего, как сложно было его коллеге работать с этим режиссером: «Замечательный кинооператор, ветеран из ветеранов, много лет проработавший в группе Куросавы, снимал супертелеобъективом Мифунэ. Я видел его замешательство, когда он, не угадав замысла и указаний Куросавы, начал сложнейшую съемку, для которой требовалась необыкновенная квалификация и высокая техника: он ловил телеобъективом фигуру Мифунэ, двигавшегося в огромной толпе, и сумел сделать это с удивительной точностью. Но Куросава отверг его работу, сказав: «Да нет же! Зачем такая дотошность? Зачем ставить Мифунэ все время

в центр кадра? Не годится это... Пусть он иногда выходит из кадра во время неистового движения, пусть иногда в кадре будет только половина его лица и фигуры — не важно. Это придаст съемке большую естественность».

В другом интервью, данном уже самим Куросавой, режиссер так обосновал свой принцип нарушения центральной композиции кадра: «Когда человек в неистовом состоянии все время находится в центре кадра, то его движения не будут производить впечатления неистовства. Изображение имеет свое определенное «натяжение». Например, когда на картине изображен стол, на котором с одной стороны что-то стоит, то и стол, и то, что на нем стоит, заставляют зрителя чувствовать, будто изображение выходит за рамки холста. Это очень важный элемент для живописи. Но если все чинно находится в центре, а вокруг пустота, то никакого «натяжения» не будет, и картина не кажется большой. Не знаю, понятно ли я вам объяснил?»

Таким образом, противопоставленность фигуры и фона, центра и периферии служит не только для того, чтобы облегчить зрителю восприятие фильма, но и для того, чтобы, нарушив привычные соотношения, затруднить понимание происходящего, глубже вовлечь зрителя в мир картины. Существует два типа напряжения. Одно напряжение — литературно-повествовательного типа, когда мы не знаем, что произошло, кто совершил убийство, и стремимся вместе со следователем это выяснить. Но существует и напряжение внеповествовательного типа, возможное только в кинематографе. Обратите внимание на то, как в большинстве фильмов нас знакомят с главным героем. Мы редко встретим случаи, чтобы главного героя фильма нам показали сразу лицом к лицу. Чаще всего сначала нагнетается зрительский интерес к герою. Например, в американском фильме «Касабланка» (1943; режиссер М. Кёртис) сначала мы видим — но поначалу не обращаем внимания на эту деталь — мелькнувшую вывеску «Кафе Рика». Затем камера, приняв точку зрения случайного посетителя, проникает в кафе. Мы слышим обрывки разговоров и знакомимся с всегдаемыми, которым предстоит сыграть известную роль в дальнейшем развитии сюжета. По ходу дела мы слышим упоминания имени Рика и узнаем кое-какие отрывочные сведения об этом человеке. Наконец, камера оказывается в кабинете Рика, но мы видим не хозяина кабинета, а подписанную им бумагу. Затем нам показывают руку Рика, переставляющую шахматную фигуру, и только в конце этой серии предваряющих жестов — лицо героя. Так постепенно герой выходит на первый план, вычленяется из фона, извлекается из окружения.

Здесь можно продолжить предложенную Куросавой аналогию с живописью. Речь в интервью шла о законах композиции, но в живописи существует и другая закономерность, регулирующая отношения между фигурой и фоном, — детализация. Когда мы

смотрим на станковую картину, мы воспринимаем ее как непротиворечивое пространственное целое благодаря тому обстоятельству, что предметы на ней изображены с разной степенью подробности. Фигуры и детали на первом плане принято изображать с максимальной, предельной ясностью, фигуры и предметы фона — слегка обобщенно и размыто. Не говоря уже о «воздушной перспективе», оправдывающей размытость фона, существует и функциональное объяснение. Художник должен распределить наше внимание: на что-то зрителю полагается смотреть внимательно и долго, на что-то — бросить мимолетный взгляд. А. Васнецов писал: «...нельзя причислить к истинным произведениям ту тьму бездарных, выстроченных и выписанных картин, в которых, по-видимому, **все отчетливо и ясно** (подчеркнуто авторами — Ю. Л., Ю. Ц.). В этого сорта произведениях как будто злой демон водит рукой художника: все его желание — проникнуть в сущность вещи, а выходит из-под руки холст, испещренный масляной подробностей, не вытекающих из общего впечатления». Тщательно выписанный фон может выбить зрителя из колеи. (Нечто похожее произошло, когда первым зрителям предстали фильмы Люмьера: зрители терялись, не зная, на что смотреть, — объектив аппарата фиксировал и фон, и предметы на первом плане с одинаковой, непривычной четкостью.) Согласно законам традиционной живописи, фоновые фигуры должны уступать зрительское внимание фигурам более значительным — так шахматист жертвует пешкой, чтобы усилить позицию ферзя.

Но, наряду с выставками и музеями, существует и другой способ разглядывания картин — посредством альбомных репродукций. Очень часто репродукции сопровождаются выпечатками наиболее выразительных фоновых деталей картины. Такой фрагмент, отделенный от картины как целого и заключенный в четырехугольник белого поля альбома, оказывается неравнозначным самому себе в пределах большого полотна. Теперь наш глаз внимательно «вчитывается» в то, что художником для внимательного вчитывания не предназначалось. Неясность и даже некоторая небрежность очертаний внезапно приобретает самостоятельную эстетическую ценность. Особую роль начинает играть экспрессивность мазка.

Но сила воздействия у фрагмента не только в этом. Листая такой альбом, ловишь себя на ощущении, будто застал изображенное на фрагменте как бы «врасплох». Фрагментация картины приковывает наш взгляд к тому, что не предназначалось для пристального разглядывания, как бы «приближает» этот фрагмент действительности к смотрящему. Этот эффект близок эффекту «скрытой камеры»: налицо то же ощущение подсмотренного, недозволенного, непреднамеренного, какое бывает, когда будничная уличная сценка выхвачена сильно приближающим объективом. И тут и там нарушена дистанция — запрограмми-

рованная ли художником или заложенная воспитанием («не годится рассматривать человека в упор»).

Фильм «Касабланка» с его постепенным, подготовленным проникновением в «Кафе Рика», затем тщательным ознакомлением с бытом героя, его подписью, его голосом, его рукой, передвигающей на доске фигуру, напоминает тщательно выписанные детали первого плана с традиционных станковых картин. Но вот перед нами принципиально другое построение — «Призрак свободы» (1974) Л. Бунюэля, в котором любой эпизодический персонаж (и даже такой традиционно безымянный персонаж, как горничная в гостинице) каждую минуту может превратиться в главное действующее лицо. О. Иоселиани в «Фаворитах луны» в первой сцене предлагает нам, казалось бы, традиционный общий план — люди стоят в очереди на остановке такси. Мы с ними не знакомы, они не знакомы друг с другом. Такое начало подсказывает: кто-нибудь из очереди окажется главным героем, а остальные — фон, статисты, которые исчезнут из фильма вместе с этим кадром. То есть мы ждем того же, чего ожидал ценитель живописи, впервые явившийся на сеанс Люмьера, — что какие-то элементы картины являются несущественными, фоновыми, зато к кому-то мы сейчас приблизимся и выделим его из толпы. Но фильм Иоселиани строится по другой логике, по логике выхваченного из фона фрагмента. Выясняется (но выясняется постепенно, по ходу развертывания фильма), что скандальная очередь на остановке такси вся целиком состоит из будущих героев картины. У Иоселиани предмет не противопоставляется фону, точнее, предметом фильма оказывается фон.

Еще более последовательно эстетика увеличенного, «ожившего» фона, лишеного необходимой между зрителем и фоном дистанции, проступает в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984). Как заметил киновед М. Ямпольский, исследовавший движение камеры в этом фильме, камера часто теряет из виду героя, «засмотревшись» на случайного, не относящегося к делу персонажа. Фигура и фон уравниваются по значению, и именно эта особенность фильма у неподготовленного зрителя вызывает недоумение и даже возмущение. Защищая фильм от зрителей, заподозривших режиссера в неумении построить ясный и внятный кинорассказ, один критик предложил такой эксперимент: понаблюдать за жизнью своих домашних через рамку сложенных в виде экрана четырех пальцев. Пока вас не замечают, утверждал критик, ваш «фильм» будет напоминать стиль фильма «Мой друг Иван Лапшин», но попробуйте намеренно инсценировать увиденное, и у вас ничего не получится — для этого требуется искусство А. Германа. Предложенный критиком метод напоминает поведение издателя, публикующего в альбоме фрагмент, на котором в галерее наше внимание едва ли остановится. Фон и фигура, герой и статист, предмет и пространство, которое

его окружает, — структурные элементы разного порядка, но именно это позволяет режиссерам поколебать, подвергнуть пересмотру нашу заведомо составленную картину мира и нашу твердую уверенность в важности одних вещей и второстепенности других.

### Фигура — лицо

Что происходит, когда наше внимание, установив, какие элементы кадра образуют фон, а какие — фигуру, сосредоточивается на последней? Утрачивает ли процесс восприятия свою активность, или анализ, расчленение изображения на существенные и менее существенные элементы продолжается? Попросту говоря, куда движется взгляд зрителя после того, как «герой» изображения опознан?

В пределах человеческой фигуры воспринимающее сознание снова находит неравнозначные участки. Скользя по фигуре, наш взгляд останавливается на лице. В неоднородном пространстве экрана человеческое лицо образует своего рода силовое поле. А. Блок писал о поэзии: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение». На полотне экрана такие созвездия образует конфигурация человеческих лиц. В одном интервью А. Хичкоку был задан вопрос, делает ли он зарисовки перед съемкой. Режиссер ответил: «Прежде чем поставить кадр, каким бы он ни был, я рисую, и в первую очередь рисую то, на что сразу смотрит зритель, — лица. От расположения лиц зависит принцип кадрирования».

Чтобы объяснить приверженность зрителей к лицу на экране (и, в особенности, высокую ответственность лица на крупном плане) некоторые исследователи ссылаются на психологические эксперименты, подтверждающие, что реакция на лицо анфас является врожденной (или по меньшей мере «зашитой» в человеческий мозг до рождения). Один из таких экспериментов — опыт с дисками. На белый диск с двумя черными точками новорожденные реагировали так же, как на лицо матери, в то время как диски с одной или с тремя точками такой реакции не вызывали.

Особый статус лица в киноизображении объясняет некоторые приемы операторской и режиссерской работы. Известно, как трудно добиться на цветной пленке более или менее правдивой цветовой гаммы для всех компонентов кадра. Операторы знают, что некоторые цветовые искажения, даже в смежных кадрах, вполне допустимы. Например, зритель не замечает несоответствий в цвете декорации и даже листья, — конечно, в определенных пределах. Однако к цвету лица публика высказывает особую придирчивость. Ставя свет, операторы берут цвет лица за эталон (на профессиональном жаргоне этот цвет называется «поросячь-



63. Отраженные в стекле ветви создают узор, отсылающий нас к картинам Боттичелли («Полуденные тени» (1943) М Дерен).

им») — у всех персонажей он должен быть одинаковым, различия допускаются только между мужскими и женскими лицами. Но, как всегда бывает, то, что является правилом для всех фильмов, не обязательно является правилом для каждого фильма в отдельности. Эйзенштейн, работая с цветом во второй серии «Ивана Грозного», осветил лицо Старицкого зеленым светом, заронив в нас предчувствие относительно зловещего плана царя. В «Людвиге» (1972) Висконти и «Мольере» А. Мнушкин цветное изменение грима сообщает зрителю об изменениях в психике героя (оба фильма — кинобиографии).

Как мы уже знаем из примера с «Днем гнева» К. Т. Дрейера, в черно-белых фильмах атмосфера кадра зависит от игры на лицах света и тени (ср. илл. 63). А вот другой пример, из фильма «Двойная страховка» (1944) Б. Уайлдера, где рассказывается о безупречно спланированном убийстве. В какую-то минуту герой понимает, что весь его блестящий план изначально содержал ошибку, благодаря которой его арест — только дело времени. Эту мысль мы слышим с экрана в форме внутреннего монолога, а сам герой в это время просто идет по улице. Однако на словах «... и тут меня осенило ...» актер переходит с теневой стороны улицы на солнечную, и его лицо, до сих пор бывшее в тени, становится ярко освещенным пятном. Озарение, свет истины, наконец, ослепительная лампа следователя — все эти ассоциации всколыхнулись в сознании зрителя благодаря, казалось бы, чисто техническому приему — смене освещения на лице.

### Глаза — лицо

Но и пространство лица, тем более если лицо во весь экран, нельзя назвать однородным. И в нем есть зоны высокого смыслового напряжения и зоны относительно нейтральные. Здесь тоже сказывается наш навык повседневной жизни и повседневного общения с людьми. В ноги собеседнику смотрит только провинившийся школьник (во всяком случае, это утверждение справедливо для европейской культуры нового времени). Но и глядя собеседнику в лицо, мы все-таки смотрим не на уши. Диалог может быть немым и словесным, но и по ходу словесного диалога мы продолжаем объясняться немymi знаками. Если разговор идет не по телефону (у телефонного разговора свои условности), нам помогают мелкие, порой микроскопические движения рук, головы, глаз, лицевых мышц. Кому они помогают больше — говорящему или слушающему? По-видимому, и тому, и другому. Мелкая моторика общения комментирует, иллюстрирует, расставляет акценты, подчеркивает структуру того, что произносится. Лицевые мышцы чаще всего выдают модальность речи — отношение говорящего к тому, что он говорит. Когда человек с пониженным слухом внимательно смотрит на ваши губы, это делается для того, чтобы разобрать слова. Но когда это делает человек с нормальным слухом, то это потому, что лицевая область вокруг губ явно выражает удовольствие или неудовольствие. Очень выразительны брови.

Но эксперименты в области психологии общения показали, что чаще всего люди смотрят друг другу в глаза. Глаза особенно привлекают детей младшего возраста. Установлено, что, если в ходе диалога произнесший реплику не устремляет глаз на собеседника, пауза перед ответом второго бывает дольше. Психологи

Арджайл, Лэджи и Кук показали, что собеседники в темных очках испытывают значительные трудности в координации диалога. Режиссеры знают, что в электричке люди, сидящие друг против друга, и люди, занимающие одну и ту же скамью, ведут разговор по-разному.

Все это и объясняет, и не до конца объясняет особый интерес кинозрителя к глазам персонажа. Мы сейчас говорим не о каких-то исключительных случаях, хотя многие режиссеры умело пользуются этим фактором для создания шоковых сцен или необычных кинематографических ситуаций. Так, в фильме Б. Тавернье «Прямой репортаж о смерти» (1979; в советском прокате — «Преступный репортаж») телекамера встроена в глаз персонажа (на экранах мониторов в телестудии изображение движется, как движется зрачок, кроме того воспроизводится мигание), и зритель в кинозале с особым интересом вглядывается в роговицу героя, как если бы действительно вместо глаза актеру был вставлен протез. По общему признанию, самый страшный кадр в истории кино — эпизод из фильма Л. Бунюэля «Андалузский пес» (1928), где женщина на крупном плане бритвой перерезает глаз. (Некоторые психологи считают, что сила этого кадра обусловлена особым состоянием человека в кинозале немого кино, у которого все виды активности, кроме зрительной, сведены к минимуму, а поэтому такой человек насилие над глазом воспринимает острее.) Но все это случаи, когда глаз становится элементом развития сюжета. А что обуславливает повышенное внимание к глазам экранных персонажей в обычном, усредненном фильме?

Процесс восприятия — процесс необратимый, это поведение с одним определенным вектором — вперед. Это — закономерность всех повествовательных (или, как говорили раньше, «временных») искусств. Но в кино он строже, чем, например, в литературе, где любопытное или оказавшееся важным место можно, если захотеть, перечитать опять. В кино такое любопытство обойдется зрителю в цену нового билета. Но, как мы уже говорили, искусство движется кругами, метафорами, отсылающими к прежнему образу, монтажом, возвращающим параллели, еще не стершиеся в памяти. В этом природа языка искусства, и поэтому, когда мы выходим из кино и хотим воссоздать в памяти общий, суммирующий образ только что просмотренного фильма, этот образ встает в нашем сознании скорее как представление о каком-то едином пространстве, где одновременно существуют знакомые нам персонажи, чем как устремленный во времени процесс.

Однако, как мы уже не раз убеждались, — язык кино — не синоним языка искусства, а то бы всякий увлекательный и грамотно построенный фильм автоматически входил бы в эту высокую категорию, являющую собой не правило, а скорее заповедник для исключений. Язык кино правильнее, чем язык искусства в целом. Он похож на разговорник, скорее облегчающий путешест-



64. Кино, располагающее крупным планом, обогатило мировую драматургию элементами физиономического микрокосма: выражением глаз, слезой ... («Юмореска» Ф. Боргезе).

вие по незнакомой стране, чем позволяющий вступить в реальный, полноценный диалог. И вот как раз язык кино, в отличие от языка искусства в целом, плывет «по течению» времени, в том направлении, куда указывает процесс нашего визуального восприятия. Припомним все этапы путешествия глаза по экрану. Глаз распознает в пространстве фигуру и отделяет ее от пространства. Затем глаз начинает членить фигуру, выделяя в ней лицо и отдавая лицу предпочтение перед всем остальным. Мгновение спустя то же происходит с глазами — глаза становятся конечной точкой этого путешествия. Глаза зрителя нашли на экране своего двойника (ср. илл. 64).

Теперь припомним другую вещь, о которой тоже уже была речь. Это деление кадра на планы разной крупности. Представим себе средний план, в центре которого — фигура человека. Зритель, более или менее знакомый с языком кино, понимает, что такой кадр не может длиться бесконечно — в какой-то момент он сменится другим. Второй кадр может изображать что-то другое, например, другого человека, предмет, другое пространство. Мы к этому готовы. Но мы готовы и к тому, что в следующем кадре нам будет показан этот же человек, но другим планом. Про-

должим наш мысленный эксперимент. Прикинем, чего мы ожидаем с большей вероятностью — крупного плана или общего плана? Интуиция подсказывает нам, что переход со среднего плана на более крупный будет больше соответствовать нашим ожиданиям. Фактически такой переход покажется нам настолько естественным, что мы его и не заметим. Укрупнение совпадет с психологическим вектором нашего восприятия, уже до всякого перехода выделившим лицо как объект, достойный особого внимания. Здесь язык кино подчинится диктату психологии зрения. Отсюда — правило, известное опытным монтажерам: укрупнение плана (то есть переход от общего к среднему, от среднего к крупному и другие вариации в этом направлении) обеспечивает гладкий, незаметный, «естественный» монтажный стык. Означает ли это, что движение в противоположном направлении запрещено? Конечно, нет. Ни психология зрителя, ни язык кино не является компьютерной программой с четко заданными номерами строк. Но «обобщение» плана (даже слово это, в отличие от слова «укрупнение», звучит как-то неестественно) ощущается нами как поглаживание чуть-чуть против шерсти. Переход на более общий план требует дополнительной мотивировки — это еще одно правило, которое стараются соблюдать при монтаже.

Такой мотивировкой может быть, например, появление в комнате еще одного человека — тогда переход покажется нам естественным. Или же мотивировка может иметь отношение к соображениям более высокого художественного порядка. Так, в 1913 году режиссер П. Чардынин в экранизации романа Гончарова «Обрыв» после относительно крупного (а по тем временам — очень крупного) плана потрясенной бабушки Татьяны Марковны дал общий план ее одинокой фигуры, понуро сидящей посреди гостиной. Пустив монтаж против течения, Чардынин добился ощущения «лишнего», давящего пространства. Б. Эйхенбаум, пионер в области изучения киностилистики, в 1927 году назвал такие построения «регрессивными», идущими вразрез с общепринятой тенденцией.

Теперь зададим такой вопрос — что дальше? Наш взгляд проделал до конца всю цепь визуального анализа и сосредоточился на глазах персонажа. Какую же информацию зритель получает в этот момент? Не будем говорить о вещах и без того понятных — о выражении глаз, о слезах или веселости, которую мы стремимся разглядеть, чтобы принять участие в мире героев. Продолжим речь о монтаже. Как нам известно, смена кадров не обязательно предполагает, что объект на экране останется тем же самым. В следующем кадре мы готовы увидеть другой объект или другого персонажа. Но при этом зритель требует ответа на некоторые вопросы, и главный из них — находится ли новый объект в том же самом пространстве (будем понимать под «пространством» некоторое вполне обозримое единство, например, комнату),



или нам показывают какое-то другое, удаленное пространство? Само такое подразделение на «то же самое» и «другое» пространство будет зависеть от того, какое поле зрения мы приписываем нашим персонажам, то есть, может ли персонаж А увидеть персонажа Б? Но вот по некоторым признакам мы убедились, что новый кадр представляет то же самое пространство. Следующий вопрос, который задает себе зритель и на который должен ответить язык кино, — каково взаимное пространственное положение персонажей (или персонажа и предмета)?

И тут в силу вступает еще одно правило киноязыка, согласно которому главная координата, позволяющая зрителю составить связное представление о кинематографическом пространстве, — это направление взгляда. В жизни мы можем позволить себе смотреть куда попало. Но режиссер в кино всегда пристально следит, чтобы актер смотрел в заданном направлении. Дело в том, что, если, как в эксперименте с Мозжухиным, к кадру, изображающему лицо актера, подклеить кадр, изображающий, скажем, тарелку, получится — человек смотрит на тарелку. И режиссер, если он хочет сохранить правдоподобие пространства действия (хотя — повторим сказанное в другом месте — искусство кино в принципе допускает и несоблюдение такого правдоподобия, но позволить себе игру с пространством может только очень сильный и независимый талант), должен всегда очень отчетливо представлять себе соотносительность взглядов, персонажей и предметов обстановки. Лицо и тарелка — простейший случай, но представьте себе, как усложнится все в сцене, где, предположим, за столом сидит группа людей, на столе — не одна, а много тарелок, и персонажи к тому же не сидят, уткнувшись каждый в свою тарелку, а оживленно переговариваются, обмениваются взглядами, перемещаются? Монтажное пространство в такой сложной сцене будет прошито невидимыми нитями множества взглядов, причем именно этими нитями будет держаться его единство. Линия взгляда — так называется основное монтажное правило киноязыка, гласящее, что при диалоге камера может довольно свободно менять позицию по отношению к говорящим, но ей запрещается одно: пересекать воображаемую линию, по которой персонажи смотрят друг другу в глаза.

Таким образом, завершив свое путешествие по экрану и отыскав глаза персонажа, наш, зрительский взгляд как бы передоверяет себя его глазам. Персонаж смотрит вправо за кадр — и зритель, перехватив направление его взгляда, устремляет свои ожидания вправо, в закадровое пространство. Так психологически подготавливается монтажный переход. Сначала зритель погружался в сердцевину кадра, ведя поиск, отсекая ненужное в видимом пространстве, и вот уже персонаж «переадресовал» зрителя в закадровое, невидимое пространство, в другой кадр. Но, поскольку такая перепасовка, такая психологическая игра

отраженных лучей происходит по ломаной линии взглядов, важно, чтобы следующий кадр соответствовал тому, что, согласно логике пространственного расположения людей и вещей, может попасть в поле зрения персонажа. Это психологическая подоплека правил киноязыка, благодаря которой нам иногда кажется, что никаких правил нет, что фильм рассказывает как дышит.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Прочитав эту книгу, читатель сделал первые шаги в мир кинематографии. И если этот мир его заинтересует, если ему захочется продолжить знакомство, все более углубляясь в захватывающее царство кино, авторы будут считать свою задачу выполненной. Научиться понимать искусство — трудная задача. А всякая трудная задача требует труда. Читателю может показаться странным, что о посещении кино, о том, что мы привыкли считать отдыхом и развлечением, говорят как о труде, да еще и сложном. Но ведь и о чтении романа мы говорим как об отдыхе, и в концерт ходим, чтобы развлечься. А между тем разве чтение серьезного романа, затрагивающего трагические противоречия жизни, волнующего до слез, не есть душевная работа? Разве для того, чтобы отличить действительное произведение искусства от дешевой его имитации, не требуется культура, то есть постоянный труд по обогащению ума и души? Разве серьезная симфоническая музыка доступна неподготовленному слушателю, привыкшему лишь к легким эстрадным песням?

Да, понимание искусства требует труда. Труда умственного — знакомства с теорией и историей тех или иных видов искусства, воспитания вкуса — посещения музеев, театров и кинотеатров, чтения книг, привычки к «умному чтению», «умному» посещению картинных галерей и кинозалов. Однако не всякое посещение полезно. Еще в конце XVIII века один из создателей русского театра, поэт и драматург А. П. Сумароков жаловался, что во время действия зрители позволяют себе «в ложах рассказывать истории своей недели громогласно и грызть орехи» и меланхолично замечал: «Можно и дома грызть орехи». Кому из нас не доводилось видеть толпы экскурсантов, скучающе слушающих экскурсоводов в Эрмитаже, или зрелище массового «бегства» зрителей с серьезного фильма? Они не подготовлены для восприятия и выносят из таких посещений лишь впечатление скуки. Можно ли их винить?

Теоретическая подготовка, расширяющая интеллектуальные возможности зрителя или слушателя, и воспитание вкуса, достигаемое созерцанием и слушанием произведения искусства, должны идти рука об руку. Только так можно выработать в себе «умное» зрение и «умный» слух. Учиться понимать искусство — оз-

начает вступить на путь, по которому можно идти, но который нельзя пройти до конца. Искусство динамично по своей природе, и каждое новое значительное произведение требует нового понимания, новых идей, нового взгляда. Каждое новое значительное произведение искусства застает аудиторию врасплох, поражает неожиданностью и раздражает непонятностью. Понимание искусства — всегда борьба, напряженное столкновение уже сформировавшихся концепций и вкусов с вторгающимся новаторством. Борьба эта почти всегда имеет драматический характер: одним кажется, что высшие достижения искусства связаны с привычными уже нормами и произведениями и что усилия новаторов на самом деле означают упадок, другие убеждены в том, что достижения прошлого уже превратились в догмы, препятствующие дальнейшему прогрессу. Конфликты, раздирающие творцов искусства, неизменно порождают и раскол аудитории.

Мы употребляем, говоря о восприятии искусства, такие слова, как «труд», «тяжелая работа», «борьба». Но если искусство действительно связано с трудом и борьбой, то зачем оно? Разве и без него в жизни мало труда и борьбы? Ведь мы привыкли связывать искусство с идеями отдыха, развлечения, успокоения. Обратимся к примеру. Шахматы — борьба? Конечно. Можно ли овладеть искусством игры в шахматы без труда: без изучения теории, решения задач, умственного напряжения? Конечно, нет. Хорошая, на профессиональном уровне, игра в шахматы требует труда и напряжения. Но шахматы — отдых? Бесспорно. Развлечение? Конечно. Следовательно, в известных условиях труд и борьба не противоречат отдыху, а сливаются с ним. Что же это за условия?

Интеллектуальные и волевые усилия могут не только утомлять, но и доставлять отдых и удовольствие. Игра и эстетические переживания создают именно такой мир, в котором страх превращается в изображение страха, а опасность становится игрой в опасность. Познавая мир в игре и искусстве, человек переживает ощущение мощи, поскольку познанный мир есть мир побежденный. Поэтому искусство это и труд, и напряжение, и борьба — и торжество, и отдых, и победа одновременно. И чем труднее, сложнее, противоречивее мир, созданный средствами искусства, тем ценнее, весомее победа над ним.

Разные искусства, обладая каждое своим языком, воссоздают разные образы мира, но только два из них — искусство слова и кинематограф пользуются целым набором языков, позволяющих воссоздавать предельно полный образ реальности. Это делает их особенно значимыми в истории культуры. В чем же их значение?

Искусство представляет собой не второстепенный и факультативный элемент человеческой культуры, а ее обязательную и одну из важнейших частей. Культура в целом — орган коллективного сознания, мозг общества. Она накапливает и хранит информа-

цию. Но еще важнее ее другое свойство: она имеет способность увеличивать объем информации. В этом смысле культура проявляет себя как «думающее устройство». И именно искусство составляет наиболее активный центр генерирования новых смыслов. Если искусство в этом отношении является смыслообразующим генератором культуры, то в самом искусстве такую роль все больше играет кинематограф. Теперь, когда задача создания искусственного интеллекта встает перед наукой как актуальная и активно изучаемая проблема, анализ процессов выработки новой информации приобретает растущее значение. Не только интересы общего развития культуры, но и прогресс научной мысли в настоящее время все более настоятельно требуют распространения грамотности в вопросах искусства. Наконец, искусство тесно связано с вопросами моральной ответственности и имеет гораздо более, чем наука, выраженный моральный пафос. Кинематограф и здесь занимает особое место: не рассказывая словами, а создавая иллюзию «второй реальности», он значительно более активно влияет не только на интеллектуальные, но и на эмоциональные и волевые стороны человеческой личности.

Авторы надеются, что прочтение этой книги вызовет у читателей желание не останавливаться на пути своего кинематографического образования. Настоящая книга не научит выносить суждения о художественных достоинствах тех или иных фильмов: тот, кто выучит букварь, еще не может судить о достоинствах поэзии Пушкина. Но, не зная алфавита, невозможно прочесть стихотворение. Кинограмота должна помочь «читать» фильм. Умение оценивать его достоинства придет на следующем этапе эстетического самовоспитания.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абуладзе, Т. Е. 186  
 Азимов, А. 63  
 Акимов, Н. П. 82—83  
 Акутагава, Р. 128  
 Андерсен, Г. Х. 29  
 Андерсон, Л. 165  
 Андерссон, К. 187  
 Антониони, М. 72, 74—75, 87—88, 90, 112—113, 141  
 Арджайл 207  
 Арнольд, Дж. 111, 113  
 Ахманова, О. С. 164  
 Ахматова, А. А. 161
- Байрон, Дж. Г. 30  
 Барнет, Б. В. 136  
 Барток, Б. 132  
 Бауэр, Е. Ф. 63, 65  
 Бергман, И. 70, 167  
 Бертини, Ф. 169—171  
 Битон, У. 91  
 Блок, А. А. 11, 204  
 Богарт, Х. 78  
 Богданович, П. 71  
 Бодлер, Ш. 39, 134  
 Бойтлер, М. 101  
 Бондарчук, С. Ф. 124  
 Боргезе, Ф. 208  
 Борзедж, Ф. 72  
 Босх, И. 29  
 Ботичелли 205  
 Браманте, Д. 94  
 Браунлоу, К. 135  
 Брессон, Р. 74  
 Брехт, Б. 30  
 Брюсов, В. Я. 7  
 Булгаков, М. А. 49  
 Бунин, И. А. 189  
 Бунюэль, Л. 26, 131, 143, 153, 162, 168, 203, 207
- Валентино, Р. 134  
 Васнецов, А. 21, 202  
 Вендерс, В. 160, 172  
 Вергилий М. П. 130  
 Верди, Дж. 24  
 Вертов, Д. 63  
 Видор, К. У. 91—95, 176  
 Висконти, Л. 124—125, 127, 205  
 Вознесенский, А. С. 39  
 Вольтер 130  
 Ворошильский, В. 159  
 Высоцкий, В. С. 64
- Ганс, А. 64, 67, 91, 142  
 Гарбо, Г. 134  
 Герман, А. Г. 203  
 Гибсон, С. 94  
 Гитлер, А. 17  
 Гоголь, Н. В. 7, 15—16, 34, 193  
 Годар, Ж. Л. 104  
 Гончаров, В. М. 91, 180  
 Гончаров, И. А. 136, 209  
 Гофман, Э. Т. А. 30  
 Грирсон, Дж. 17  
 Гриффит, Д. У. 23, 54—58, 72, 106, 156—157  
 Гроссер, М. 85  
 Гхатак, Р. 62—63
- Дали, С. 29  
 Делон, А. 126  
 Дельви́г, А. А. 25  
 Дерен, М. 205  
 Державин, Г. Р. 37  
 Джерми, П. 166  
 Джилберт, Дж. 134—135  
 Дид, А. 50—51  
 Дидро, Д. 130  
 Диккенс, Ч. 56  
 Диксон, Т. 43  
 Дитрих, М. 186  
 Достоевский, Ф. М. 120, 124—125, 127—128  
 Дрейер, К. Т. 96, 98, 173, 185, 187—191, 206  
 Дрейфус, А. 51—52  
 Дублие, Ф. 51  
 Дуэн, А. 156  
 Дювивье, Ж. 141  
 Дюма, А. 24  
 Дюпон, Э. 73—74
- Жалакявичус, В. 61  
 Жирардо, А. 126
- Иванов, А. А. 21  
 Иванов-Барков, Е. А. 33—34  
 Иванов-Вано, И. П. 29  
 Ижиковский, К. 133  
 Иоселиани, О. 147, 203  
 Ихо, А. 172.
- Казарян, Р. 141  
 Карамзин, Н. М. 129—130  
 Карпентер, Дж. 177  
 Кауфман, М. А. 63—64
- Кафка, Ф. 198  
 Кергис, М. 201  
 Кирсанов, Д. 48  
 Китон, Б. 21, 122, 134  
 Клер, Р. 136, 138—139  
 Клузо, А. Ж. 183  
 Козинцев, Г. М. 144  
 Кокто, Ж. 129  
 Копелян, Е. З. 146  
 Костелло, Ж. 101—102  
 Крамер, С. 165  
 Кугель, А. 91, 134  
 Кук 207  
 Кулешов, Л. В. 15—17, 23, 107, 146  
 Купер, Г. 99, 186  
 Куросава, А. 71, 128, 151, 182, 193, 196, 200—201
- Лайус, Л. 172  
 Ланг, Ф. 91  
 Леви-Стросс, К. 132  
 Левитан, Ю. Б. 145—146  
 Левшин, А. 101  
 Лесевич, В. 159  
 Лобачевский, Н. И. 105  
 Лорел, С. 83—84  
 Лотман, Ю. М. 74  
 Лэлджи 207  
 Л'Эрбье, М. 175  
 Любич, Э. 137  
 Люмьер, Л. 31, 43—46, 48—49, 51—53, 58, 202—203  
 Люмьер, О. 31, 43—45, 48, 51
- Мамулян, Р. 175  
 Мандельштам, О. Э. 51  
 Манн, Т. 33, 120  
 Маркер, К. 146—147  
 Марузо, Ж. 165  
 Матте, Р. 189  
 Мейерхольд, В. Э. 47, 52  
 Мельес, Ж. 49—50, 106, 155  
 Мидзогути, К. 104  
 Миеркалнс, Я. 146  
 Милль, С. де 71  
 Мифунэ, Т. 200  
 Мнушкин, А. 171, 205  
 Мозжухин, И. И. 15, 107—108, 200, 210  
 Мор, Т. 164
- Моро, Ж. 87  
 Москвин, А. Н. 183  
 Мунк, А. 159  
 Муратова, К. Г. 64—65, 104, 138, 148, 181
- Некрасов, А. Н. 180  
 Нильсен, Д. 200  
 Норштейн, Ю. Б. 29, 193
- Оболенский, Л. Л. 15, 16  
 Одзу, Я. 104  
 Олеша, Ю. К. 91  
 Оливье, Л. К. 144  
 Олье, К. 181—182
- Пальма, Б. де 195  
 Параджанов, С. И. 126, 141  
 Пастернак, А. Л. 39  
 Пастернак, Б. Л. 12, 39  
 Пастроке, Дж. 153—156  
 Пезгель, Ю. 30  
 Пикфорд, М. 82, 134  
 Плато 40  
 Подникс, Б. 146—147  
 Полонский, В. А. 200  
 Портер, Э. С. 55, 66  
 Посмыш-Пясецкая, З. 159  
 Прокопович, Ф. 22  
 Пудовкин, В. И. 136  
 Пуце, К. 57  
 Пушкин, А. С. 14, 22, 25, 30, 32, 39, 161, 163, 213
- Раамат, Р. 28—29, 160  
 Расин, Ж. 130, 172  
 Рассел, К. 83, 85  
 Рейс, К. 107  
 Ремизов, А. М. 48  
 Рене, А. 6, 165  
 Рихтер, Х. 103  
 Роб-Грийе, А. 6, 165  
 Робрсти, Р. 170  
 Родченко, А. 109  
 Ромашков, В. 91, 199  
 Ромм, М. И. 145  
 Русланова, Н. 65  
 Рязанов, Э. А. 165
- Сабинский, Ч. Г. 106  
 Садуль, Ж. 31, 32  
 Сальватори, Р. 125  
 Саура, К. 144, 172
- Сви́фт, Дж. 83, 95  
 Селдес, Дж. 93, 95  
 Сиверсен, В. 180  
 Сираи, И. 200  
 Скола, Э. 47  
 Смит, Дж. А. 54  
 Смоктуновский, И. М. 146  
 Сокуров, А. 104  
 Сологуб, Ф. К. 68  
 Спилберг, С. 65—66  
 Сталин, И. В. 145, 147  
 Старевич, В. А. 70, 198  
 Старицкий, 205  
 Стеллинг, И. 139  
 Стерджес, Дж. 151  
 Стиллер, М. 195  
 Столпер, А. Б. 145  
 Стравинский, И. Ф. 30  
 Сукутс, А. 146—147  
 Сумароков, А. П. 211
- Тавернье, Б. 207  
 Таммсааре, А. Х. 120  
 Тарковский, А. А. 88, 129, 131, 141, 163  
 Тати, Ж. 99, 104, 140  
 Темкин, Д. 141  
 Тиссэ, Э. К. 69  
 Толстой, Л. Н. 12, 13, 19, 24, 32, 39, 120, 124  
 Тревис 160  
 Трюффо, Ф. 90  
 Туганов, Э. А. 30  
 Тынянов, Ю. Н. 23, 61, 133
- Уайлдер, Б. 65, 113, 206  
 Уайт, П. 101  
 Уокер, Р. 80  
 Урусевский, С. П. 166—167  
 Успенский, Б. А. 59  
 Уэйл, Дж. 184  
 Уэллс, Г. 5  
 Уэллс, О. 123—124, 176—177, 180—181
- Фаворский, В. А. 197  
 Феллини, Ф. 23, 127, 129, 174  
 Фишер, Т. 18!  
 Фишингер, О. 103  
 Флаэрти, Р. 17, 18, 196  
 Форд, Дж. 74, 161, 182  
 Фрич, М. 166  
 Фэрбенкс, Д. 83, 120
- Хайям, О. 35  
 Харди, О. 83—84  
 Хепберн, К. 78—79  
 Хитрук, Е. 29  
 Хичкок, А. 79—81, 88, 90, 140, 142, 160, 161!, 184, 200, 204  
 Хлебников, В. 105  
 Ходасевич, В. Ф. 39  
 Холбайн, Г. 45  
 Холл, Э. 75  
 Холодная, В. 200  
 Старевич, В. А. 70, 198  
 Хохлова, А. С. 15—16  
 Хьюстон, Дж. 77—79
- Циннеман, Ф. 164
- Чаплин, Ч. С. 21, 78, 121—122, 131, 142  
 Чардынин, П. И. 136, 209  
 Чехов, А. П. 120  
 Чуковская, Л. К. 161
- Шаброль, К. 162  
 Шварц, Е. Л. 30  
 Шедсак 99  
 Шекспир, У. 130  
 Шенгели, Г. А. 46  
 Шион, М. 145, 197  
 Шкловский, В. Б. 120, 162, 189  
 Шоу, Б. 30  
 Штернберг, Дж. фон 69, 181—182, 196  
 Штраус, И. 141  
 Штраух, М. М. 69  
 Штрогейм, Э. фон 63, 98
- Эггелинг, В. 103  
 Эдисон, Т. 32, 43—45, 47, 49, 54  
 Эйзенштейн, С. М. 23, 24, 31, 33, 61, 69, 83, 87, 91, 101—102, 136, 171, 195, 205  
 Эйхенбаум, Б. М. 140, 209
- Юрьев, Ю. М. 98
- Ямамото, С. 128  
 Ямпольский, М. Б. 118, 203  
 Янчо, М. 14, 88, 90, 131—132

## СОДЕРЖАНИЕ

О чем эта книга — 5.

НЕСКОЛЬКО ИСХОДНЫХ ПОНЯТИЙ — 7.

Кино и жизнь — 7. Кто играет в зале кинематографа? — 12. «Воображаемое пространство» — 16. Когда изображение делается искусством? — 19. Монтаж — 23. Как кино говорит? — 25. Кино и рисунок — 26.

КИНО И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ — 31.

Паноптикум — 33. Камера-обскура — 34. Волшебный фонарь — 34. Научные игрушки — 39.

ИЗОБРЕТЕНИЕ КИНО — 43.

Эдисон и Люмьеры — 43. Фильмы Люмьеров — 45.

ЗАРОЖДЕНИЕ КИНОЯЗЫКА — 47.

Трюковое кино — 48. Повествовательное кино — 51. Крупный план — 52. Линейный рассказ — 55. Параллельный монтаж — 55. «Нетерпимость» — 58.

ЭЛЕМЕНТЫ КИНОЯЗЫКА — 59.

Точка зрения — 59. Точка зрения объективная и субъективная — 60. Точка зрения и искаженное видение — 66. Кадр — 70. Кадр как рамка — 72. Кадр и «внешнее пространство» — 75. Анализ кадра — 79. План — 82. Дальний план и пространство — 87. Дальний план и толпа — 90. Крупный план — 95. Сочетание кадров — 99. Художественное пространство фильма — 102. Киносюжет — 116. Звук — 133. Звук и пространство — 135. Звук и точка зрения — 137. Музыка, шумы, речь — 139. Изображение и слово — 142. Голос в кадре и голос за кадром — 144.

ЗАРОЖДЕНИЕ КИНОСТИЛЯ — 150.

Плоскость и объем — 151. Вещь и муляж — 153. Глубина пространства — 153. Вавилон в «Нетерпимости» — 156.

ЭЛЕМЕНТЫ КИНОСТИЛИСТИКИ — 158.

Природа киноповествования — 158. Метафора в кино — 169. Изображение в кадре — 172. Движение камеры — 174. Свет — 181.

ПСИХОЛОГИЯ КИНО — 192.

Как возникает кинообраз? — 192. Зритель — 196. Как мы смотрим фильм? — 197. Фигура—фон — 198. Фигура—лицо — 204. Глаза—лицо — 206.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ — 211.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН (*О. Белобровцева*) — 214.