

Бела Балаш. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: "Прогресс", 1968.

КИ

БЕЛА
БАЛАШ

НО

Видимая и слышимая речь... Медленное — это действие... Речь как звуковая жест... Почему невозможна синхронизация иностранного фильма... Эстетический закон непроизводимости... Киберкадр и слово... Слово в кадре... Речь как информационное звуковое воздействие...

•

Неразделенные звук и речь... Речь и трюк... Проблема музыкального трюка... Когда звук и его источник не соответствуют... Музыка в кино... Звуковой фильм типичен программной музыкой... Подражание... Секрет Чаплина... Развитие киноборда — Киноперформанс... Экономить звук! Господство слова... Киноповествователь...

СТАНОВЛЕНИЕ

И СУЩНОСТЬ

НОВОГО

ИСКУССТВА

Первая глава. Эстетика кино (Необходимо широкое образование // И эстетическое воспитание // Сознательная ответственность публики и осторожные критики // Колумбова теория // Непростительная оплошность науки)

Двадцать пять лет тому назад, в 1923 году, я написал первую книгу по эстетике и философии киноискусства. Кино в то время пребывало в первобытном состоянии, было чем-то вроде ярмарочного зрелища: никаких собственных традиций и требований вкуса, «гениальная» бульварщина, в которую ежедневно привносилось что-нибудь новое. И хотя кино иногда самовольно прибегало к утонченным средствам старых благородных искусств, оно даже и само не осознавало, не признавало себя искусством. Эта академическая степень не подходила ему, да оно па нее и не претендовало. У кино не было признанной знатности, которая бы его к чему-то обязывала, не было своей эстетики, никто не исследовал его законов, никакая соответствующая культура не направляла вкус его публики (а тем самым и его развитие). Мировая пресса, отводившая место для представительной театральной, литературной, художественной и музыкальной критики со сложившимися вековыми традициями, не знала серьезной кинокритики. Продукты новой зрелищной промышленности расхваливались в оплаченных заказчиками объявлениях.

Моя первая книга по теории кино, «Видимый человек или культура кино», страстно ратовала не только за новое искусство, которое едва начинало вырабатывать свои собственные формы, но и чуть ли не возвещало начало нового периода развития культуры.

«Ибо каждое искусство, — говорилось в предисловии к книге, — выражает личное отношение человека к миру, измерение собственной души. До тех пор пока художник не выходит за пределы этих измерений, его произведения не могут быть новыми, его искусство не ново. С помощью телескопа и микроскопа мы можем открыть тысячи новых вещей, но все это остается лишь расширением горизонтов. Новое же искусство подобно новому органу чувств. А число их, как известно, увеличивается не слишком часто. И тем не менее я утверждаю: кино — это новое искусство, столь же отличное от всех остальных искусств, как музыка отлична от живописи, а живопись от литературы. Это совершенно новое откровение людей».

В своей первой книге я еще не имел возможности вывести этого нового искусства синтетически из накопленного опыта. Приходилось делать прогнозы на будущее путем анализа первых признаков. Я назвал свою попытку такого анализа Колумбовой теорией. Я надеялся, что она, побуждая нас к открытиям и авантюрам, обещающая пусть недостижимую Индию, сможет все же довести нас до Америки.

Но в последние десятилетия кино отклонилось от своего собственного пути, на котором оно с большим подъемом начало было освоение новых областей человеческого бытия. Кино, в основном, превратилось в сфотографированный театр, каким оно было в своем начале, с той лишь разницей, что стало применять более утонченные средства. Попытки некоторых художников-одиночек, направленные на сохранение, хотя бы в деталях, или воссоздание киноискусства, о котором мы мечтаем, выражающего своими особыми средствами специфические переживания, мало что дают. Поэтому я считаю необходимым предъяснить здесь, в этой книге, счет за старые невыполненные обещания. Но если я желаю доказать, что кино изменило самому себе, то я должен уточнить, каково оно «само по себе». Я должен буду путем теоретического анализа вскрыть корни его происхождения и тайну его рождения, для того чтобы оно, осознав собственную природу и законы, смогло найти свой особый путь развития. Эта книга должна быть биографией кино как в биологическом, так и в историческом смысле, — биографией, налагающей обязательства на все дальнейшее существование.

Моя первая книга о кино, «Видимый человек», была знакомством и объяснением в любви. Ее содержанием была эстетика немого кино; немота рассматривалась как сущность этого искусства, как его *principium stilisationis*, стилистический принцип, определяющий все формальные законы кино. Я мог в своей книге попытаться предсказать будущее искусства, но не техники. Изобрели звуковое кино. Немое кино как самостоятельное великое искусство умерло. Моя вторая книга, «Дух фильма», теоретически вводила и сопровождала кино на его крутом повороте к звуку. Ее можно определить как теоретический дневник очевидца и участника. Моя третья книга, появившаяся сначала в Москве, «Искусство кино» (Госкиноиздат, 1945), обычная работа по истории и теории искусства. Таким же должен быть характер и этой книги. Она — историческая, поскольку в ней анализируется процесс становления новых форм нового искусства, возникшего и развивающегося на наших глазах. Однако читателю не следует искать в ней исторической полноты. Анализируя исторические процессы, я хочу лишь осветить эстетические законы.

Многие примеры я привожу из советской кинематографии и вообще много обращаюсь к ней. Это объясняется тем, что я с 1932 года пятнадцать лет жил и работал в Советском Союзе, где ознакомился с глубочайшими, интереснейшими и поучительнейшими процессами истории культуры, наблюдал, как в новом обществе возникает новое искусство.

Необходимо широкое образование

Учебных заведений, где готовят специалистов по кино, много. И сейчас уже никто не спорит с тем, что теория кино может быть интересной и необходимой не только для тех, кто специально занимается кино. В Париже, в Лондоне постоянно возникают новые научные общества и институты, ставящие целью развитие «фильмологии». Но еще не утвердилась в общественном сознании мысль, что эстетика кино должна существовать не только как особая наука для специалистов, а что кино — элемент общего образования масс, повышающий их культурный уровень и воспитывающий человеческое достоинство. Тех, кто ничего не смыслит в литературе и музыке, не считают образованными людьми. О людях, которые не слышали о Бетховене и Микеланджело, в хорошем обществе говорят с пренебрежением. Но если кто-нибудь не имеет ни малейшего представления о киноискусстве, никогда не слышал о Дэвиде Гриффите или Асте Нильсен, это не мешает ему слыть образованным человеком даже в наиболее культурных кругах. Об этом важнейшем искусстве ему будто бы вовсе не обязательно что-либо знать. Между тем в интересах духовного здоровья человека и истории культуры необходимо развивать в людях такой вкус, который мог бы в свою очередь контролировать искусство, воспитывающее и развивающее наше эстетическое чувство.

До тех пор, пока во всех учебниках общей истории искусства и эстетики не будут отводить место для специальной главы о киноискусстве, пока этот вид искусства не будут преподавать в университетах и в средних учебных заведениях как обязательный предмет, не наступит и решающего поворота в истории человеческой культуры XX века в сфере сознания.

И эстетическое воспитание

Речь на этот раз идет не о понимании сложившегося искусства, но о судьбе искусства, которое складывается в зависимости от того, как мы понимаем его сущность. Мы ответственны за то, сколь высоким будет его уровень. Ибо диалектическое взаимодействие искусства и образования — закон истории культуры. Искусство развивает вкус публики. Утонченный вкус стремится к более высокому искусству и делает его возможным, а оно в свою очередь воспитывает людей, способных воспринимать искусство.

К кино это относится в большей степени, чем к любому другому виду искусства. Ибо возможно, что художник, опережая свое время, в одиночестве, в своих четырех стенах пишет книгу, рисует картину, сочиняет песню, которую не понимают его современники, но которая будет принята и понята последующими, более образованными поколениями. Художник может погибнуть, но его произведение остается жить. В киноискусстве необразованность и непонимание губит не художника, а прежде всего губит еще в зародыше произведение искусства, так как его появление становится невозможным. Фильм как продукт промышленности слишком дорогое и сложное коллективное творение, он не может быть шедевром гениального одиночки, противопоставляющего свой вкус принятому вкусу. И это не только при капиталистическом производстве, преследующем непосредственную выгоду. Социалистическое кинопроизводство также не может ориентироваться на зрителей будущего века.

Определенная минимальная степень успеха — или понимания — обязательная материальная предпосылка создания фильма. Парадокс ситуации заключается в том, что понимающая публика должна существовать еще до того, как создано произведение, поскольку его успех обусловлен лишь пониманием, обеспеченным заранее (на что продюсер обязан делать ставку). Здесь речь идет не о вкусе, пассивно воспринимающем готовое, а о привитом, воспитанном вкусе. Иначе сказать — о теоретической подготовке и о той эстетике, которая выводит свои положения не из готового произведения, а заранее предполагает его появление, способствует ему и его ожидает.

Создающая свою ответственность публика и осторожные критики

В этом и заключается смысл и роль обществ друзей кино, созданных почти во всех цивилизованных странах. Существуют также общества друзей музыки и прочих «друзей...», которые объединяются, чтобы вместе наслаждаться менее популярными, но ценными созданиями искусства. Они поддерживают хорошее искусство, которому действительно нужна поддержка, — но только уже созданные произведения. В отличие от них «друзья кино» являются для продюсера публикой, теоретически подготовленной, на которую он может твердо рассчитывать, вдохновляющей его на новые, ценные начинания.

Колумбова теория

Теория, вскрывающая целенаправленность имманентных законов развития, не сова Минервы, не обязательно полет ее должен начинаться, согласно Шлегелю, вечером; она не должна быть ночной теорией, подведением итогов в конце определенного периода художественного развития. Теория должна предугадывать будущее направление, набрасывать для новых Колумбов очертания неизвестных морей. Она должна возбуждать фантазию и воспламенять ищущих новые континенты художественного творчества. Задача, достойная тех, кто занимается эстетикой!

Нас никак не могут убедить и удовлетворить утверждения, что вкус «вообще», развитый другими искусствами, пригоден и для развития совершенно нового искусства. Между прочим, в этой книге будут приведены доказательства того, что художественная культура, развитая в сфере старых искусств с их окостенелыми, устаревшими представлениями, больше всего тормозила развитие киноискусства в Европе. Другие искусства с их теориями, не пригодными для этого нового явления, подавляли новые теории. И тем не менее самолет нельзя назвать плохим автомобилем лишь потому, что он не может ездить по дорогам. Великие старые искусства, утверждающие себя тем, что все время повторяют старые, тысячелетиями выработанные правила, менее нуждаются в теоретическом доказательстве своей истинности, чем новое искусство, в

первых тонких, едва заметных очертаниях которого заявляют о себе грядущие исполины.

Непростительная оплошность науки

Но если, следовательно, киноискусство еще не полностью развито, то эстетике представляется широкая возможность изучить законы развития искусства, формирующегося прямо на наших глазах. Уже в книге «Видимый человек» (а она вышла в 1924 г.) я призывал к этому и с тех пор не перестаю призывать, но безуспешно!

Эстетики, историки искусства и психологи могли бы наблюдать новое искусство, рождающееся на их глазах. Ведь кино, как известно, единственное искусство, день рождения которого мы знаем. Начало всех других искусств затерялось в тумане предисторического времени. Символические мифы, сообщающие об их возникновении, не раскрывают тайны, почему и как возникли эти важнейшие формы человеческого откровения и почему именно так, а не иначе. Никакие раскопки и изучение древностей не могут исчерпывающе показать, какую роль играло искусство в его начальной стадии в доисторическом обществе. Нам недостаточно известны общественные и экономические условия, в которых эти искусства возникли, и мы мало знаем о том, каким было человеческое сознание, породившее их. Историки работают в основном, прибегая к гипотезам и смелым предположениям.

Но вот пятьдесят лет, собственно даже только тридцать лет назад, родилось совершенно новое искусство. Однако разве ученые создали для изучения этого явления исследовательские центры? Разве они вели изо дня в день записи о том, как развивается новорожденный и какие он совершает движения и действия, раскрывая законы, управляющие его жизнью?

Ученые упустили это. Хотя впервые за столетия представлялась возможность наблюдать невооруженным глазом одно из редчайших явлений истории культуры: возникновение новых художественных форм, причем художественных форм единственного искусства, родившегося в наш век, в нашем обществе, материальные и духовные предпосылки которого всем нам известны. Как ценно было бы для науки использовать эту замечательную возможность также и потому, что непосредственное изучение истории развития и жизни новых художественных форм дало бы ключ ко многим тайнам старых искусств.

Вторая глава. Предыстория (Кинематограф и крупная промышленность // Сфотографированный театр // Новые темы // Новые исполнители // Киногротеск // Примеры) Кинематограф и крупная промышленность

Я называю это предысторией, так как речь идет о времени, когда кинематограф еще не стал киноискусством.

В марте 1895 года во Франции братьями Люмьер был сконструирован киноаппарат. Однако новые выразительные средства кино родились лишь спустя десять-двенадцать лет в Америке. Следовательно, уже целое десятилетие существовала техника кино, кинопромышленность, сотрудничавшая с крупным капиталом, располагала ею, а французская кинематография не открыла в то время еще ни одного нового художественного выразительного средства, специфического для этого искусства. Киноискусство не появилось автоматически из киноаппарата, изобретенного французами. Не возникло оно и как механическое следствие общих законов видения. Новое искусство создало другие силы, и не случайно оно приобрело силу в Соединенных Штатах.

Техника кинематографии не случайно была разработана в начале 20-го столетия. Именно в это время стало превращаться в отрасли крупной промышленности и производство других видов духовной продукции. Литература и пресса, театр и музыка попали тогда в подчинение к быстрорастущим и укрупняющимся трестам и концернам. В сущности, индустриализация производства духовных продуктов началась не в кино. Кино только включилось в общий процесс развития.

Сфотографированный театр

Новое изобретение сразу же было использовано для применения методов индустриального производства в театральном искусстве. Кинокамера помогла заменить создаваемую непосредственным физическим трудом ремесленную — если можно так выразиться — продукцию актеров (как бы продукты мануфактуры) товаром, который при машинном, промышленном производстве можно было размножить в неограниченном количестве и, следовательно, дешевле продавать. Первый крупный договор в этой отрасли промышленности был заключен фирмой братьев Патэ с союзом драматургов. Фирма получила право фотографировать и таким путем широко распространять театральные спектакли.

Кинематография в те годы была не больше чем ярмарочным зрелищем, сенсационным движущимся изображением и средством копирования театральных спектаклей. Она не была еще самостоятельным искусством со своими собственными законами. И тем не менее, хотя она и была пока всего-навсего «сфотографированным театром», свойственные ей широкие технические возможности скоро натолкнули ее на фотографирование сцен, которые невозможно показать ни на обычной театральной сцене, ни даже в театре на открытом воздухе.

Открытой сценой кино вскоре стала фактически вся природа. Таким образом, сфотографированный театр с самого начала обогатил искусство закрытой сцены видами, а также темами и сюжетами, связанными со ставшими теперь доступными для воспроизведения и использования с целью драматизации действия природными явлениями. Сфотографированный театр в отличие от обычного мог даже показывать «волшебные трюки».

Новые темы

В 1918 году Урбан Гад, известный датский режиссер, написал книгу о кино. В этой умной и содержательной книге речь еще не идет о новом формальном языке искусства, так как Урбан Гад еще не знал его. Поэтому он писал главным образом о новой специфической тематике кино. По его мнению, всякий фильм должен обязательно содержать картину, снятую с натуры. Природа, воздействуя на людей, живущих в ней, выступает как актер, вмешиваясь в жизнь и судьбы людей. Так в сфотографированном театре появляется новый исполнитель (природа), не имевший возможности выступить на обычной сцене.

Однако нового исполнителя показывали по тем же законам, что и старых исполнителей. Театр стал просто богаче, и диапазон его расширился. По своим художественным принципам он оставался театром.

Он стал богаче и в драматической нюансировке, так как теперь можно было непосредственно показывать природные явления в их воздействии на настроение человека, а нередко и роковое влияние природы. И тем не менее он оставался театром.

Это тематическое обогащение и обновление стало характерным для сфотографированного театра. Естественно, что по закону свободной конкуренции он должен был развиваться в том направлении, в котором старый театр не мог за ним следовать. В первые годы развития кинематографии акцент делался прежде всего на движение. Это был первый период увлечения ковбойскими фильмами. Скачки, препятствия, погони, бег, карабканье, плаванье были важнейшими элементами сюжета

кинофильмов. Очень часто, ничего, кроме этого, в картине и не было. Фильм показывал то, чего нельзя было увидеть в театре. И все же почему он тем не менее оставался театром?

Новые исполнители

Вскоре появились и новые исполнители, которых показать на сцене было очень трудно: дети и животные. Это новые герои в старом искусстве сфотографированного театра. Первыми такими кинозвездами стали известная пантера фирмы братьев Патэ и всемирно известная овчарка Ринтинтин. Затем появились высокоодаренные, очаровательные вундеркинды, как, например, Джекки Кутан, маленький друг Чаплина, незабываемый маленький великий артист. Все это — исполнители нового типа, получившие благодаря новой технике доступ в старое драматическое искусство. Так кино уже в свои первые годы обогатилось новыми темами, событиями, новыми образами еще до того, как оно сумело выработать свою собственную художественную выразительную форму, свой собственный формальный язык.

Киногротеск

В то время в кино сложился новый, в искусстве издавна известный жанр: гротеск. Его герои не были так новы и типичны, как дети или животные. В главной роли выступал шут, клоун, до гротеска доводящий свои движения комик. Эти образы были перенесены в театр из цирка. Но цирк и театральная сцена давали мало возможностей для показа их художественного своеобразия. Театр под открытым небом предоставил им большее пространство, соответствовавшее стилю их игры, а кинотехника позволила заснять их выступления.

В самых первых фильмах финал был столь же стереотипным, как поцелуй в более поздних фильмах со счастливым концом. Финалом старых кино гротесков была всеобщая погоня. Герой, попав в беду, убегает, его преследуют: один, затем два, затем тридцать человек, и наконец все участники фильма носятся на экране независимо от того, имеют ли они какое-либо отношение к беглецу или нет. Людская лавина приходит в движение и вовлекает все и вся в бессмысленный и бесцельный водоворот. Это абстрагированное от действия движение зритель привык считать сущностью кинематографа.

Также и позднее киногротеск оставался классическим художественным жанром киноискусства, как и животные и дети не перестали быть популярными персонажами кино.

Так еще до того как в киноискусстве были разработаны свои собственные новые методы и новый художественный язык, в нем уже возник собственный художественный жанр с собственным стилем.

Характерной чертой сфотографированного спектакля, отличавшей его от живого театра, являлась немота. В ходе развития немого кинематографа слова были заменены выразительной мимикой и тонкими оттенками подчеркнутых жестов: мимика заговорила. Но, однако, кинематографический кадр был еще нем, даже если рассматривать его с точки зрения физиогномии. Сцепы подавалась только на общих планах, без крупных, то есть совсем как в театре. Поэтому разыгрывать пантомимы приходилось с преувеличенно грубыми, гротескными жестами, которые на современного зрителя производят комическое впечатление. Так комики превращали недостаток фильма — немоту — в стилеобразующий фактор преувеличенного движения. Возникла новая драматургия комизма ситуации, воспринимаемая чисто пантомимически, комизм особого рода, который не нуждался ни в пояснительных словах, ни в индивидуализированной мимике.

Примеры

Возьмем для примера сюжет одной замечательной ленты этой первоначальной формы искусства кино. Макс Линдер, один из первых корифеев киногротеска, идет покупать ванну. Купив, он хочет сам донести ее до дому. Но ванна большая, и смешно уже то, как он различными способами пытается поднять и нести ее. После многочисленных гротескных акробатических усилий он надевает ванну на голову, как огромную шляпу. Ванна тяжела, она постепенно прижимает его к земле. Наконец Макс Линдер становится на четвереньки и совершенно исчезает под ванной. Ванна одна шествует по тротуару и пугает людей. Собаки озверело лают на нее. Вот ванна доходит до дома Линдера, сама карабкается по лестнице, пытается пробраться в квартиру Линдера, но тщетно — она шире, чем дверь. Тогда Линдер выползает из-под ванны и устанавливает ее на лестничной площадке перед дверью. Собираясь мыться, он носит ведро за ведром из своей квартиры, наполняет ванну водой, затем спокойно раздевается прямо на лестнице и садится в ванну. В это время по лестнице поднимаются две дамы. Линдер, стесняясь их, ныряет в ванну. Но дамы тем не менее замечают его, возмущаются и приводят дворника. Тот пытается силой вытащить Линдера. Наш герой сопротивляется, применяя при этом самый эффективный способ: брызгается водой. Это как раз то зерно психологической достоверности, которое в любом гротеске, среди абсурдных вещей и ситуаций производит наиболее комичное действие. Ибо реальный и убедительный мотив придает и остальному, абсурдному и гротескному, определенную видимость реальности. Здоровенный детина, дворник, испытывает больше страха перед водой, чем если бы ему грозили палкой. Зритель верит в это. Дворник зовет на помощь полицию. Линдер ожесточенно и геройски брызгает водой, а воды боится даже и полиция (теперь зритель верит и этому). Наконец вызывают пожарников, которые пускают в ход против Линдера пожарную машину.

Эта шутка кинематографична не только потому, что позволяет показать многое такое, что не покажешь на сцене, но и потому, что эти новые мотивы вызывают такие гротескные психологические реакции, которых до сих пор невозможно было вызвать.

Первые превосходные короткометражные фильмы Чаплина были аналогичного характера: его борьба с креслом-качалкой, в которое он садится, а затем не может встать, или со злополучной дверью-вертушкой, которая все время выбрасывает его на улицу, или первое катание на роликовых коньках, когда ролики на его ботинках выходят из его подчинения, приобретают самостоятельность.

Глубокий смысл «неловкости» Чаплина заключен не только в том, что его борьба с коварным объектом вскрывает демоническую природу объекта, но и в том, что вещи становятся с человеком на одну ступень, даже превосходят его. Они побеждают Чаплина именно потому, что он, предельно человеческий, не затронутый процессом «овеществления», не хочет приспособливаться к механизмам. Это искусство гротеска отвечает природе немом кино. Оно вытекает из самой природы немом изображения, поданного общим планом, аналогичного картине театральной сцены. Тогда движения его не имели интимного внутреннего значения, распознаваемого лишь на близком расстоянии. Наоборот: общая пантомима, судорожные движения человека создавали комический эффект.

Характерно, что с появлением звукового и говорящего кино описанная разновидность киногротеска, давшая миру известнейших корифеев экрана, прекратила свое существование. Макс Линдер, Пренс, Кретинетти, Чарли Чаплин связаны с этим старым жанром искусства. Второе поколение героев гротеска, Гарольд Ллойд и Бастер Китон, появилось во время наивысшего расцвета немом кино, когда новое искусство уже оперировало меняющимися ракурсами кинокамеры и крупными планами. Поэтому их работа носила уже более индивидуализированный и более углубленный психологический характер: это были характерные комики. И все же им не удалось перенести свое искусство в звуковое кино, так как их гротескность была также

порождена духом сфотографированного театра. Даже для великого Чаплина переход к звуковому кино означал тяжелый кризис, о глубоком значении которого речь пойдет ниже.

Уже в самые первые годы у кино была еще одна особенность. Фильм был лучшим волшебником, чем все знаменитые волшебники сцены. «Иллюзионист» Жорж Мельес открыл, что с помощью кинотехники можно творить подлинные чудеса. Можно заставить исчезать вещи и людей, делать так, что они будут парить в воздухе, переходить из одного состояния в другое. Нет почти ни одного технического трюка с камерой, которого он не применял бы уже в те первые годы. И тем не менее все, что он делал, было только сфотографированным театром.

Ибо первичная форма театра, его основной принцип не меняется от того, что с помощью изобретательной сценической техники на открытой сцене герои исчезают, летают по воздуху или претерпевают превращения.

Третья глава. Новые формы

Итак, уже в первые годы своего существования кино выработало собственные новые темы, новые образы, новый стиль, даже новые жанры. Что же дает мне все-таки право утверждать, что оно в то время было не чем иным, как технически высокоразвитой фотографической репродукцией театра?

Как и когда кинематография превратилась в самостоятельное, независимое искусство, использующее методы, существенно отличные от театра, и нашедшее совершенно новые средства выразительности? В чем различие между сфотографированным спектаклем и кинофильмом? Разве в обоих случаях речь идет не об экранизации живых картин? На чем основывается мое утверждение, что в одном случае речь идет просто о зафиксированном на пленку театре на открытом воздухе, а в другом — о совершенно обособленном виде искусства?

Одни из основополагающих принципов театра как формы искусства состоит в том, что зритель видит разыгрываемую сцену пространственно нераздельной. Он все время обзирает все пространство сцены. Иногда на сцене показывают только часть какого-нибудь помещения. Но эту часть зритель видит, пока продолжается явление, всю в целом, и он видит все происходящее в ней ограниченным неизменной рамкой сцены.

В соответствии со вторым основным принципом театра зритель видит сцену все время с определенного, неизменного расстояния. Правда, в сфотографированном спектакле уже применяли съемку различных сцен с разных расстояний, но внутри отдельных сцен дистанция не менялись.

Третий основной принцип театра, на наш взгляд, заключается в том, что «ракурс» зрителя (его угол зрения, удаление) остается неизменным. В сфотографированном спектакле различные сцены уже снимались в разном удалении от глаз. Но на протяжении одной и той же сцены как угол зрения, так и размер плана оставались неизменными.

Эти три основополагающих принципа театра как вида искусства взаимосвязаны и являются исходными моментами драматургической формы и стиля, независимо от того, смотрим ли мы театральные сцены прямо на подмостках или экранизированными. Это относится и к тем сценам, которые невозможно показать в театре, а только с помощью кинокамеры или при натуральных съемках.

Эти основные принципы театрального искусства потеряли свой смысл с рождением киноискусства, начинающегося там, где эти три закона художественного изображения уступают место новым принципам, а именно:

1. Нестабильное расстояние между зрителем и сценой на протяжении одной и той же сцены, что влечет за собой варьирование планов сцены и композиции.

2. Разбивка общего плана на кадры-детали.

3. Изменение ракурса (углов съемки, перспективы) деталей изображения на протяжении одной сцены.

4. Монтаж или размещение элементов сцены, эпизодов, какими бы короткими они ни были в произвольном порядке.

Подобное же происходит в шекспировском театре; как из кубиков, укладываемых один на другой, образуется мозаика времени, так в результате монтажа возникает единая сцена-эпизод.

Обусловленный введением этих методов сдвиг в передаче изображений заложил совершенно новые основы художественного развития киноискусства. Его колыбелью стали Соединенные Штаты, Голливуд. Этим происшедшим примерно в начале первой мировой войны переворотом в кино мы обязаны гению Дэвида У. Гриффита. Он создал не только новые высокохудожественные произведения, но и совершенно новое искусство.

Для киноискусства характерно то, что, выделяя из целого кадра детали, оно дает нам возможность наблюдать вблизи атомы жизни, открывает нам самые сокровенные и интимнейшие ее тайны и что интимность каждой детали, сохраняет верность общему эмоциональному настроению) куда сильнее, чем на сцене или на картине. Ибо ее эмоциональное звучание не заглушается общим впечатлением от постоянно наблюдаемого изображения в целом.

Не ураганы на море, не зрелища огнедышащего вулкана, наблюдаемые благодаря применению новых выразительных средств искусства кино, оказались поразительно новыми темами. Оно вскрыло самое сокровенное: одиноко блестящую на щеке слезу, которая на сцене никогда не производила столь потрясающего впечатления.

Режиссер фильма не позволяет нам в течение одной сцены смотреть на все, что мы пожелаем, в зависимости от нашего настроения или случая. Он заставляет наши глаза следовать от детали к детали, как предписано его монтажом. Такая последовательность дает режиссеру возможным образом направлять внимание зрителя, не только показывать фильм, но одновременно и интерпретировать. Здесь на первый план выступает личность того, кто делает фильм. Два фильма с одинаковым содержанием, но по-разному смонтированные, выражали бы две совершенно различные личности, показали бы две совершенно разные картины мира, то есть были бы двумя разными фильмами.

Четвертая глава. Культура зрительного восприятия (Кинематографическая культура // Англичанин из колоний // Девушка из Сибири // Мы научились смотреть // Почему старые фильмы производят комическое впечатление?)

С рождением киноискусства родились не только новые художественные произведения. Развилась и новая способность в человеке чувствовать и воспринимать новое искусство. Карл Маркс пишет: «...только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла, она для него не является предметом, потому что мой предмет может быть только утверждением одной из моих сущностных сил, т. е. он может существовать для меня только так, как существует для себя моя сущностная сила в качестве субъективной способности, потому что смысл какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается мое чувство. Вот почему чувства общественного человека суть иные чувства, чем чувства необщественного человека. Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые

порождается богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие чувства, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие сущностные силы».

В другом месте Карл Маркс говорит о том, что предмет искусства создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но и субъект для предмета.

Это очень большое упущение, что искусствоведение до сих пор занималось главным образом только готовыми предметами искусства, а не субъективными способностями, возникшими благодаря диалектическому взаимодействию и позволяющими увидеть созданную красоту и насладиться ею. Конечно, объективная действительность не зависима от субъекта, но красота, по Марксу, чтобы стать действительностью, переживанием, требует воспринимающего субъекта. Эта красота не только объективно реальна, она не только атрибут предметов, совершенно независимо от созерцающего субъекта, она не есть нечто, что можно рассматривать как предмет, также и без субъекта, также и в том случае, если бы на земле не было людей. Ибо красота, обращенная к человеку (иной мы не знаем), является человеческим переживанием, психической функцией, изменяющейся в зависимости от расы, эпохи и культуры. Следовательно, красота есть субъективное переживание человеческого сознания, вызванное объективной действительностью. Это переживание подчиняется законам — общим законам сознания, которые поэтому нельзя обозначить как чисто субъективные.

История искусства до сих пор не занималась вплотную субъектом, который следует рассматривать как носителя художественной культуры, восприимчивость и богатство переживаний которого не только развиваются под воздействием искусств, но и, как утверждает Маркс, порождаются их воздействием. Тем самым речь идет здесь не только об истории искусства, но одновременно, и в прямой связи с этим, об истории человека.

Задачей этой книги является исследование и схематичное изложение той способности восприятия человека, которая связана с киноискусством.

Кинематографическая культура

Начавшееся таким образом развитие способностей восприятия открывает новый этап в истории художественного воспитания человеческой личности. Подобно тому, как под воздействием музыки развивается музыкальный слух (а также музыкальная культура), так вследствие объективного обогащения в киноискусстве возникает кинематографическое «зрение», или кинематографическая культура.

Художественные выразительные средства немого кино развивались очень быстро один за другим и в свою очередь развивали способность публики понимать язык нового искусства. На наших глазах не только возникло новое искусство, но и появился человек, обладающий благодаря новой способности восприятия, новому таланту новой культурой.

Англичанин из колоний

Рассказывали о случае с английским колониальным чиновником.

Во время первой мировой войны и после нее он несколько лет провел на отдаленной ферме в Центральной Африке. Он ни разу не побывал в городе. Это был образованный человек, регулярно получавший газеты и книги. Слышал он и о кино, а по иллюстрированным журналам знал всех кинозвезд. Он читал также и кинокритику, но не видел еще ни одного фильма. Впервые попав в город, где был кинотеатр, он тотчас же пошел туда. Демонстрировался какой-то очень несложный фильм. Рядом сидели дети и с интересом смотрели картину. Наш взрослый и образованный человек

смотрел на экран с большим вниманием и напряжением и по окончании сеанса был в полном изнеможении.

— Ну, как тебе понравилось? — спросил его приятель, бывший в кино вместе с ним.

— Очень интересно, — вежливо ответил англичанин, все еще смущенный и задумчивый, — но скажи, пожалуйста, о чем шла речь в фильме?

Он не понял фильма. Не понял хода действия, того, что было понятно любому ребенку в городе. Дело в том, что он не владел языком, на котором излагался сюжет фильма, хотя в то время этот язык уже был понятен каждому городскому жителю.

Девушка из Сибири

Один из моих старых московских друзей рассказал мне однажды о своей домработнице, которая недавно приехала в город из какого-то сибирского колхоза. Это была умная молодая девушка, окончившая школу, но по разным причинам она никогда не видела ни одного кинофильма. (Этот случай произошел очень давно.) Хозяева отправили ее в кинотеатр, где показывали какую-то комедию. Вернулась она бледная, с мрачным лицом.

— Ну, как тебе понравилось? — спросили ее. Она все еще находилась под впечатлением увиденного и некоторое время молчала.

— Ужасно, — сказала она наконец возмущенно. — Не могу понять, как это здесь в Москве разрешают показывать такие гадости.

— А что ты видела?

— Я видела людей, разорванных на куски. Где голова, где ноги, где руки.

Известно, что в голливудском кинотеатре, когда Гриффит впервые показал кадры, снятые крупным планом, и огромная «отрубленная» голова заулыбалась публике, началась паника. Сейчас просто трудно себе представить, какой сложный процесс должен был осуществиться в нашем сознании, для того чтобы мы научились ассоциативному зрительному восприятию. Нужно, чтобы картины, разбитые на кадры и следующие одна за другой во временной последовательности, так складывались в нашем сознании в целостную и непрерывно развертывающуюся сцену, чтобы мы вообще не осознавали этого сложного процесса. Элементы действия, показываемые отдельно, один за другим, в действительности совершаются одновременно и являются частями непрерывного действия.

Речь идет здесь о способности восприятия новых представлений, о высокой культуре, развившейся в короткий промежуток времени. Сегодня мы вообще не отдаем себе отчета в том, как нам удалось в течение немногих лет научиться понимать изобразительный язык, делать выводы из увиденного, читать изобразительные метафоры и символы. За два десятилетия у нас выработалась большая культура зрительного восприятия.

Мы научились смотреть

Так на базе новой кинотехники возник новый вид воспроизведения действительности и новый метод раскрытия сюжета. В течение двадцати лет с небывалой быстротой развился, отшлифовался и обособился новый изобразительный язык. Это можно доказать тем, что фильмы, сегодня понятные каждому, двадцать лет назад едва ли поняли бы даже специалисты.

Первый пример: мужчина спешит за своей возлюбленной на вокзал, чтобы увидеть ее в последний раз. Он на перроне. Поезда не видно, но по его глазам мы узнаем, что «она» сидит уже где-то в купе. Мы вообще ничего не видим, кроме его лица крупным планом, на котором испуганно подергиваются уголки рта, в то время как по его лицу пробегают тень и свет — поочередно и во все нарастающем темпе. Из глаз

катится слеза. Вот и вся сцена. Нам приходится догадываться, что произошло. Сегодня мы это уже знаем.

Впервые увидев этот фильм Чаплина в Берлине, я тоже не сразу понял смысл сцены. Вскоре всем стало ясно, что произошло: поезд отправился и отблеск его огней все быстрее отображался на лице человека.

Второй пример: мужчина в грустном раздумье сидит в своей комнате. Зритель знает из предыдущей сцены, что в соседней комнате находится женщина. Мужчина снят крупным планом, внезапно на его лицо падает свет. Он поднимает голову, и его лицо, внутренне просветленное, с надеждой поворачивается к свету. Но свет исчезает так же внезапно, как и появился. Гаснет и внутренний свет. Мужчина разочарованно опускает голову. Становится темно. Это последний кадр трагической сцены. Больше ничего и не нужно.

Что произошло? Каждый кинозритель в наше время знает и понимает это хорошо. Дверь соседней комнаты приоткрылась на какой-то миг, женщина стояла на пороге освещенной комнаты. Медлила... может быть, она еще хотела... И все же она не вошла, закрыла за собой дверь. Навсегда... и это «навсегда» ощущается по тому, как изображение медленно тает в темноте. Но как раз то, что в фильме «больше ничего» не показано, и возбуждает нашу фантазию, создает соответствующее настроение. Именно это и придавало ему особый аромат.

Почему старые фильмы производят комическое впечатление?

Сегодня мы понимаем не только ситуацию, передаваемую в кинокартине, но и любой оттенок ее значения и все ее художественные символы. Быстроту нашего развития в этой области можно измерить, обратившись к старым фильмам. Мы смеемся до упаду, особенно если смотрим трагический фильм, и нам не верится, что какие-нибудь двадцать лет назад кто-то воспринимал эти вещи всерьез. В чем причина этого факта? Старое искусство вовсе не обязательно кажется нам смешным, ни Джотто, ни Чимабуэ не смешны. Как правило, не кажутся комичными даже самые примитивные и наивные художественные творения.

Старое искусство обычно адекватно передает духовные черты своего времени. То же, что мы видим в фильме, мы переносим на самих себя. Это еще не история, и мы смеемся над нашим собственным вчерашним «я». Перед нами еще не исторический костюм, воспринимаемый как красивый и величественный, а устаревшая мода, которая вызывает смех.

Примитивное искусство адекватно выражает примитивные знания и примитивный вкус. Примитивность же старых кинолент производит впечатление доходящей до гротеска беспомощности. Копье в руках голого дикаря не так смешно, как в руке современного солдата. Португальская галера XV века великолепна, но первые локомотивы и самые первые автомобили комичны. Ибо в них мы видим не что-либо принципиально иное, чего сегодня уже не существует, а мы узнаем в них несовершенную, смешную форму того, что есть сегодня. Причина комизма та же, но которой нам кажется смешной обезьяна, — ведь она похожа на нас.

Кинематографическая культура развилась настолько быстро, что мы в ее примитивных первоначальных формах еще узнаем самих себя.

Пятая глава. Видимый человек (Субстанция киноискусства // Однослойность фильма // Исполнители-авторы)

Эта глава, в которой говорится о культуре зрительного восприятия, развитой немой кинематографом, взята из моей книги «Видимый человек». В ней я приветствовал немое кино как крупный поворотный пункт в истории культуры, еще не подозревая о том, что вскоре вслед за ним скажет свое слово и звуковой фильм.

Констатация фактов, характерных для того времени, и анализ их значения были правильными. Однако действительность не остановилась в развитии, ушла дальше. Теперь нужны новые описания фактов и новые анализы.

И все же эта глава представляет интерес не только как определенный раздел теории и не только потому, что изображение осталось сущностью и зрительным содержанием фильма. Развитие идет не строго по прямой. Прежние открытия при диалектическом спиральном: развитии освещают новые пути. Мне представляется, что как раз в настоящее время развитие кино идет по спирали, слегка захватывающей прошлое, так что некогда достигнутые и затем утраченные достижения немого кино могут и должны быть использованы заново. Поэтому мне и хочется описать апофеоз немого кино так, как я сделал это в 1923 году.

Изобретение книгопечатания постепенно привело к тому, что лица людей утратили былую выразительность. Теперь, когда лист типографской бумаги может сообщить так много, исчезла необходимость для передачи сообщения в мимике.

Виктор Гюго в романе «Собор Парижской богоматери» говорит, что печатная книга переняла роль средневекового собора и стала носителем народного духа. Но тысячи книг расщепили единый дух, царивший в соборе, на тысячи мнений. Слово раздробило камень. Единый храм оказался разделенным на тысячи книг.

Так читаемое заменило зримое, а из зрительной культуры возникла понятийная культура. Конечно, это было обусловлено экономическими и общественными причинами, изменившими облик жизни вообще. Но мы почти не учитываем, что все это должно было привести к изменениям и в облике индивидуума, измениться должны были его лоб, глаза, рот.

И вот началась работа над новым открытием, над новой машиной, которая опять должна приобщить людей к зрительной культуре и изменить их облик, — работа с кинокамерой. Подобно типографскому станку, она служит для размножения и распространения духовных продуктов, и ее влияние на человеческую культуру будет не меньшим, чем влияние книгопечатания.

Молчать еще не значит, что нечего сказать. Тот, кто не говорит, может быть полон переживаний, выразить которые можно только в изображениях, картинах, мимике и движении. Ибо человек зрительной культуры своими жестами не заменяет слова. Он не пытается передать значение слов, как это делают глухонемые на своем языке жестов. Он не думает о словах, слоги которых он, словно азбуку Морзе, пишет в воздухе. Его жесты обозначают понятия и чувства, не выражаемые словами. Они изображают внутренние переживания (не рациональные мысли), которые остались бы невысказанными: и тогда, когда человек сказал бы все то, что можно высказать словами. То, что здесь должно найти свое выражение, лежит в недрах души, недостижимых для слов и понятий, подобно тому, как переживания, которые мы испытываем, когда слушаем музыку, не укладываются в рациональные понятия. На лице человека, в его мимике отражаются чувства, которые оформляются непосредственно, без слов и становятся зримыми, подобно тому как «музыкальное чувство» принимает непосредственно акустическую форму.

Великим временем изобразительных искусств были те эпохи, когда художники и скульпторы не просто заполняли пустое пространство абстрактными формами фигур, когда их замысел был шире, поскольку изображение человека и природы не было для них только проблемой формы. Это было то счастливое время, когда написанные художником картины еще заключали в себе «тему» и «идею», потому что идея как понятие и обозначающее его слово не была чем-то заранее заданным, что художник должен был только «иллюстрировать».

С тех пор главным средством духовного общения людей стало искусство книгопечатания. Чувства собрались и кристаллизовались главным образом в слове. Показалось, что от утонченных выразительных средств тела можно вообще отказаться.

Поэтому наше тело стало бездушным и пустым — ведь то, что природа не использует, гибнет.

Способная выражать чувства поверхность нашего тела ограничилась лицом, и не только потому, что остальные части тела скрыты одеждой, чтобы выразить то, что еще можно выразить после утраты телом этой функции, достаточно одного лица. Лицо теперь возвышается как неуклюжий семафор души, оно старается сигнализировать изо всех сил, подавать знаки. Иногда помогают жестами руки. Во время господства культуры слова заговорила и душа, но она при этом почти невидима.

Фильм попытался заставить культуру совершить новый поворот или по крайней мере придать ей новый оттенок. Многие миллионы людей сидели по вечерам, в кино и зрительно переживали судьбы, характеры, чувства и настроения, даже мысли, не опираясь при этом на слово. Человечество уже изучило чудесный, быть может уже до того существовавший богатый язык мимики, движения и жестов. Это не была жестикуляция глухонемых, заменяющая слова и на них намекающая, это была зримая передача прямо на наших глазах получающих свое выражение движений человеческой души. Человек вновь стал зримым.

В современном языкознании установлено, что язык ведет свое начало от выразительных движений, что человек, который начинает говорить (подобно ребенку), приводит в движение язык и губы точно так же, как остальные мускулы лица, как и руки. Следовательно, сначала при этом не было намерения образовать таким образом звуки, движение языка и губ было рефлекторным, таким же спонтанным, как и все остальные выразительные движения тела. То, что при этом и благодаря этому возникают звуки, было первоначально совсем не преднамеренным, а побочным явлением, практически применили его значительно позднее. Непосредственно зримый дух стал духом опосредствованно слышимым. В ходе этого процесса — как и всегда при переводе — многое оказалось утраченным. Но выразительный жест был праязыком человечества.

Теперь мы начинаем вспоминать о нем и изучаем его заново. Он еще очень неуклюж, находится в начальной стадии развития, и его еще трудно сопоставлять с весьма дифференцированным искусством слова. Однако он иногда может выражать то, что не может быть сформулировано и выражено художниками слова. Ведь как многое из того, что содержится в человеке, осталось бы невыраженным, если бы не было музыки! Искусство мимики и жеста, которое сейчас развивается, прольет свет на то многое, что скрыто, заключено не в рациональном, понятийном содержании, но тем не менее ясно и определено. То, что здесь можно ожидать, как и в музыке, не является логически формулируемым, ясным и однозначным человеческим переживанием. Так станет зримым и внутренний мир человека.

Но этого зримо человека сегодня уже нет или еще нет. Ведь по закону природы, как мы говорим, органы, не находящие применения, отмирают. Если животным нечего кусать, они теряют зубы. При господстве культуры слова мы не полностью использовали выразительные возможности нашего тела и поэтому частично утратили их. Мы очень часто встречаемся с тем фактом, что жесты и движения дикарей разнообразнее, чем у высокообразованных европейцев, обладающих богатейшим словарем. Пройдет еще несколько десятилетий, и ученые придут к выводу о необходимости создать с помощью кинематографа лексику мимики, движения и жестов, подобные лексиконам и энциклопедиям слова. Публика же не ждет, когда академии будущего создадут эту грамматику жестов, она идет в кино и изучает ее там.

Захирела, поскольку мы пренебрегли ею как выразительным средством, не только выразительная сила тела, но и сама душа потеряла много, так как не были использованы возможности выразить ее. Ибо, как уже отмечалось, то, что мы выражаем словами, и то, что выражено жестами, — это совсем не одно и то же. Ведь музыка вовсе не выражает иным способом то же самое, что и поэзия. Она идет другими

путями. Словом, мы черпаем из других глубин и выносим на поверхность совсем иное, не то, что жестами.

Это, конечно, не следует понимать так, что я культуру слова хочу заменить культурой жестов и мимики. Одно не может заменить другого. Без рациональной понятийной культуры и связанного с ней научного развития не может существовать общественного, следовательно, человеческого прогресса. Связующим материалом современного общества служит слово и письмо, и там, где их нет, не возможны никакая организация и планирование. А к чему приводит тенденция базировать человеческую культуру не на ясных понятиях, а на подсознательных ощущениях, мы можем видеть на примере фашизма.

Здесь речь идет только об искусстве, а никак не о замене более рационального искусства слова. Нет никаких оснований для того, чтобы отказаться от одного богатства в пользу другого, даже самая развитая музыкальная культура не вытеснит культуры рациональной.

Вернемся к нашему старому сравнению. Говорят, что колодцы, из которых не берут воду, иссякают. Психология и филология доказали, что наши чувства и мысли с самого начала определяются возможностью выразить их. Но нам известно также, что не только понятия и чувства создают слова, но что и, наоборот, слова создают понятия и пробуждают чувства. Такова экономичность нашего умственного организма, который столь же мало, как и тело, склонен создавать ненужное. Однако процесс умственного развития человека диалектичен. С одной стороны, человеческий дух, развиваясь, умножает свои выразительные средства, а с другой — это увеличение выразительных средств облегчает и ускоряет развитие человеческого духа. Значит, с умножением выразительных средств кино увеличивается и количество человеческих эмоций, которые могут быть нам переданы.

Будет ли способствовать вновь развивающийся язык мимики и жестов сближению людей или разобцтит их еще больше? У строящих вавилонскую башню различные слова обозначали одни, общие понятия, а следовательно, существовала полная возможность постичь языки других людей. Понятия же культуры имеют общепринятое условное содержание. Общепринятая грамматика стала как бы кольцом, удерживающим вместе разобценных и чуждых друг другу индивидуумов буржуазного общества. Так же и литература крайнего субъективизма оперировала общепринятым словарем, только это и спасло ее от изоляции, угрожающей ей из-за полной недоступности для понимания.

Но язык мимики более индивидуален, чем язык слов. Причем до такой степени, что, хотя у мимики и существуют привычные формы и их общепринятое истолкование, можно и даже необходимо создать по образцу сравнительного языкознания сравнительную науку мимики и жестов. В общественном сознании еще живы некоторые традиции языка мимики и жестов. Но у них нет строгой грамматики, признанной академией, обязательной для всех. В школах не учат выражать хорошее настроение такой-то улыбкой, а дурное — такими-то складками на лбу. Нет и «мимических ошибок», за которые бы в школе наказывали, но ребенок, безусловно, видит и изучает также и эти немые способы выражать свои мысли и чувства. Они проявляются постоянно и, будучи порождены внутренними аффектами, более непосредственно, чем слова. Быть может, именно киноискусству удастся сблизить народы и нации, помочь им понять друг друга. Немой фильм не знает преград языкового различия. Наблюдая и постигая мимику других, мы не только понимаем наши обоюдные чувства, но и учимся им. Жест не только продукт аффекта, он и сам его пробуждает.

Международный характер фильма обусловлен в первую очередь экономическими причинами, с которыми всегда приходится считаться. Производство фильма настолько дорого, что лишь очень немногие страны могут позволить себе роскошь снимать

фильмы только для внутреннего рынка. Но первая предпосылка международной популярности фильма — это чтобы повсюду были понятны его мимика и жесты. Этнографическое своеобразие страны можно показывать лишь для передачи местного колорита. Необходимо провести и некоторую унификацию жестов в фильмах разных стран. Кинорынок требует мимики и движений, понятных всем, от герцогини до кухарки, от Сан-Франциско до Смирны. И уже сегодня дело обстоит так, что кино говорит на одном, всюду понятном общем мировом языке.

Иногда благодаря этнографическим и национальным подробностям отдельные фильмы становятся красочней и оригинальней; но это как бы дополнительное освещение никогда не может, однако, стать определяющим элементом действия, ибо любой жест, весь ход и смысл действия должны быть понятны в одинаковой степени всем категориям зрителей, иначе продюсер потеряет свои деньги.

Немой фильм помогает людям привыкать друг к другу, способствует созданию интернационального типа человека. Когда бесклассовое общество сплотит народы и расы изнутри, кино, которое зримо человека делает одинаково зримым для всех, поможет добиться того, чтобы физические различия людей и рас не отдаляли человека от человека. Таким образом, кино как ничто другое поможет нам расчистить путь к охватывающему все народы мировому гуманизму.

Субстанция киноискусства

Если кино хочет стать самостоятельным искусством со своей собственной эстетикой, оно должно отличаться от всех других искусств. Специфика составляет основу и правомочность всякого явления, а специфическое лучше всего выступает в его отличии от другого. Поэтому необходимо обозначить границы, отделяющие киноискусство от смежных искусств, и тем самым доказать его самостоятельность.

Прежде всего, существует тенденция рассматривать кино как неудавшееся и незрелое детище театра, его испорченную и искаленную разновидность, дешевый заменитель театра, который так же относится к театральному искусству, как фотография к оригиналу. Ведь в кино, как и в театре — так представляется, — актеры разыгрывают вымышленные истории.

Однослойность фильма

Предположим, что это так. Однако материал-то различен. Скажем, скульптура и живопись: в той и другой изображаются люди, но по совершенно разным законам, определяемым различием материала. Так и с киноискусством — его материал, его субстанция в корне отличны от материала театра.

В театре мы всегда воспринимаем вещи двоякого рода: пьесу и ее сценическое воплощение. Они являются нам независимо друг от друга, в свободном взаимоотношении, всегда как нечто двуединое. Театральный режиссер получает готовую пьесу, драматический актер — готовую роль. Их задача — только понять замысел, уже заложенный в тексте, передать его пластически. При этом у публики есть возможность контроля. Ведь мы слышим из реплик, что хотел сказать драматург, и видим, насколько это верно или неверно передают режиссер и актер. Они только интерпретируют текст, доступный нам в пьесе. Ведь как мы уже установили, театр оперирует двояким материалом.

В кино дело обстоит иначе. Мы не можем воспринять киносценарий вне картины, рассматривать и оценивать его независимо от воплощения на экране. У кинозрителей нет возможности осуществлять контроль за тем, воплотили ли режиссер и актеры произведение сценариста правильно или неправильно, ибо то, что видит публика, — их, только их произведение. То, что нам нравится, сделали они, и они же ответственны за то, что нам не нравится.

Исполнители – авторы

Вот почему кинорежиссеры более известны, знамениты, нежели их коллеги по театру. Кто, скажите, замечает и запоминает имя сценариста (если его вообще называют)? И с кинозвездами носятся больше, такого внимания не удостоивают театральные звезды. Что это — несправедливость, результат рекламы? Нет. Даже самая широкая реклама действительна лишь тогда, когда она основывается на имеющемся интересе. Объясняется это тем, что режиссеры и актеры являются подлинными авторами фильма.

Когда актер на сцене произносит какую-нибудь фразу и сопровождает ее мимикой, мы узнаем из его слов, что он имеет в виду, а его мимика — это своего рода аккомпанемент, сопровождение. Если это сопровождение фальшиво, нам неприятно, и неприятно именно потому, что мы в состоянии подметить фальшь (ведь носитель смысла — это слово).

В фильме слова не отправная точка. Мы узнаем все из игры актеров, которая не является здесь ни сопровождением, ни формой и выражением, а единственным содержанием.

Правда, и в фильме мы замечаем, когда играют плохо. Но играть плохо означает здесь нечто иное. Это не ошибочная интерпретация роли, а неверно переданный образ, в результате чего образа вообще не создается. Игра просто бесталанна. Несовершенство проистекает не из разрыва с текстом, лежащим в основе фильма, а из плохого актерского исполнения. В театре также возможно, что актер, неправильно поняв роль, искажает авторский замысел. Если это случается с киноактером, мы не в состоянии уловить искажение. Ведь первичной материей, поэтической субстанцией фильма является прямой жест. Он создает фильм.

Шестая глава. Камера-творец (Мы находимся "внутри" кадра // Отождествление // Новая философия искусства // Принцип микрокосма // Легенда об Апеллесе // Китайская легенда // Идеология первооткрывателей)

То, что мы видим на экране, — это фотография; само произведение киноискусства создается не на полотне (как, например, написанная живописцем картина). Оно было уже готово и существовало в действительности. Действие было разыграно перед кинокамерой (съемочным аппаратом), иначе его нельзя было бы заснять на пленку, то есть творческая работа над фильмом, первоначальное его воплощение, проходила в павильоне студии или на натуре, но в любом случае (пространственно) перед камерой и (по времени) до демонстрации фильма зрителям. Тогда играли актеры, освещал осветитель. Все это, прежде чем стать изображением, должно было сначала стать действительностью, следовательно, просматриваемый нами на экране фильм ни в какой мере не отличается от фотографической репродукции, а является в большинстве случаев именно репродукцией актерской деятельности.

Но разве в фильме на экране нет ничего такого, чего мы не видим на студии? Конечно же есть, даже если мы присутствовали при съемке. Каковы же эффекты, которые возникают лишь при проекции киноленты? В чем заключено «нечто» не репродуцирующее, а творящее фильм, что делает кино самостоятельным, совершенно новым видом искусства? Мы уже упоминали такие понятия, как:

- 1) меняющаяся дистанция,
- 2) изображение детали,
- 3) крупный план,
- 4) меняющийся ракурс,
- 5) монтаж.

И самое главное — новое психологическое воздействие, достигаемое фильмом с помощью перечисленных здесь технических приемов (отождествление).

Допустим, я присутствовал на съемках фильма. Все равно я не смогу себе представить, каким будет воздействие снимков, связанное с тем, что съемки производятся то с близкого, то с более отдаленного расстояния, и поэтому я не буду в состоянии увидеть и ощутить вытекающий отсюда ритм монтажа. На студии, как и в театре, я вижу каждую сцену и каждый образ целиком, и мой глаз не может воспринять детали изображения в отрыве от целого. В самом деле, нам никогда, даже если мы во время съемки стоим рядом с камерой, не удастся увидеть облик вещей до тех мельчайших подробностей, какие показывает съемка крупным планом. Выбор объекта съемки крупным планом — вопрос композиции. Значение имеет все — и то, что не входит в кадр, и то, что остается в его рамке. Это, однако, целиком зависит от камер и воспринимается нами, только когда мы видим фильм на экране.

Итак, форму вещам придают угол съемки и ракурс, притом в столь значительной мере, что два изображения одного и того же предмета, поданного под разным углом, часто не похожи одно на другое. В этом специфика кино. Фильм не воспроизводит изображения, а производит их. Здесь решает «способ видения» оператора, это область его художественного творчества, выражение его индивидуальности, нечто, становящееся зримым лишь при проекции на экран.

И наконец — монтаж. Это последняя, суммирующая творческая стадия работы над фильмом, не связанная с процессом съемки. Монтаж создает тот ритм изображения и тот объединенный одной идеей зрительный ряд, который нельзя рассматривать как простую фотографию уже хотя бы потому, что он вообще отталкивается не от оригинала, не от предшествующей фильму «модели», которую он мог бы скопировать, как это делает, например, художник. Монтаж — это подвижная архитектура изобразительного материала, своеобразная и новая художественная выразительная форма.

Все это совершенно новые элементы киноискусства, они появились не сами по себе с изобретением кинокамеры во Франции. Это те элементы, которые лишь спустя десятилетия были открыты в Голливуде.

Мы находимся „внутри“ кадра

Все эти по-новому действующие выразительные средства основываются на постоянном движении камеры, которая не только непрерывно показывает что-то новое, но и показывает его, постоянно варьируя угол съемки. В этом эпохальное значение и новизна кино. Правильно говорят, что кино открыло новые миры, которые до сих пор были скрыты от нас: душу всего, что окружает людей, облик вещей, к которым оно обращается. Кино дало нам почувствовать драматическое напряжение пространства, Душу пейзажа, заставив его говорить с нами, ритм движения масс и тайный язык безмолвного бытия.

Но все это означает новые познания, новые темы, новое содержание, новый материал. Более же решающим, исторически более значимым преобразованием было в смысле философии искусства то, что кино не просто показывало что-то иное, но что оно показывало иначе, что оно преодолело в сознании зрителя ощущение художественного произведения как чего-то стоящего от него в отдалении, преодолело внутреннюю дистанцию, до сих пор воспринимавшуюся как сущность эстетического переживания.

Отождествление

В кинотеатре камера увлекает наш взор за собой туда, где происходит действие фильма, кинокадра. Мы видим все словно изнутри, как будто бы действующие лица вокруг нас. Им не нужно сообщать нам, что они чувствуют, мы сами видим, как они

видят. Правда, ты остаешься на месте, за которое заплатил, но Ромео и Джульетту ты видишь не оттуда. Глазами Ромео ты смотришь вверх, на балкон, глазами Джульетты — вниз, на Ромео. Через взгляд твое сознание отождествляется с тем, что происходит в фильме. Ты смотришь на все под углом зрения действующих лиц фильма, у тебя нет своего угла зрения. Ты идешь в массе, скачешь на лошади вместе с героем, летишь, падаешь, и если с экрана кто-нибудь смотрит в глаза другого, он смотрит и в твои глаза. Ибо твои глаза в камере, они отождествляются с глазами действующих лиц. Персонажи фильма смотрят твоими глазами. Такой психологический акт мы называем отождествлением.

Формы искусства, воздействие которого приводило бы к созданию эффекта, аналогичного такому отождествлению, прежде не существовало. В таком аспекте философии искусства и проявляется глубже всего новое, своеобразное, характерное для искусства кино.

Новая философия искусства

Кинокамера пришла в Америку из Европы. Но почему же киноискусство пришло из Америки в Европу? Как случилось, что в Голливуде открыли новые своеобразные выразительные художественные формы кино раньше, чем в Париже? Впервые в истории Европе пришлось учиться искусству у Америки.

Кино — единственное искусство, возникшее в эпоху капитализма. Корни всех других искусств уходят далеко в докапиталистическое прошлое, в них не изжиты еще следы старых форм и прежних идеологий. Не следует также забывать и о традиции буржуазной эстетики и буржуазной истории искусств, которые со своими «вечными законами» провозгласили абсолютный авторитет докапиталистических, прежде всего античных искусств. Буржуазия возвела античное искусство, рожденное не его обществом и не его идеологией, в норму и абсолютный канон. Все академии и официальные культурные организации представляли эту точку зрения. Такая теория искусства в европейской культуре не стала подходящей платформой для того резкого скачка в совершенно новое буржуазное искусство, на который легко решились американцы, не лишенные традиций и предубеждений.

В тени консервативной Французской академии, вблизи исторических художественных ценностей Лувра, возле «Комеди франсэз», где еще и по сей день Корнеля и Расина декламируют, как два века назад, такое новшество сложнее было претворить в жизнь, чем на мало затронутой культурой, целинной почве Голливуда. Идеология американской буржуазии не была связана культурными традициями прошлого. Чем все же традиционные европейские взгляды на искусство отличаются от американских?

Принцип микрокосма

Основной принцип европейской эстетики и философии искусства начиная со времен древних греков гласит, что между человеком и произведением искусства существует внешняя и внутренняя дистанция. Согласно этому принципу, всякое произведение искусства представляет собой замкнутый микрокосм, композиционно подчиненный собственным законам. Пусть он изображает действительность, но он не имеет с ней непосредственной связи или других контактов. Произведение искусства отделено от эмпирической действительности не только рамой картины, пьедесталом скульптуры или рампой сцены. Оно отделено от действительности по самой своей сущности, по своей замкнутой композиции и своим особым закономерностям. Именно потому, что оно изображает действительность, оно не может быть продолжением действительности. Пусть я держу картину в руках, но я никогда не сумею проникнуть в то, что написано на полотне. Я не способен на это не только физически, но и мое

сознание не способно на это, так как эта картина никогда не вызовет во мне представления, что я часть ее и нахожусь там, в переданном художником пространстве.

Мир пьесы, разыгрываемой на сцене, остался бы замкнут для меня даже и тогда, если бы я сидел на самой сцене среди исполнителей или если бы зрители сидели вокруг сцены, как в цирке. И в этом случае я не смог бы принять участия в действии. Актеры говорят не мне, на меня они просто не обращают внимания. Своим присутствием я могу нарушить композицию произведения, но никогда не смогу стать его частью.

Легенда об Апеллесе

Внутреннее отношение людей к искусству не всегда, не везде и не у всех народов было таким. Европейская философия искусства наглядно выражена в древнегреческой легенде о художнике Апеллесе. Рассказывали, что Апеллес так изумительно написал красками гроздь винограда, что воробьи обманывались и слетались на картину. Но эта европейская легенда умалчивает о том, удалось ли воробьям насытиться этим виноградом. Ведь это была лишь картина, изображение. Пусть она ею казалась, все равно действительностью она не была.

Китайская легенда

Древние китайцы не воспринимали создание своего искусства как принадлежащее совершенно недоступному, иному миру. В их мифе о живописи рассказывается следующее: жил некогда старый художник, который написал прелестный пейзаж. В чудесной долине вокруг высокой горы вилась тропинка, уходящая в горы. Художнику так понравилась картина, что им овладело страстное желание пройти по тропинке. Он вошел в свою картину и пошел по тропе, которую сам нарисовал. Все больше и больше углублялся он в картину, затем исчез за горой и больше не вернулся.

Другая китайская легенда рассказывает о юноше, увидевшем в храме прелестную картину, изображавшую девушек, которые играли на лугу. Одна из них была так хороша, что юноша тотчас же влюбился. Тогда он вступил на луг и взял девушку в жены. Прошел год, и на картине увидели, кроме девушки и юноши, еще и ребенка.

Такая сказка, точнее, такая мифология искусств, никогда не могла бы сложиться в головах людей, воспитанных на европейской эстетической культуре. Европейец, созерцая художественное произведение, воспринимает внутреннее пространство картины с его замкнутой экспозицией как совершенно недоступное. В этом основной принцип европейской философии искусства.

Но американцу из Голливуда совершенно свободно могли бы прийти в голову такие необыкновенные истории. Ибо новые формы киноискусства, рожденные в Голливуде, доказывают, что люди там созерцают внутренний мир фильма не благоговейно, издали и вовсе не считают его недоступным или находящимся в ином измерении. Они изобрели искусство, не знающее понятия замкнутой композиции: это искусство не только исключает пиетет, охватывающий зрителя в силу дистанции, но оно преднамеренно создает в нем иллюзию, что он находится внутри действия, в изображаемом пространстве фильма.

Идеология первооткрывателей

Если бы искусство, опрокинувшее все традиции, не основывалось на прогрессивной идеологии, это противоречило бы опыту и подмеченным историческим закономерностям и потребовало бы специального объяснения. Не случайно гениальный Дэвид Гриффит, произведший революцию формы в кино, также и в содержании своих фильмов выступает как прогрессивный, радикально и демократически настроенный человек. Его киноэпопея «Нетерпимость», снятая в начале первой мировой войны, была смелым антивоенным произведением. Выступая против империалистического

шовинизма, он следующим образом показывает методы, применяемые крупным капиталом.

Дела на заводах одного американского промышленника идут плохо. Нужна реклама, нужно популяризовать его имя. С этой целью промышленник поручает своей сестре, носящей ту же фамилию, построить дома для сирот. Правда, в данный момент в них нет нужды, но благотворительность всегда была лучшей рекламой. Строительство приютов обошлось очень дорого, и они стоят пустыми. Деньги нужно взять с заводов, значит, нужно уменьшить жалование. Рабочие объявляют забастовку. Фабрикант нанимает штрейкбрехеров. Бастующие не пропускают их на завод. Фабричная полиция открывает огонь по рабочим и силой добивается допуска штрейкбрехеров на завод. Работа на заводе возобновляется — заполняются и приюты. Все в полном порядке. Хэппи-энд.

После выпуска этого фильма прошли десятилетия. Но буржуазная кинематография так и не создала другой картины, которая содержала бы столь же резкую критику капитализма. Не случайно и поистине революционные новшества в форме нашли свое применение впервые как раз в этом содержании, проникнутом революционным духом. Не случайно и то, что и в других работах Дэвида Гриффита демократическое прогрессивное содержание, борясь с традициями, идет рука об руку с обновлением художественной формы. Например, герой его замечательного фильма «Сломанные побеги» — китаец! Только подумайте: единственный порядочный, благородный и приятный человек в американском фильме — цветной! В то время для этого требовалось поистине большое мужество. Другой фильм Гриффита, «Две сиротки», — это наиболее значительный, с большим подъемом снятый фильм о французской революции.

Целое поколение голливудских режиссеров продолжало новаторскую деятельность Гриффита и в годы первой мировой войны довело до совершенства новое, строящееся на совершенно новых формальных принципах искусство кино. Это искусство было перенесено в Европу в готовом виде. Стимулом для поколения этих новаторов кино была демократическая прогрессивность тематики. Крупное сатирическое кинопроизведение Эрика Штрогейма «Алчность» направлено против буржуазии, оно полно свифтовской горечи и хогартовской ярости. Правда, в романтически-антикапиталистических популярных ковбойских фильмах критике подвергались скорее городские торговцы, чем капитализм в целом, и честные свободные дети природы, выступая против трестов и индустриализации, представляли зачастую отсталую идеологию фермеров. Но тогда эта идеология была еще овееана дыханием свободы и не омрачена тенью фашизма.

Не следует также забывать, что очаровательная Мэри Пикфорд, одна из первых кинозвезд, играла лишь роли бедных девушек и ее фильмы не оканчивались «выходом замуж за богача». Веселые счастливицы, которых изображал на экране всегда улыбающийся Дуглас Фербенкс, внушали страх обывателю. А фильмы о Диком Западе, которые, по существу, были одой во славу первых американских поселенцев и первооткрывателей и нередко были сделаны с большим художественным мастерством и большим моральным пафосом, представляли собой патриархальный эпос о тяжелом крестьянском труде.

И Чарли Чаплин, один из представителей первого великого поколения создателей кино, постоянно показывал нам трогательную судьбу бедных преследуемых людей. Бессмертный образ Чарли не был, конечно, революционной фигурой эксплуатируемого рабочего, промышленного или сельскохозяйственного, это люмпен-пролетарий, который с трогательно-наивной хитростью сопротивляется «бессердечным богачам» и мстит им мелкими булабочными уколами. Тем не менее поколение пионеров кино из Голливуда стало в общем и целом создателем нового художественного формального языка кино, оно как по идеологии, так и по содержанию и духу своих картин было

прогрессивным и демократическим. Этот дух и породил первое и единственное буржуазное по своему происхождению искусство.

Седьмая глава. Крупный план (Почему изображение не распадается? // Звук неделим // Пространственный характер звука // Облик вещей // Зримая партитура жизни // Лиризм крупного плана // "Тринадцать")

Основой новой формы художественной выразительности, как мы уже установили, является движущаяся кинокамера, потому что вместе с ней непрерывно перемещается и наш взгляд. А тем самым изменяется расстояние между изображением и камерой и в зависимости от этого величина снимаемых объектов и угол зрения (перспектива), под которым мы их созерцаем.

Движение камеры расчленяет находящийся напротив нее объект на отдельные изображения независимо от того, находится ли перед объективом сцена или неподвижный предмет.

Здесь речь идет об изображении отдельных частей, а не о частях готового изображения, так как мы не расчленяем на элементы уже снятое или намеченное к съемке изображение целого (что было бы детализацией уже имеющегося изображения). В этом случае мы должны были бы показать, например, при съемке толпы каждую входящую в нее группу людей, даже каждого отдельного человека в отдельном кадре, в том же ракурсе, в каком показана вся сцена. Причем отдельные фигуры не должны во время данной процедуры совершать никаких движений, так как стоит им шевельнуться, и они перестанут быть деталями того первоначального общего изображения.

Итак, я не расчленяю уже имеющееся оформленное изображение, а показываю живую, подвижную сцену или местность как синтез отдельных деталей. Речь идет здесь не о частях готовой мозаики. Из кинокадров с деталями изображения создается единая сцена, составить же из них единое изображение невозможно.

Почему изображение не распадается?

Установление определенного порядка в чередовании кинокадров — монтаж является, как уже упоминалось, подвижной композицией фильма, его архитектурой. Об этом мы еще не раз будем говорить. Сначала же обратимся к вопросу, связанному с психологией искусства: как получается, что изображение, расчлененное на детали, не распадается? Почему в сознании зрителя оно остается органически связанным целым, идентичным самому себе во времени и пространстве? Как происходит, что я переживаю (и осознаю это) события, которые происходят в одно время и на том же месте, хотя я вижу кадры, следующие по времени один за другим, внутри реально измеримого отрезка времени?

Это единство и иллюзия одновременности кадров, следующих один за другим, создаются не автоматически. Здесь необходима та ассоциация представлений, тот синтез сознания и фантазии, способность к которым кинозритель приобретает в результате специальной подготовки. Это и есть та культура зрительного восприятия, о которой я говорил в предшествующих главах.

Правда, и детализированное изображение (кадр) должно быть упорядочено и скомпоновано. Ведь встречаются и такие кадры, отдельные элементы которых выходят за рамки намечаемого действия. В таком случае ощущение единства места уже пропадает. Упорядочить это так или иначе — дело режиссуры, которая, наоборот, может добиться того, что мы ощущаем единство сцены в пространстве и времени и тогда, когда нам ни разу не показывают, хотя бы для ориентировки, целиком все изображение, все пространство.

Это достигается тем, что в каждом кадре детального изображения есть движение, форма, образующая связь с предыдущим или последующим кадром. Так, например, предмет, скажем ветви или забор, переходящий в соседнее изображение, мяч, который перекатывается в соседний кадр, птица, которая перелетает, дым сигары, взгляд, жест, повторяющиеся в соседнем кадре. Однако режиссеру следует обращать внимание на то, чтобы угол зрения (перспектива) при съемке персонажа, находящегося в движении, не менялся одновременно с изменением направления этого движения, ибо тем самым изображение настолько изменится, что выйдет за рамку и будет восприниматься как нечто чуждое.

Звуковой фильм упростил эту проблему единства. Ведь звук всегда слышен во всем пространстве, в том числе и при изображении деталей. Если сцена происходит в танцевальном баре, то джазовая музыка слышна и в кадре с изображением мельчайших деталей даже и тогда, когда оркестра не видно. Пусть я вижу только руку, держащую розу, тем не менее я знаю, что я все еще нахожусь в том же баре. Если же, наоборот, в той же детали вдруг раздаются совершенно иные звуки и голоса, тогда я догадываюсь, хотя я еще этого не вижу, что рука с розой находится теперь где-то в совершенно другом месте. Предположим (воспользуемся тем же примером с рукой и розой), что вместо джазовой музыки в кадре слышится вдруг щебетание птиц, тогда нас никаким образом не удивляет, если мы вновь видим руку, срывающую розу, а также человека, которому она принадлежит, в цельном изображении в саду. Такая смена сцен содержит богатые возможности для создания эффектов.

Звук неделим

Такая природа звука существенно влияет на композицию, монтаж и драматургию звукового кино. Звукозапись не в состоянии разложить звук как объект на части. Звук слышен в пространстве в целом гомогенно, того же самого характера в любом месте данного пространства. Он может быть только тише или громче, дальше или ближе, может самым различным способом смешиваться с другими звуками. В баре, сидя возле джазового оркестра, я услышу только музыку, если же буду находиться в шумной компании за столом, громкие голоса и смех будут ее заглушать.

Пространственный характер звука

Каждый звук обладает пространственным характером. По его оттенкам я могу установить, где он прозвучал: в комнате, подвале, зале или лесу. Этот пространственный характер звука также связывает в единство кадры, снятые в одном пространстве.

Звуковой фильм развил у нас способность точно различать тембры звука — или, во всяком случае, мог бы развить наш слух для этого. Слышать, так же как и видеть, мы учились. Ибо звуковой фильм, применявший звук как художественный, образный материал, так же как немое изображение использовало зрительное впечатление, очень скоро уступил место говорящему кино в чистом виде. Это было шагом назад, отступлением в область сфотографированного театра.

Предоставляемые звуковым кино возможности слышать пространство, не видя его, наблюдать интимнейшие сцены, снятые крупным планом, и одновременно слышать звуки, доносящиеся со всего огромного пространства, позволяют применять приемы контрапунктического воздействия, которыми кино пользуется редко и которые оно вообще едва ли когда-нибудь использовало в полной мере.

Вот лицо, обращенное к морю, — я вижу только его, совсем близко, море я слышу — и я ощущаю связь бесконечного пространства с внутренней отрешенностью, выраженной на лице.

Облив вещей

Первым новым миром, открытым кинокамерой во времена немого кино, был мир малых вещей, увиденных с близкого расстояния, интимная сторона жизни мельчайших существ. Однако камера показала нам не только предметы и события, неизвестные до сих пор: приключения маленьких жучков в девственном лесу — в травах, драму, переживаемую курами в углу двора, процесс оплодотворения цветов. Она не только раскрыла поэзию миниатюрных пейзажей. И не только выдвинула новую тематику. Съемки с близких расстояний обнаружили тайные корни уже известного в жизни. Ведь большая жизнь состоит из элементов, маленьких жизней, и является их результатом. Общие очертания — это в большинстве случаев результат нашей близорукости и поверхностного взгляда, попытка нивелировать кишащую, подвижную, переливающуюся материю жизни. Кинокамера исследовала жизнь клетки как первоэлемента всего живого, область, в которой из зародышей вырастают большие события; огромные оползни начинаются с движений маленьких камешков. Множество снимков крупным планом может показать нам тот момент, когда «количество переходит в качество». Съемка крупным планом не только расширила, но и углубила для нас картину жизни. Крупный план не только показывает новые предметы, но и вскрывает их смысл.

Зримая партитура жизни

Крупная съемка показывает движение твоей руки, когда она ласкает или бьет, и нередко более выразительно, чем мимику лица, так как движение руки труднее контролировать. Она показывает твою тень на стене, с которой ты, не зная ее, живешь; показывает лицо в молчании и что случается с предметами в твоей комнате, этими спутниками твоей жизни. До сих пор ты видел свою жизнь так, как слушает оркестр человек, не искушенный в музыке. Он улавливает только лейтмотив, все остальное исчезает в общем шуме. Но действительно понимает и наслаждается музыкой только тот, кто воспринимает контрапунктическую архитектуру отдельных голосов. И жизнь мы видим так: в глаза бросаются только лейтмотивы. Хороший же фильм своими крупными съемками подводит нас к пониманию интимных мотивов жизни с ее широким диапазоном и учит нас читать зримую партитуру многоголосой жизни.

Лиризм крупного плана

Крупный план можно использовать для достижения только натуралистической точности. Но хорошие съемки крупным планом, показывая то, что обычно остается скромно скрытым, передают также и тонкости человеческого поведения. Они создают атмосферу нежной внимательности, выраженной в трогательном усилии человека проникнуть в таинственную малую жизнь. Хорошие крупные планы производят лирическое воздействие, их находит не хороший глаз, а доброе сердце.

Крупный план зачастую драматически разоблачает то, что в действительности скрыто за «первым впечатлением». Ты видишь, например, человека, спокойно беседующего, но крупный план показывает, как дрожат его пальцы, скатывающие хлебные шарики, и это предвещает бурю. Дружеская атмосфера светлой квартиры перебивается показом как бы зло ухмыляющегося камина или зловещей мины открывающейся в темноту двери, сулящей угрозу. И как в опере с лейтмотивом грозной судьбы, «лейтизображение», тень опасности разрушает счастливое настроение.

В крупных планах выражается эмоциональный и поэтический дар режиссера. Режиссер так подает облик предмета, что он свидетельствует о наших неясных и трудно выражаемых чувствах.

В одном очень старом американском фильме мы видим драматическую сцену, в которой невеста убегает из церкви, так как ее насильно выдают замуж за богача. Она бежит. Путь бегства лежит через огромный зал, заполненный свадебными подарками.

Красивые вещи, добротные вещи, нужные вещи улыбаются, обещая ей обеспеченную и богатую жизнь, они красноречиво говорят с ней. Среди них и подарки жениха, их «облик» выражает трогательную заботу, нежность и любовь. Кажется, все они смотрят на девушку; а это она рассматривает подарки. Они как будто тянут к ней руки, так она это воспринимает. Вот еще подарки, и здесь еще, все заполнено ими. Подарки преграждают невесте путь к бегству. Не только буквально, но и воздействуя на ее чувства. Она замедляет бег, останавливается. Она поворачивает назад.

«Тринадцать»

Та значительная, драматически значительная живость, сообщаемая предметам съемкой крупным планом, действительна не только как художественный прием немого кино. Она была использована, например, Михаилом Роммом в фильме «Тринадцать». Басмачи окружили небольшую группу бойцов, но одному всаднику удалось вырваться из кольца. Он должен привести подкрепление. Мы видим, как двенадцать ведут борьбу не на жизнь, а на смерть, борьбу, которая не может продолжаться долго. В это время одинокий всадник пересекает песчаную пустыню по бескрайним опасным дорогам. От него зависит жизнь двенадцати. Поэтому для нас больший интерес представляет его борьба, его судьба, чем судьба тех, кто, лежа за песчаными холмами, отстреливается, что для глаза утомительно и монотонно. Жестокий враг, против которого борется всадник, — это долгий путь. Каким образом режиссер дает это понять? Показывает ли он его все время скачущим? Зритель устал бы в таком случае скорее, чем всадник. Поэтому Ромм вообще не показывает всадника, а только его следы на песке. Они выражают больше, чем скачка на коне или даже показ измученного лица седока. Следы показывают самое страшное — бесконечно долгий путь, бесконечно пустынный пейзаж. По ровной поверхности проходит одна-единственная линия: след, затерявшийся в огромном пространстве, исчезающий за далеким горизонтом. Сколько времени, сколько метров пленки понадобилось бы режиссеру, чтобы, показывая скачку на коне, достичь аналогичного эффекта, которого он достигает здесь с помощью одного-единственного общего плана. Съемки следа крупным планом разворачивают перед нами волнующие драмы. Форма следа меняется. По его очертаниям, как по лицу человека, мы распознаем изнеможение, крайнюю усталость — походка потеряла уверенность. То, что мы непосредственно не наблюдаем человека, его состояния, а видим его по следам, особенно подстегивает нашу фантазию. Затем замечаем далеко, на линии горизонта, что-то неподвижно лежащее. Там лежит... Не сразу поймешь что: человек или конь? Это неведение волнует больше всего. Но затем мы вновь видим на песке следы человека. То, что нам не показывают труп коня, лучше всего характеризует значение крупного плана — зрителю страшно! Зритель не хочет видеть вблизи того, что там лежит. Но как раз в силу этого в его воображении неумолимо возникает снятая крупным планом сцена.

Затем мы видим лишь следы ног пешехода. Он по колени утопает в песке, мы видим это по следу, он шатается, ноги его заплетаются. Это мы опять же замечаем по следу. Длинная, неясная цепочка следов исчезает бесконечно далеко за горизонтом, а цели не видать.

Потом мы видим лежащее на песке оружие, ружье. Крупный план показывает его как особую ценность. Мы понимаем, что такую вещь не бросают, пока еще есть силы хотя бы влачить ее... В песке валяется сабля. Даже саблю он уже не в состоянии тащить! Снимки крупным планом показывают, как постепенно он все бросает. Они показывают его усилия, борьбу его железной воли, его муки и отчаянное упорство. Его самого мы еще не видим ни разу! Но тем ярче его образ в нашем воображении. Перед нами лишь разворачивается трагическая баллада пути, и каждый новый след, каждый предмет становятся новой песней, новой строфой. Сколько раз режиссеру, если бы он задумал показать все это на самом человеке, пришлось бы повторять сходные кадры!

Человеческая мимика, если нужно все время выражать лишь напряжение и усталость, не может показать такую гамму оттенков состояния человека. Лишь в конце, почти совсем у цели, мы видим самого путника на исходе его драматической борьбы с голодом, жаждой и усталостью. Он ползет по песку на четвереньках все время вперед, затем падает и теряет сознание. Теперь сильное впечатление произведет показ его мимики. Режиссер сохранил эту возможность до данного момента.

Это классический образец того, как следует использовать крупный план в кино.

На сцене значение и ценность говорящего человека больше, чем немой вещи. Оба находятся в той же плоскости, а сила их воздействия различна. В немом фильме предмет, как и человек, стал изображением, фотографией. Они одинаково проецируются на плоскости, аналогично тому как в живописи, где и человека и предмет равным образом пишут в тех красках и той тональности, которых требует общая композиция картины. Следовательно, они оказываются на одном уровне значимости, силы воздействия и ценности.

И в звуковом кино говорящий человек — это лишь изображение, фотография, и слово не может поднять его над общим уровнем, определенным материалом в целом. Поэтому и в звуковом кино можно добиться единства стиля, когда, например, в окружении странного вида человека с гротескно злой физиономией и предметы вследствие какого-то таинственного уподобления приобретают странный гротескно злой вид. Или, например, вблизи очаровательной улыбающейся молодой девушки улыбка ощущается и в облике вещей.

Несомненно, немой фильм, открыв душу вещей, чрезмерно переоценивал их значение и не раз совершал ошибку, рассматривая показ «скрытно» малого бытия как самоцель, независимо от показа человеческих судеб. В этих случаях «поэзия вещей» заменяла собой поэзию людей. Но то, что Лессинг сказал в «Лаокооне» о Гомере, — что он никогда не описывал ничего, кроме человеческих действий, и вещи изображал лишь в той мере, в какой они участвовали в этих действиях, — является образцом, нормой для любой эпической и драматической художественной формы, в центре которой стоит изображение человека.

**Восьмая глава. Лицо человека (Новое измерение // Немой
монолог // Многоголосая мимическая игра //
Микрофизиогномика // Аста перед зеркалом // Мимика речи //
Изображение речи в звуковом кино // Говорит Аста // Пример
Михаила Ромма // Пантомима // Молчание – не решение //
Темп мимики // Немые диалоги // Детализированные съемки
// Я вижу, что я не вижу // Следовательно, игра упрощается //
Простое лицо // Простой голос // Естественное и само естество
– натура // Преобразование природы в искусство // И для этого
необходимо знание физиогномики! // Естественность детей и
первобытных народов // Физиономии представителей
коллектива // Лицо классов // Наше незнакомое лицо // Второе
лицо // Микродраматизм // Драматическая ситуация // Ритм
камеры // Драматизированная повседневность // Решающий
момент // Действительность вместо правды)**

Во всех искусствах речь всегда идет о человеке. Всякое искусство представляет собой откровение человека и изображает человека. Перефразируя Карла Маркса, можно сказать: «Корень же всех искусств — человек». И тогда, когда киносъемка крупным планом приподнимает занавес, опущенный над вещами нашим несовершенным видением и нашим слабым восприятием, она показывает только одно — человека! Ибо на объект проецируется не что иное, как человеческое отношение, которое придает выразительность и самому объекту. Вещи лишь отвечают на наш взгляд. Это именно то, что создает искусство и отличает процесс художественного творчества от научного познания, как бы субъективно оно ни было детерминировано.

Когда мы видим облик вещей, в силу вступает антропоморфизм, так же как в мифе, по которому боги создаются по образу и подобию людей. Творческим орудием этого мощного зрительного антропоморфизма являются киносъемки крупным планом.

Открытие киноискусством лица человека имело еще большее значение, чем открытие облика вещей. Черты лица и мимика являются наиболее субъективными выразительными формами. Они в большей мере субъективны, чем человеческий язык. Словарь и грамматика подчинены традиционным, общепринятым правилам, а мимика, как уже упоминалось, если даже она заранее подготовлена и заучена, не зависит от установленных кодифицированных правил. Эта при показе человека самая субъективная изобразительная форма и становится объектом съемки крупным планом.

Новое измерение

Если съемка крупным планом особо выделяет какой-либо предмет или часть тела, то мы тем не менее знаем, что этот предмет или часть его находится в пространстве. Мы ни на минуту не забываем, что рука, показанная изолированно крупным планом, принадлежит человеку. Это придает смысл всем ее движениям. Однако, когда Гриффит впервые так гениально и смело показал на экране исполинские «отрубленные головы», он не только приблизил к нам человеческое лицо в пространстве, но и перевел его из пространственного измерения в другое измерение.

Я имею в виду не киноэкран и танцующие на нем светотени — это все видимые вещи, и их можно представить себе только в пространстве, — но выражение лица. Отдельно показанная рука, как уже говорилось, потеряла бы свой смысл,

следовательно, также и свою выразительность, если бы не ассоциировалась у зрителя с человеком, которому эта рука принадлежит. А портрет — картина законченная и понятная, тут ничего не нужно домысливать ни в пространстве, ни во времени. Если мы только что увидели лицо в толпе людей, а затем камера останавливается на нем особо, у нас складывается впечатление, что мы вдруг остались с ним наедине. И если мы перед этим видели его в большом помещении, то, всматриваясь в это лицо, данное крупным планом, мы уже не думаем больше об этом пространстве. Ибо выражение лица и значение этого выражения не имеет никакого пространственного отношения или связи. Оставшись с изолированным лицом наедине, мы теряем ощущение пространства. Возникает измерение иного рода: физиогномика. Значение того факта, что мы видим части лица одну возле другой, в пространстве, что глаза находятся наверху, уши сбоку, а рот внизу, утрачивалось по мере того, как мы стали видеть не фигуры из плоти и крови, а выражение, то есть чувство, настроение, намерение, мысль. Следовательно, мы видим своими глазами нечто не имеющее пространственного измерения. Чувства, настроения, намерения, мысли — вещи не пространственные, пусть даже они тысячекратно будут маркированы пространственными знаками.

Немой монолог

В современном театре редко прибегают к монологу. Лишенный монолога герой нем как раз тогда, когда он наедине с собой, то есть когда он наиболее искренен, свободен, не связан. Натурализм отвергает монолог, поскольку он будто бы «неестествен». Кинематограф сделал возможным немой монолог, когда лицо говорит тончайшими мимическими нюансами, оттенками, не мешающими зрителю, так как они естественны. В них говорит одинокая человеческая душа более откровенно, неприкрыто, чем в любом произносимом монологе, более естественно и непосредственно. Живую мимику своего лица человек не может ни заглушить, ни контролировать. Лицо крупным планом самого опытного и способного к маскировке чувств лицемера с микроскопической точностью, помимо лицемерного выражения, покажет также и то, что это лицо что-то скрывает, что оно лжет. Потому что и у лица своя собственная мимика. Лгать словами легче. И кино показывает это.

Немой монолог лица в фильме произносится не только тогда, когда герой остается наедине с самим собой. И в этом заключается еще одна специфическая возможность изображать человека. Ведь по своему художественному значению монолог выражает не физическое одиночество, а душевное. И тем не менее театральная сцена произносит монолог лишь тогда, когда возле него никого нет, хотя, быть может, в большом обществе он чувствует себя часто во сто крат более одиноким. В таком случае монолог одиночества зарождается в нем, в то время как он громко разговаривает с другими. Театральная сцена не в состоянии четко преподнести этот глубокий человеческий монолог. Для кино же это вполне доступно. Ибо крупный план может вычленил одно лицо из толпы и показать, насколько оно одиноко и что выражает в своем одиночестве среди множества людей.

Кино может отделить слова человека, беседующего с другими, от игры его лица. Пока он говорит, мы видим его немой монолог и улавливаем разницу между тем, что говорится в монологе и в беседе. На удаленной от зрителей сцене артист может в лучшем случае показать своей мимикой, что его слова неискренни, но впечатлению зрителя страшно мешает то, что и его партнеры замечают это. В совершенно же обособленной киносъемке крупным планом я могу заглянуть в глубину души, могу истолковать тончайшую мимическую игру, которую никогда не уловит даже самый внимательный партнер по сцене.

Правда, романист или новеллист могут построить диалог, вплетая в него то, что говорящие думают про себя. Но тем самым они разрывают комическое или трагическое, но всегда волнующее единство произносимых слов с тайными мыслями;

это противоречивое единство проявляется на лице человека, и его нам впервые в ошеломляющем богатстве вариантов показало киноискусство, и только киноискусство.

Многоголосая мимическая игра

Многоголосая мимическая игра возможна в том случае, когда на лице человека отражаются различные чувства. В аккорде черт лица осуществляется синтез разнообразнейших чувств, страстей и мыслей — синтез, выражающий многообразие человеческой природы.

Аста Нильсен в одном фильме играла женщину, которой было поручено соблазнить богатого юношу. Человек, заставивший ее это делать, наблюдает за ней, скрывшись за занавеской. Аста Нильсен разыгрывает влюбленность, зная, что за ней следят. Она делает это убедительно, ее лицо выражает всю гамму любовных чувств. Но мы видим, что это наигранно, неестественно, только маска. По ходу сцены Аста Нильсен действительно влюбляется в юношу. Ее мимика почти не меняется, ведь лицо и до этого говорило о любви — и так выразительно! Что еще оно могло показать теперь, когда она любит по-настоящему? И все же оно изменилось, прибавился тот едва уловимый и тем не менее тотчас же распознаваемый оттенок, выражающий настоящее глубокое чувство, которое прежде она только имитировала. Но Аста Нильсен вдруг вспоминает, что за ней наблюдают. Мужчина за занавеской не должен понять по выражению ее лица, что это уже не игра. Она показывает, будто лжет. Ее лицо передает новую, теперь уже трехголосую вариацию. Ибо сначала мимическая игра инсценировала любовь, затем отразила любовь настоящую, недозволенную, и вот ее лицо вновь разыгрывает фальшивую, наигранную влюбленность. Но теперь это уже ложь. Она лжет нам, что лжет. И мы это отчетливо видим на лице Асты Нильсен. Она надела сразу две мимические маски, одну на другую. Невидимое выражение на ее лице становится видимым (подобно тому как высказанные слова часто по ассоциации выражают невысказываемое). К видимой мимической игре прибавляется невидимая, которую понимает только тот, к кому она обращена. Уже на заре немого кино Дэвид Гриффит показал аналогичную сцену в том фильме, где главным героем был торговец-китаец. Лилиан Гиш, которую преследуют, падает в обморок у его двери. Китаец находит больную, приносит к себе в дом, ухаживает за ней. Девушка понемногу выздоравливает, но ее лицо словно застыло в трауре «Ты умеешь улыбаться?» - спрашивает ее китаец, к которому испуганная девушка мало-помалу начинает проникаться доверием. «Я попробую», - говорит Лилиан Гиш. Она берет в руку зеркало и пальцами поднимает вверх уголки рта. То есть перед зеркалом она делает гримасу улыбки. Получается мученическая маска, вызывающая скорее страх. С такой маской она поворачивается к китайцу. Но его добрый взгляд вызывает у нее настоящую улыбку. Выражение лица остается неизменным. Только теперь оно согрето глубоким внутренним чувством, и неуловимый тонкий оттенок превращает гримасу в естественную улыбку.

Во времена немого кино крупный план составлял целую сцену. Здесь было все - и счастливая находка режиссера, и мастерство актера, и интересное новое переживание для публики.

Немое кино выделило выражение лица из его окружения и тем самым как бы проникло в своеобразное новое душевное измерение. Оно показало нам мир микрофизиогномики, в котором в повседневной жизни трудно разобраться невооруженным глазом. В звуковом кино физиогномика в значительной степени утрачивает свое значение, так как словами будто бы можно яснее выразить то, что мимическая игра будто бы выявляет недостаточно ясно. Но слова и мимика говорят далеко не одно и то же! Поэтому в звуковом фильме многие душевные переживания не находят своего выражения. Даже величайший и очень тонко чувствующий поэт не смог бы выразить то что показала своим лицом, снятым крупным планом, Аста Нильсен,

когда она в роли Китти Фальк в последний раз перед зеркалом при помощи косметики пытается придать красоту своему лицу, постаревшему, утомленному, опустошенному нуждой, болезнью и проституцией, перед тем как встретить любовника, возвращающегося после десятилетнего заключения из тюрьмы, оставшегося там молодым, так как жизнь не наносила ему никаких ударов.

Бледная, мрачная, с морщинистым лбом, смотрит она в зеркало. Забота и несказанная тоска на ее лице. Она словно полководец, который, окруженный со всех сторон, в последний раз склоняется над картой: что еще можно бы испробовать? Разве нет спасения? Затем Аста дрожащими руками принимается за работу над этим отталкивающе потрепанным лицом. Помаду она держит так, как, возможно, держал резец Микеланджело в свою последнюю ночь. Это борьба не на жизнь, а на смерть. Зритель с дрожью наблюдает, как женщина красится перед зеркалом. В осколке мутного стекла он видит последние конвульсии разбитой души. Женщина пытается с помощью косметики спасти себе жизнь... не так! Грязной тряпкой она стирает все, что нанесла на лицо! Она начинает все заново. Еще и еще раз сначала. Затем пожимает плечами — стирает все само собой понятным жестом: она стерла со своего лица жизнь — и отбрасывает тряпку прочь. Крупный план показывает, как тряпка падает на землю и как-то расправляется. Это движение тряпки легко расшифровать: так напоследок вытягивается умирающий.

Микрофизиогномика в этом крупном плане выявила глубокую человеческую трагедию. Какая потрясающая новая художественная форма! Звуковой фильм редко представляет подобную возможность. Правда, он не исключает ее в случае необходимости, и, конечно, было бы очень жаль, если бы мы лишали себя этого без достаточных на то оснований.

Мимика речи

Актер немом кино говорил так же, как теперь говорят в звуковом кино. Мы его просто не слышали. Мы видели, как актер говорил, в портретах крупным планом — это тоже было мимическим средством художественной выразительности. Тот, кто наблюдает речь, видит ее иначе, открывает в ней иное, что не может открыть тот, кто речь только слышит и понимает ее на слух.

В немом кино мимическая игра зависела от того, как движутся губы говорящего. Поэтому-то мы так хорошо понимали актеров различных стран. Мы понимали значение слов и тогда, когда герой цедил сквозь стиснутые зубы слова, как отточенные клинки. Это была игра, мимика! Мы понимали пьяного, хотя язык у него заплетался и губы с трудом разжимались, роняя слова. Это было мимическое представление. Мы понимали интригана, презрительно бросившего несколько слов, чуть приподняв уголки рта. Эти мимические варианты чаще всего и передавались крупным планом. До тех пор пока слово видели, но не слышали, манера говорить могла быть самой разнообразной.

Изображение речи в звуковом кино

Исполнитель в немом кино говорил понятно для глаза, а не для уха. Он мог это делать, так как у него не было нужды говорить понятно для уха, произносить с помощью губ понятные гласные, расширяя их до «А» или округляя в «О». У движения губ была только причина (чувство, страсть), но не было цели (ясное произношение). Для художественного языка говорящей мимики в звуковом кино почти что не нашлось места. Так как рот, говорящий понятно для уха, не понятен для глаза. Отныне он — звукообразующий инструмент и его движения перестали быть спонтанно-мимическими, как у остальных частей лица.

Поэтому звуковой фильм не очень охотно показывает лицо говорящего крупным планом. Ибо часть лица вокруг рта в этих случаях остается совершенно невыразительной. Однако эта часть очень подвижна, и отсюда нередко возникает

гротескный эффект. Отсюда тот минус, что в то время, когда актер говорит, мы вынуждены отказываться от того, чтобы снимать лицо крупным планом, хотя такие съемки раскрывают тайники души.

Тем не менее в каждом речевом акте еще сохранилась доля мимической выразительности, затрудняющей дубляж иностранных фильмов. И не только потому, что текст должен совпадать с количеством слогов, соответствующих артикуляции, в результате чего появляются натянутые переводы. Любой дубляж уже потому неизбежно фальшив и нехудожествен, что всякая речь сопровождается теми выразительными жестами, какие характерны, органичны именно для людей, говорящих на этом языке. Нельзя говорить по-английски, сопровождая свою речь жестиком, характерной для итальянца.

Говорит Аста

Аста Нильсен в одном из своих старых немых фильмов «Ванина» или «Свадьба у виселицы» хочет освободить из тюрьмы своего возлюбленного, приговоренного к смерти. Она раздобыла ключ от тюрьмы, и вот она уже в камере. В их распоряжении всего несколько минут. Но мужчина, апатичный, морально совершенно сломленный, лежит на соломе, даже не шевелится. Аста зовет его, говорит с ним. Напрасно. Время бежит. Остались считанные мгновения. И вот Аста обращается к узнику со страстной речью. Всю свою силу воли она вкладывает в слова, которые произносит с отчаянием, торопливо и лихорадочно. Не слышно, что она говорит. Нет и титров. Да они и не нужны. Все ясно из ситуации. Очевидно, она его уговаривает, подбадривает и все время повторяет одно и то же: «Идем, нельзя терять время, иначе мы погибли!» Подлинным же текстом великолепной, наглядной речи Асты является не это, а охвативший ее страх, любовь, готовая на безоглядное самопожертвование, что едва ли может быть выражено словами. Наблюдая ее страстную речь, потрясаешься больше, чем если бы она рвала на себе волосы в отчаянии и царапала бы ногтями лицо. Говорит она долго, и мы смотрим на это. Слушать столь длинную настоящую речь нам бы наскучило.

Пример Михаила Ромма

Очень поучителен в этом смысле фильм Михаила Ромма по новелле Мопассана «Пышка». Этот свой первый фильм Ромм снял как немой, хотя в то время уже давно существовало звуковое кино. Следовательно, отсутствие звука в фильме со всеми вытекающими отсюда последствиями диктовалось не технической необходимостью, а было преднамеренным и сознательно выбранным стилем, подобно тому как, например, художник-график отказывается от красок. И Ромм действительно в своем немом фильме добился многочисленных эффектов изображения, а благодаря им и драматического воздействия, которого невозможно достичь в звуковом кино.

В дилижансе обыватели всячески подчеркивают свое презрение к едущей с ними проститутке. Запасенные ею на дорогу продукты они у нее берут. Во всем же остальном они ее демонстративно не замечают, игнорируют. Но затем проститутку начинают уговаривать переночевать с прусским офицером, потому что иначе он не разрешает им продолжать путь. В этой компании людей строгой морали особенно усердно уговаривают колеблющуюся две монахини. В то время как на нее сыплется град слов, кокотка все ниже опускает голову. Губы -монахинь движутся с истерической быстротой. Когда перед этим зритель видит их застывшими в молитве, словно статуи, никому и в голову не может прийти, что они способны быть такими бурными и стремительными. Аргументы монахинь, которыми они побуждают девушку на связь с офицером, изложены в двух коротких титрах: «Ей, кокотке, ведь все равно — одним больше или одним меньше... С другой стороны, она совершила бы богоугодное дело, переспав в данном случае с немцем». Но манера их речи нагляднее и характернее всех аргументов. Это можно только показать. Этот неустанный, непрерывный поток слов,

.это жесткое упорство, с которым они нападают на несчастную, больше впечатляет, если его считаешь с их быстро двигающихся губ, то есть видишь, чем если бы мы слышали, как они повторяют свои аргументы в различных вариациях. Услышанное обнаружило бы лишь их фарисейство. При немой же передаче проявляется также их дикий страх и волнение. Типично здесь и количество сказанного. Слушать их было бы утомительно. В звуковом фильме монахини должны были бы свою речь, чтобы она воспринималась, строить иначе, не как сплошной поток слов. Мимика речи здесь более выразительна и убедительна, чем слова с их смыслом. Это могло быть показано только стилизованными средствами немого кино.

Пантомима

Образы немого кино говорили, язык же был видимым, но не слышимым. Подлинно немые исполнители — лишь в пантомиме, поэтому-то она по своей сущности и является особым искусством. Пантомима нема не только для уха, но и для глаза. Ибо пантомима не просто молчащее искусство, но и вообще искусство тишины, выражающее то, что поднимается из глубин молчания. Жесты и мимика пантомимы — не сопровождение молчания, а глубокое переживание музыки, выраженное движениями, музыки, живущей в глубинах тишины...

Молчание — не решение

Говоря о молчании, я прежде всего должен затронуть проблему, к которой я позднее вновь вернусь. Нерешенные внутренние противоречия звукового кино проявляются между прочим и в том, что почти каждый режиссер, стремящийся к лаврам в искусстве, пытается избежать речи и предпочитает сценарии, где «как можно меньше диалогов». Уже одно это дискредитирует говорящий фильм и характеризует его как неестественную форму. Это все равно как если бы живописец захотел написать картину без красок!

Эту проблему нельзя решить, заставив персонаж говорить меньше или не говорить вовсе. Молчание действующих лиц в пантомиме — свойство этого вида искусства. В фильме же молчание становится свойством, характеристикой не искусства, а действующих лиц. Если в фильме человек, который мог бы говорить, молчит, мы ищем причину молчания в его характере и в драматической ситуации. Однако мы не можем использовать это чрезвычайно сильное средство характеристики для того, чтобы вовсе изъять диалоги, иначе в нашем кино будут представлены только люди, беспричинно замкнутые и молчаливые, производящие гротескное впечатление.

Темп мимики

Немые монологи физиономии, немая лирика выражения лица делают возможным многое из того, для чего у других искусств не хватает средств выражения. И не столько выражение лица может высказать невысказываемое словами, но и ритм, и темп изменения выражений лица могут показать душевные колебания, которые не в силах отразить наш язык. Незаметное подергивание лица может сказать о чувстве, которое на словах можно выразить лишь в длинном предложении. Пока герой произнесет это предложение до конца, его настроение может несколько раз измениться и то, что он скажет, уже не будет соответствовать действительности. Очень часто самый быстрый темп речи не успевает за потоком чувств, а мимика успевает, и притом так, что выражение лица во всех фазах остается понятным нам.

В одном снятом также Гриффитом старом фильме Лилиан Гиш играет наивно-доверчивую соблазненную девушку, которой ее любовник цинично бросает в лицо, что он ее просто использовал и обманул. Лилиан, влюбленная легковерная девушка, не может, не в силах поверить, что вся ее жизнь рушится. Она уже понимает, что так оно и есть, но ей очень хочется верить, что это просто шутка. Ведь просто невозможно верить

в то, что он говорит. В этой беспомощной, захватывающей дух безумной борьбе за ясность, колеблясь между верой и сомнением, Лилиан Гиш в течение двух минут раз десять переходит от рыдания к смеху и наоборот, не отводя глаз от мужчины. Эти две минуты немой мимической игры, переданной крупным планом, представляют собой совершеннейшее достижение микромимики. Одного этого достижения достаточно, чтобы обессмертить пришедшее в упадок искусство немого фильма.

Никакие слова за такой промежуток времени не в силах выразить все это многообразное движение чувств, все эти колебания.

Это только одна из тех душевных, психологических действительностей, которые могут быть соответственно выражены лишь в фильме. И не только в немом фильме. Нет никаких технических препятствий, которые мешали бы показать аналогичные сцены и в звуковом кино. Однако создается впечатление, как будто бы современное звуковое кино само сняло струны со своего инструмента. Примитивизм и поверхностность при съемке звуковых фильмов свидетельствуют или о незнании собственных возможностей, или о нежелании знать их, о стремлении пустить по ветру богатое наследие немого кинематографа.

Немые диалоги

В последние годы немого кино лицо становилось все более зримым и тем самым более выразительным. Развивалась не только микрофизиогномика, но и культура ее понимания. Ибо в эти годы мы видели не просто немые диалоги, но немые диалоги, исполненные мастерски. Присутствовали при мимических диалогах люди, понимавшие любое выражение лица партнера быстрее и лучше, чем его слова, понимавшие мельчайшие оттенки выражения чувств, не поддающихся передаче в словах.

Необходимым следствием этого факта явилось (мы будем это еще анализировать на примере драматургии) то, что чем больше места и времени в фильме стало уделяться внутренней драме, выраженной микрофизиогномикой, тем меньше места в фильме, ограниченном 2500 метрами, оставалось для изображения внешнего действия. Поэтому немой фильм оказывал более глубокое и проникновенное воздействие. Он обладал способностью показать самую ожесточенную борьбу, борьбу не на жизнь, а на смерть, почти исключительно демонстрируя одни только лица людей.

Фильм Карла Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» с его потрясающе сильно поданной сценой инквизиции можно рассматривать в данном случае как выдающийся образец. Пятьдесят мужчин сидят на своих местах на протяжении всей сцены. Прокручиваются сотни метров пленки, но мы видим только головы, головы и головы — самым крупным планом. Мы движемся только в духовном измерении. Мы не видим пространства, в котором разыгрывается эта сцена, не ощущаем его. Никто не скачет верхом, никто не дерется. Здесь бушуют вне пространства необузданные страсти, мысли, чувства и убеждения. И тем не менее здесь идут поединки, хотя скрещиваются не шпаги, а взгляды, борьба проходит с таким напряжением, что оно, не ослабевая, держит взволнованную публику в своем плену в течение полутора часов. Каждый выпад и каждый парирующий ответ мы видим на лицах, выражение лица показывает нам каждую уловку, каждое внезапное нападение. Таким образом, немое кино показывает душевную драму яснее, чем напечатанная пьеса.

Детализированные съемки

Все здесь сказанное относится к лицу в целом. Мимической игрой всего лица человек более или менее владеет. Он может не обнаруживать своих чувств, может лицемерить, лгать, маскировать чувства выражением лица. Но если камеру придвинуть к лицу совсем близко, в фильме появятся детали лица и окажется, что некоторые части его не подвластны воле человека, пм нельзя преднамеренно, осознанно придать нужное выражение и их вид часто предательски противоречит выражению всего лица. Это

весьма существенно для искусства, поскольку язык взрослых и разумных людей не содержит спонтанных, неконтролируемых элементов. Тому, кто хочет лгать, слова служат безоговорочно, но на лице человека есть участки, которыми он не владеет. Напрасно он морщит лоб и хмурит брови. Камера придвигается к нему близко, и его подбородок, не способный к мимической коррекции, показывает слабость и трусость. Напрасно рот тонко улыбается. По мочкам ушей, по форме ноздрей, если я рассматриваю их в увеличенных размерах, я могу распознать скрытую жестокость.

Как прекрасен поп, поющий перед крестьянами, в фильме Эйзенштейна «Генеральная линия». Его изумительный голос делает возвышенные, благородные черты лица, одухотворенный взгляд еще более лучистыми: не человек, а икона. Только однажды камера берет на мушку один его глаз, отдельно. Как червь из чашечки цветка, выползает из-под красивых ресниц умный, хитрый взгляд. Затем поп поворачивает голову и крупный план показывает затылок и мочку уха сзади. В них проявляется вся корыстная натура грубого грабителя крестьян. Выражение этой части головы настолько характерно, настолько убедительно и ясно, что когда вслед за этим вновь показывают его полное благородства лицо, оно кажется маскировочным прикрытием злейшего врага. Выражение лица в целом не покрывает выражения его отдельных частей, если последние раскрывают другую, более глубокую истину.

Графологи вскрывают характер человека по почерку даже и тогда, когда он на бумаге лжет. Правда, способность графологического толкования — редкий дар. Умение же читать по лицам стало благодаря немому кино массовым явлением.

Я вижу, что я не вижу

Уже в первое время немого кино микрофизиогномика доказала, что на лице, снятом крупным планом, можно прочесть значительно больше, чем сразу кажется. На лице можно читать «между строк», если на нем проступает «невидимый лик».

Японец Сессю Хаякава был одним из старейших корифеев немого кино. Он мастерски показывал неподвижное, спокойное лицо, на котором невозможно прочесть чувства и страсти. Особенность его игры была в том, что он не играл. Но как все-таки ему удавалось выражать свои чувства столь ясно, что мы понимали действие и принимали участие в судьбе героя?

Один раз он играл в такой сцене: бандиты захватили его и устроили ему очную ставку с женой; он думал, что она в безопасности, но, оказывается, она тоже попалась. Он не должен показать, что знает ее, — от этого зависит жизнь обоих. Бандиты с наведенными пистолетами наблюдают за его лицом. Одно-единственное движение на лице, хотя бы слабый налет нежности, любви, заботы, удивления, страха, малейшее отражение того, что происходит в его душе, приведет к гибели. Но жесткое японское лицо Хаякавы — неподвижная железная маска. На этом равнодушном лице не видно ничего. Так же равнодушно он смотрит и в испуганные глаза жены. И мы понимаем, смотря на это лицо, что бандиты ему верят.

И тем не менее мы замечаем нечто вокруг его глаз. Или, собственно, не «нечто», ибо нет ничего, на что мы могли бы указать. Но мы подмечаем, что мы чего-то не видим. За неподвижными чертами лица мы угадываем потрясение, и горячую любовь, и немой ободряющий приказ во взглядах, относящихся к жене: «Молчи, не волнуйся, ты меня не знаешь! Все будет хорошо! Не бойся!» Микрофизиогномика крупного плана сделала возможным эту тончайшую игру лица, мимика которого почти что не воспринимается. Перед нами «невидимый лик», его видит только тот, кто должен видеть, и... зрители.

Следовательно, игра упрощается

В фильмах, где едва заметное движение может выразить огромную страсть, а дрожание век — раскрыть трагедию души, подчеркнутые, размашистые жесты и

гримасы нетерпимы. Техника и стиль микрофизиогномики сделали игру киноактеров лаконичной. Лицом и телом они должны играть значительно «тише», чем на сцене. Это одна из главных причин, почему манера исполнения в старых фильмах кажется нам преувеличенной и смешной. Естественность выражения неумолимо контролируется микроскопической близостью, тотчас же фиксирующей разницу между спонтанно-рефлекторным и преднамеренным, «деланным» движением. Только в природе все движется естественно. В человеке и его душе естественными жестами являются только неосознанно-рефлекторные движения.

Даже самому лучшему актеру режиссер перед съемкой крупным планом говорит: «Только не играйте! Не делайте вообще ничего! Чувствуйте! Достаточно того, что появится на вашем лице «само по себе»!

При съемке крупным планом нельзя применять и глицериновые слезы. Глубокое впечатление производит не слеза, катящаяся по щеке; волнение охватывает нас, когда заволакивается взор, когда глаза начинают влажно блестеть, когда в уголках глаз образуются слезы. Это производит большее впечатление, поскольку это невозможно сделать искусственно, с помощью глицерина.

Простое лицо

Из моды вышла не только романтическая патетическая игра и соответствующая ей мимика, но и романтическое патетическое лицо. Особенно среди актеров-мужчин наиболее популярным стали считаться те, у кого более простое, подчеркнуто неинтересное лицо.

Больше уже не привлекало романтическое, экзальтированное, почти экспрессионистское лицо, как у Конрада Фейдта, снискавшего себе всеобщую известность после первой мировой войны. Его лицо было отодвинуто на задний план простыми, обычными лицами, и он, чтобы устоять против конкуренции, попытался стать проще, приобрести более обычный, скромный вид. Декоративное лицо производило впечатление маски и мешало. В интимной сфере крупного плана решающее значение приобрели интимные детали, которые зритель мог обнаружить и на некрасивом лице.

Простой голос

Точно так же современные режиссеры не любят, когда их герои поют уж очень хорошо поставленными голосами. За исключением случаев, когда они играют профессиональных певцов. Ибо необычайно красивый голос звучит неестественно. Он производит впечатление искусственности, а не настоящей жизни. Пение дилетанта более «человечно» и проникновенно.

Естественное и само естество — натура

Ценность естественного в кино настолько возросла, что режиссеры зачастую пытаются вообще обходиться без актеров, брать исполнителей «с улицы». Что касается характерных типов, то, действительно, для маленьких эпизодических ролей, где нужно не играть, а только присутствовать и показываться, их проще найти в уличной суете. Если же этому отличному «типу» нужно играть, он портит своей неестественной дилетантской игрой впечатление, созданное благодаря удачным внешним данным. Такие «типы»-исполнители оказываются плохими актерами.

Преобразование природы в искусство

«Вставка» обычной природы в художественный фильм — дело опасное. Были фанатики естественности, некоторое время также Эйзенштейн и Пудовкин привлекали в студию исполнителей с улицы и требовали от них естественных мин и движений, потому что ведь они не были артистами (но как раз поэтому они и не умели быть

естественными). Эти режиссеры шли и еще дальше. Они пытались вставлять в развитие действия художественного фильма подсмотренные на улице бесспорно естественные мины и жесты. То есть они пытались путем монтажа превратить в моментальных съемках натуру в искусство.

Например, режиссеру нужно показать лицо женщины, которая глазами, полными ужаса, смотрит в дуло винтовки, направленной на нее. У актрисы, кажется им, это получится не совсем естественно. Тогда на улице ищут что-то «настоящее». Вот женщина в ужасе вскрикнула: перевернулась коляска с ее ребенком. Ее снимают незаметно, затем монтируют это лицо с естественным выражением ужаса перед дулом винтовок. Это только пример для пояснения метода. Но сам метод является обманом и может существовать лишь до тех пор, пока мы не научимся различать на лице различные виды ужаса (как и различные виды смеха). Именно съемка крупным планом, которая уже развила в нас способность понимать естественное выражение лица, научит нас распознавать и причины такого выражения. Тогда в подобных случаях мы будем регистрировать уже не просто ужас, а нечто более конкретное.

Однако мы нередко встречаемся с такими случаями, когда игра хорошего актера производит очень естественное впечатление, тогда как натурные съемки кажутся чем-то искусственным. Это особенно хорошо видно при моментальных съемках несущихся галопом лошадей или бегущих людей.

И для этого необходимо знание физиогномики!

Пудовкин в книге об искусстве режиссера подробно рассказывает о своем методе, позволяющем включить естественные бессознательные реакции в сознательно сделанное художественное произведение. Но именно здесь становится особенно очевидным, сколько сознательного труда художника необходимо вложить для того, чтобы использовать ничего не подозревающую «натуру». Какого образования в понимании физиогномики требует оценка годности инстинктивной мимики и ее правильное использование! Как много нужно для того, чтобы лица из различных ситуаций и сцен, каждое со своим выражением, смонтированные, смогли, подобно словам в диалоге, стать соотносительными и отвечать один другому! Каким острым и восприимчивым должен быть глаз режиссера немого кино, чтобы в мимике и жестах, открытых случайно на улице, увидеть те нюансы, которые как раз необходимы ему для его сцены!

В звуковом кино этот метод может быть применим только в детальных изображениях при массовой съемке.

Естественность детей и первобытных народов

Дети всегда играют естественно, так как игра присуща их природе. Они не хотят представлять что-нибудь как актеры, поэтому и не делают их ошибок, они просто становятся в это время не тем, что они есть на самом деле, они начинают жить в иной ситуации. Это не актерская игра, а естественное жизненное выражение молодого сознания, что мы наблюдаем также и у животных. Это транспозиция, как в сновидениях, как бы сон наяву, состояние транса. Тот, кто в кино или на сцене работал с детьми, знает, что их не следует заставлять играть, нужно играть с ними. Не то чтобы их игра была естественной, игра — в самой их природе. То же самое можно наблюдать и у первобытных народов. Крупный план открывает в их мимике необычные и белому человеку неизвестные жесты и мимические высказывания. Они действуют как-то особенно свежо и непосредственно, если мы их понимаем. Но бывает, что мы их вообще не понимаем.

У американских индейцев и у китайцев большая боль выражается улыбкой или мимической формой, родственной нашей улыбке. Не всегда и не сразу мы можем

определить, что это значит. Когда же мы понимаем, что это выражение боли, непривычность формы потрясает вдвойне.

Физиономии представителей коллектива, чтобы показать типичные черты, общие для расы, скажем для негров, китайцев, эскимосов, без учета индивидуальности, не требуется прибегать к микрофизиогномике крупного плана. Скорее, наоборот, эти экзотические для нас лица кажутся нам сходными потому, что мы знаем их поверхностно. Но чтобы установить индивидуальные различия между двумя китайцами, необходим крупный план. Нас не удивляет, когда в фильме показывают яркий народный тип англичанина, француза или итальянца. Мы с ними знакомы. Фильм в лучшем случае расширяет наши знания, показывает новые варианты.

Однако не всегда можно точно сказать, какой тип лица олицетворяет «подлинного» представителя какой-либо нации или народа. Разве установлен, например, после всех дискуссий признанный «подлинный» венгерский тип? Или французский, или итальянский? Каков он? И почему нужно признать подлинным именно этот тип, а не другой? Подобно сравнительному языкознанию, необходимо с помощью кино создать и сравнительную науку о движениях и мимике, установить общие основные формы выразительных движений.

Лицо классов

Важным новым открытием кино стало создание типологии лица и выражений лица социальных классов. Речь здесь идет не о схематизированных типах, о противоположности лиц «дегенерированных утонченных аристократов» и «грубых, но сильных крестьян». Маски банкира и пролетария, в корне отличающиеся друг от друга, легко было «лепить» и на театральной сцене. Мы знаем, что это только грубые схемы; близко придвинутая камера отбросила их как примитивные. За внешними стилизованными признаками крупный план обнаружил в индивидуальном лице скрытую величную черту класса. Этот признак класса очень часто выступает ярче, чем черты рас или национальностей: лицо французского шахтера больше похоже на лицо шахтера из Германии, чем на лицо французского аристократа. Различные смеси национальных типов классов дают целый ряд интересных комбинаций и вариантов. И все они показывают людей, типы людей.

Не случайно молодая советская кинематография сделала своей целью создание и изображение богатой галереи физиономий классов. Зрение, обостренное в революционной борьбе, видит не только различие между бедными и богатыми. Не существует теоретического анализа типов, который был бы в состоянии более точно наметить расслоение общества, чем это сделала типология советского кино. Кто не помнит фильма Эйзенштейна «Октябрь»? Там открыто противостоят друг другу не только лица рабочих и аристократов. На буржуазных либералах и интеллигентах из меньшевиков также лежит своя печать. И когда на мосту матрос преграждает им путь, одно лицо стоит против другого. Две различные идеологии в двух различных физиономиях, и это совершенно ясно.

Как классический пример можно привести великолепную сцену из фильма Довженко «Арсенал», изображающую напряженное молчание перед началом киевского восстания. «Перед первым выстрелом», — говорится в титре. Ночной город замер в безмолвной тишине. Но никто не спит. Все ждут первого выстрела.

Кто ждет? Как ждет?.. И вот фильм в коротких сценах — одно только движение, одно изображение — показывает все социальные слои города. Рабочий поднимается. Солдат наготове. Ремесленник прислушивается. Купец слушает. Фабрикант насторожился, профессор, мелкий чиновник, помещик, художник, деклассированный люмпен-пролетарий и представитель богемы напряженно смотрят. Откуда мы знаем, к какому они принадлежат классу, слою, кто по профессии? Текст ничего не объясняет. Но это написано на лицах и выражено совершенно ясно. Лица показывают классовую

принадлежность, классовость имманентно выражена в физиономии индивидуума — не индивидуума как представителя определенного класса общества, а определенного класса, выраженного в человеке, — и когда после серии таких кадров начинаются уличные бои, то на картине борются уже не пулеметы и штыки, а живые человеческие лица.

Наше незнакомое лицо

Человеческое лицо еще не открыто, на этой географической карте много белых пятен. Поэтому кино должно выполнить также и просветительскую работу — с помощью микрофизиогномики показать, что в нашем лице фамильное, что является признаком расы или нации, а что достоянием класса. Необходимо показать, как индивидуальное сочетается с общим, как оба эти элемента становятся оттенками чего-то нового и становятся нераздельными. В психологии уже делались попытки анализировать личное и общее и попытки их обособить. Микрофизиогномика кино проводит дифференциацию тоньше и точнее, чем самое точное слово. Тем самым у кино не только художественное, но и важное научное назначение. Оно может дать ценный материал для антропологии и психологии.

Второе лицо

В смешении индивидуального с типично расовым две эти формы выражения наслаиваются друг на друга, как просвечивающие или прозрачные стеклянные маски. Нередко мы встречаем дегенеративный экземпляр развитого, высококультурного и облагороженного вида. Анатомия лица английского аристократа может выражать благородство и красоту. Так называемую породу. Крупный план показывает, однако, что часто за этим скрывается грубость и распущенность мерзкого индивидуума. Иногда же кино показывает и обратное. За грубыми и некрасивыми чертами некультуривированного социального слоя проглядывает одухотворенная, прекрасная физиономия утонченного индивидуума.

Микрофизиогномика показывает нам наплывом, но ясно два лица человека: одно лицо он носит, другое он имеет и его уже не может изменить, оно стало его природой.

Необходимым следствием микрофизиогномики было и то, что детальная психология детальных изображений стала занимать так много места, а тем самым и так много метров пленки в фильме, что для внешнего действия, для фабулы почти не осталось места. Чем глубже по содержанию стали отдельные эпизоды, тем меньше их стало в фильме, так как длина фильма так же неизменна, как и длина сонета...

Но теперь уже больше не нуждались в множестве богатых событиями приключенческих эпизодов. Экстенсивный стиль сменился стилем интенсивным. Действие фильмов приобрело глубокий психологический характер. Развитие съемки крупным планом изменило также стиль роли и сценария в фильме.

В действии также заявила о себе внутренняя драма тонких, интимных, психологических моментов: микродраматизм.

В последний период немое кино для экранизации не использовались большие романы, богатые действием. Предпочитались не приключенческие рассказы со сложной фабулой, а короткие, простые. Кинематографичность видели в образной разработке деталей. От создателей фильма требовались прежде всего фантазия и изобретательность. Старались предпочтительно показывать сцены, которые трудно пересказать словами, которые становились понятными лишь тогда, как мы их видели. Так немое кино все больше и больше отказывалось от «литературы» и шло по пути современной ему живописи.

Драматическая ситуация

Техника крупной съемки, столь упростившая действие фильма, драматизировавшая и углубившая его мельчайшие детали, придала драматическую напряженность чистому состоянию, отсутствию каких-либо внешних событий. В фильме стали передавать невидимое волнение при кажущемся полном спокойствии, а на самом деле при большом нервном напряжении, заставлявшем почувствовать с помощью едва заметных уловленных движений и беглых взглядов скрытый под безмятежной поверхностью бушующий ураган. Такие фильмы великолепно передавали атмосферу драм Стриндберга, мирок людей, все время сталкивающихся друг с другом в узком пространстве. Микродраматизм так называемой мирной жизни в мелкобуржуазной семье, где на самом деле в самые спокойные моменты разыгрывается ожесточенная борьба не на жизнь, а на смерть, подобно тому, что мы наблюдаем через микроскоп в капле воды, которая кажется нам абсолютно спокойной — но это поле ожесточенных битв в мире мельчайших живых существ.

Ритм камеры

Фильм может придать движение даже физически неподвижному и драматизировать его с помощью подвижной камеры или монтажа. Последнее — одно из исконных выразительных средств кино. Если в сцене, разыгрываемой в театре или в студии, движение почему-либо прекращается, там действительно ничто больше не движется, о темпе и ритме игры не может быть и речи. Но у фильма есть специфическая возможность: если снимаемая сцена даже совершенно неподвижна, проецировать на экран кадры можно тем не менее в стремительном и разнообразном движении. Исполнители неподвижны. Но их взгляды камера переводит с одного на другое. Люди и вещи неподвижны, но камера поворачивается быстро и фиксирует то одно, то другое, и потому подвижные кадры, молниеносно появляющиеся в порядке, установленном монтажом, могут сменяться в бешеном темпе. Это поможет нам понять внутреннее движение, несмотря на кажущуюся неподвижность. Сцена в целом может быть совершенно неподвижной, словно не пущенная в действие огромная машина, но снятые крупным планом кадры показывают пульсирующее движение мельчайших колесиков часового механизма. Мы видим, как дрожат веки этих неподвижных исполнителей, вздрагивают уголки рта, наблюдаем напряженную полноту жизни при кажущейся неподвижности.

В одном криминальном фильме, поставленном Лупу Пиком (в свое время один из крупнейших немецких режиссеров), грабители по неосторожности заперли самих себя в бронированном подвале банка. Из мышеловки нет спасения, через пять минут заминированный подвал взлетит на воздух. Часы на стене показывают, как проходит минута за минутой. Девять мужчин как обезумевшие мечутся в поисках выхода. Напрасно, остается две минуты. Они останавливаются, впиваются глазами в стрелки часов, ждут. Ничто не движется в подвале, кроме часовой стрелки. Никакое самое стремительное движение не могло бы создать большего напряжения. У Лупу Пика взломщики стоят как окаменелые, затаив дыхание.

В театре показывать такую, немую неподвижность можно лишь очень короткое время. Затем сцена становится мертвой, ведь действительно ничего не происходит. В кино многое может произойти даже и тогда, когда исполнители неподвижны. Камера-то подвижна. Быстрый монтаж кадров крупным планом привносит движение. В том бронированном подвале камера быстро переходит от одного персонажа к другому. Эти фигуры подаются быстро и темпераментно, такого движения они сами не в состоянии развить. Сами они молчат. Но говорит микрофизиогномика блестяще сделанных съемок крупным планом. Эти съемки показывают не всеобщую панику, а страшную симфонию девятикратного смертельного ужаса во всех его фазах. Этот заключенный в

каждом ужас проявляется в ритме все более коротких крупных кадров, доведенном до невыносимой степени частоты и увеличенной скорости монтажа.

Муравьиная куча только издали кажется неживой. Вблизи можно наблюдать в ней самую что ни на есть деятельную жизнь. И наша серая, монотонная повседневность, если ее наблюдать более пристально и разделить на изображения крупным планом; обнаруживает целый ряд глубоких и волнующих событий.

Драматизированная повседневность

С дальнейшим развитием кино стали популярными реалистические фильмы, как бы просветлявшие однообразную повседневность и драматизировавшие то, чему мы обычно вовсе не уделяем внимания. Появился великолепный фильм Кинга Видора «Толпа». Он показал повседневную обычную жизнь обыкновенного среднего американца. Отражено поразительно однообразное состояние, существование, но сколько в нем волнующих, трогательных, страшных и счастливых маленьких событий! Скрытые мелодии всеобщего однообразия.

С наибольшим эффектом эта художественная техника применяется в том случае, когда в решающий момент действие фильма останавливается, развитие идет вширь путем показа замедленным темпом детальных изображений. Показываются те частички момента, доли времени, когда стрелка весов колеблется и еще не ясно, в какую сторону она склонится.

Решающий момент

В мастерски сделанном фильме режиссера Райзмана «Последняя ночь» есть такая заключительная сцена: на вокзал в Петербурге, занятый восставшими, прибывает военный эшелон. Таинственный, плотно закрытый товарный поезд. Кого он доставил, друзей или врагов? Мы не знаем. Отовсюду из вагонов торчат штыки, но не видно ни одного лица. Из всех окон и дверей вокзала на поезд направляются дула винтовок. Кто в вагонах? Друзья или враги? Никто не решается первым выйти на перрон. Все ждут и молчат. Слышно только шипение паровоза. Действие остановилось. Но судьба вокзала, города, может быть, всей революции зависит от того, что сейчас произойдет. Это напряженное состояние неизвестности только внешне неподвижно. Его элементы нервозно пульсируют. В беспокойном монтаже крупных планов внутренний накал еще усиливается незначительными жестами. Наконец на перрон выходит безоружная старая женщина, громким голосом спрашивает...

В этой сцене, конечно, не удалось бы с такой силой показать напряжение, если бы состояние неподвижности было характерно для всего фильма. Пауза воздействовала так сильно, поскольку она возникла внезапно, прервав динамический ритм действия.

Действительность вместо правды

О том, как микродраматургия, основанная на съемках крупным планом, привела в конце концов к попыткам снимать фильмы не только без драматического действия, но и без главного драматического героя, — об этой и других формах речь пойдет ниже. Но сейчас уже можно утверждать следующее: когда фабулы содержали только одну ситуацию, да еще при этом бедную коллизиями и действием, то есть в фильме не было «литературы», это было и хорошо и плохо. Ибо стали преобладать фильмы, в которых интересными были только детали, в то время как общее действие было подчеркнуто простым и банальным.

Для этого, как всегда в модных направлениях в искусстве, были, конечно, и идеологические причины. Бегство от действительности, эта с самого начала преобладающая тенденция в буржуазном кино, приняло новое направление. Раньше бежали в фантастическую романтику экзотических приключений. Теперь же в соответствии с новым натуралистическим стилем уходили в мелкие детали. Из страха

перед правдой целого стали прятать голову в песок «разъятой на мелкие части» действительности.

Девятая глава. Меняющийся ракурс (Синтез фотографии // Субъективизация с помощью объектива // Deja vu // Психологическое отождествление // Антропоморфный мир // Гёте о фильме // Объективный субъективизм // Tema con variazioni // Физиономия окружения и фона // Передача пейзажа // Как действительность становится темой? // Рабочий и физиономия машины // Физиономия и символ // Ракурс, усиливающий ритм // Искажение посредством ракурса // Незнакомые контуры // Недопустимые контуры // Непривычный ракурс - непривычное состояние // Кинокариатура // Экспрессионизм в кино // "Каллигари" // Декорации // Импрессионизм в кино // Субъективный импрессионизм / Опосредованный ракурс // Символика ракурса // В зеркале лица // Метафоры ракурса // Риторическая фраза и кич // Опасная красота // Производство искусства как объект // Ракурс и стиль // Осознание стиля в кино)

Вторым новым художественным приемом киноискусства, отличающим его от других искусств, стал меняющийся ракурс. В театре мы видим все с одного места, в одном и том же ракурсе, то есть в одной перспективе. Сфотографированный театр немного изменил в этом отношении. Правда, иногда ракурс менялся от сцены к сцене, внутри же сцены, во время игры — никогда.

Только благодаря ракурсу съемки привели к созданию искусства. Любой эффект освещения был бы напрасным, если бы камера находилась неподвижно прямо против объекта. Снимки остались бы механической репродукцией.

Синтез фотографии

Свободные специфические возможности ракурса создают в изображении синтез субъекта и объекта — основное условие любого искусства. Художественное произведение отражает не только объективную действительность, но и субъективную личность художника. В личности же заключены и классовая позиция, и идеология, и горизонты эпохи, и все это проецируется, пусть интуитивно, в каждом из произведений. Субъективное состояние художника также представляет собой часть объективной действительности, отражаемой в произведении.

Любое изображение показывает не только кусок действительности, но и точку зрения. Ракурс камеры отражает также и внутренний ракурс. Даже самые точные, самые верные оригиналу портреты — если они являются художественными произведениями — изображают не только модель, но и художника. У живописца много возможностей написать и себя в своей картине. Композиция, техника мазка, наложение краски показывают его самого не в меньшей степени, чем объективную реальность. Личность же кинооператора может выразиться только в одном-единственном процессе — ракурсе. Ракурс предопределяет также и композицию кадра.

Субъективизация с помощью объектива

Любая фигура, будь то человек, зверь, явление природы или изготовленный предмет, имеет сотни лиц и соответственно изображений в зависимости от того, под каким углом зрения я их наблюдаю и фиксирую их контуры. В любом из этих изображений я сумею распознать один и тот же предмет. Все похоже на общую модель, но не похоже друг на друга. Каждая выражает свой способ видения, свой смысл, свое настроение. Каждая визуальная точка зрения означает психологическую точку зрения. Нет ничего более субъективного, чем объектив.

Техника ракурса дает возможность отождествления (идентифицирования линзы камеры с глазом действующего лица и зрителя), которое мы рассматриваем как исконное и важнейшее воздействие киноискусства. Камера наблюдает остальных персонажей и их окружение глазами действующих лиц. Она смотрит на мир глазами то одного, то другого исполнителя. В соответствии с такими ракурсами мы видим место действия изнутри, глазами исполнителей, и наблюдаем, как они ведут себя: там, у наших ног, разверзается пропасть, в которую падает герой, а высота, которую он хочет преодолеть, возвышается отвесно перед нашими глазами. Если в кино меняется изображение пейзажа, то у нас появляется чувство, как будто бы мы отправились в другом направлении. Эти постоянно меняющиеся ракурсы возбуждают в зрителе такое чувство, будто он находится в железнодорожном поезде, ему кажется, что он едет, как только отправляется соседний поезд. Задача киноискусства — углубить эти новые эффекты, используя их для художественных целей.

Deja vu

Такое отождествление, которое при восприятии изображения позволяет нам чувствовать и того, кто созерцает, поскольку оно включает в себя и его взгляд, его точку зрения, напоминает нам при повторении изображений в определенном ракурсе о лицах, которые в фильме видели это изображение раньше. Лицо, местность всплывают в памяти такими, какими их видели. Иначе невозможно вызвать прежнее переживание. Повторение ракурса может возбудить воспоминания о давно забытых ситуациях, вызвать известный психический феномен чувства уже виденного, *deja vu*.

В фильме «Наркоз», снятом мною в Берлине с Альфредом Абелем, герой много лет спустя встречается с девушкой, которую он уже давно забыл и которая изменилась настолько, что он ее совершенно не узнает. Девушка не называет себя, а восстанавливает прежнюю ситуацию, которая решила ее судьбу. Она садится в той же позе перед тем же камином, освещающим ее так же, как и тогда. Мужчину она сажает на то место, с которого он тогда смотрел на нее. То есть она реконструирует тот же ракурс, в котором он получил свое прежнее впечатление, и зритель не сомневается ни на минуту, что это вызовет у героя фильма точное воспоминание.

Психологическое отождествление

Физиономия всех объектов в фильме двойственна, их как бы две. Одной предмет обладает объективно, независимо от зрителя. Правда, ее нельзя назвать собственно физиономией, так как в этом понятии уже содержится впечатление о соответствующей вещи, которое складывается у созерцающего. Контуры второй физиономии определяются углом зрения зрителя, перспективой изображения. В изображении то и другое настолько сливаются в единство, что их в состоянии различить только опытный глаз. Кинооператор, выбирая свой угол зрения, преследует различные цели. Либо он хочет еще больше подчеркнуть первоначальное, объективное лицо предмета и стремится найти те контуры этого предмета, которые наиболее ясно выражают его характер и суть. Либо, если ему больше импонирует характеристика душевного состояния зрителей (если он, например, должен передать впечатление испуганного человека или окружающее, как его видит счастливый человек), он покажет предметы в

искаженном ракурсе (вызывающими страх или приукрашенными. Здесь происходит та психологическая идентификация, когда зритель отождествляет себя не только с образами героев, но и как бы помещает себя в том же пространстве. Ракурс дает возможность показать вещи достойными ненависти, любви, вызывающими ужас или смех. Благодаря ракурсу изображения выражают громкий пафос, тихое очарование, холодную деловитость или фантастическую романтику. Режиссер и оператор применяют ракурс, как прозаик — свой стиль, в котором личность автора проявляется непосредственно.

Антропоморфный мир

Все, что видит человек, имеет свою физиономию. Она обязательная форма наших ощущений. Подобно тому как мы не в состоянии представить себе вещи вне пространства и времени, мы не можем воспринимать их и без физиономии. Любой образ производит на нас эмоциональное впечатление (большей частью не сознаваемое нами), приятное, неприятное, успокаивающее или угрожающее, так как он напоминает нам, хотя бы отдаленно, физиономию человека или животного. Правда, мы сами проецируем ее на вещи, так как наше мирозерцание вообще склонно к очеловечиванию видимого, оно в значительной мере антропоморфно.

В детском возрасте нас охватывал страх, когда в темноте мебель скалила зубы или деревья в ночном саду кивали нам, а взрослых нас радует, когда с картин на нас доверчиво смотрит пейзаж, как будто обращаясь к нам, называя нас по имени. Этот антропоморфный мир является единственно возможной темой искусства, и голос поэта или кисть живописца вызывают к жизни лишь очеловеченную действительность.

И вот киноискусство извлекает эту антропоморфную физиономию из любого объекта, и одним из требований кино является то, что ни один квадратный миллиметр кадра не должен оставаться нейтральным, каждая частица должна быть выразительной, стать физиономией, жестом.

Гёте о фильме

Как бы предчувствуя великое назначение кино в этом смысле, Гёте в своих статьях о «Физиогномических фрагментах» Лафатера писал, что не только окружение человека влияет на него, но что и сам человек оказывает влияние на свое окружение; природа создает человека, а человек природу; человек, помещенный в обширный мир, окружает себя природой, маленьким мирком, который он перестраивает по-своему.

Это предвидение писателя и мыслителя, диалектически подходившего к природе, не может быть осуществлено ни в одном искусстве с такой полнотой, как в кино, которое с помощью ракурса выбирает и подчеркивает те контуры объекта, которые придают ему живую и характерную физиономию.

Такие внезапно ожившие очертания часто кажутся необычными. Обычно мы видим вещи иначе, на самом деле происходит так, что мы «обычными» их вообще не видим. «Пелена привычки» застилает нам глаза. Бодлер в своем дневнике пишет: «То, что не деформировано, не воспринимается». Давно известные и никогда не замечаемые вещи бросаются в глаза как новые впечатления только благодаря своим непривычным для нас и неожиданным контурам, обрисованным необычным ракурсом.

Правда, иногда деформация принимает такие размеры, что предмет становится неузнаваемым. Тогда в художественном произведении, родившемся в результате синтеза субъекта и объекта, субъективный элемент получает такой сильный перевес, что произведение перестает быть изображением действительности и теряет ценность. Об этой опасности субъективизма еще пойдет речь при рассмотрении стилей авангардистского и «абсолютного» фильма.

Объективный субъективизм

С другой стороны, нередки случаи, когда фильм пытается показать преувеличенно субъективные представления героя, созерцая мир под углом зрения и через призму настроения. В фильме можно показать не только едва удерживающегося на ногах пьяницу, но и искаженные, шатающиеся дома так, как их видит пьяный. Его субъективные зрительные впечатления передаются в фильме как объективная данность.

Бывало и так, что в фильме показывали один и тот же переулочек в трех различных видах, по нему проходили три человека, и каждый смотрел своими глазами. Те же самые дома, витрины, вывески, уличные лампы мы видели трижды, очень по-разному, один раз глазами довольного, сытого торговца, затем взглядом изголодавшегося безработного и, наконец, глазами счастливого влюбленного. И каждый раз иным был только ракурс.

Tema con variazioni

Одна из разновидностей темы с вариациями — фильм Довженко «Иван». В фильме показывается четыре раза стройка плотины Днепрогэса. Сначала крестьянский парень видит ее в первый вечер, когда он приехал из родной деревни, чтобы наняться на стройку. Ночь и ужасающий, адский хаос! Дымящиеся трубы, выбрасывающие пламя, фантастические, ужасные чудовища. Запутанная, непроходимая титаническая заросль огромных траверсов и цепных колес. Так видит стройку деревенский парень. Оператор этим ракурсом рисует страх Ивана. Второй раз мы смотрим на эти сооружения глазами Ивана, ставшего сознательным рабочим: картина порядка, подчиненного единой цели, завод разума, точно движимый цепными передачами логики, материализовавшийся ум — ясно, грандиозно, понятно. Кажется, что проявился внутренний механизм творческого мозга. Там работает Иван, он знает, что он делает и почему.

В третий раз мы видим строительство гигантской электростанции на Днестре не глазами Ивана, а глазами женщины, у которой гигантские машины убили сына. Она в отчаянии бежит по стройке и видит машины-убийцы. Как же с изменением ракурса изменился вид машин! Теперь это уже не продуманные и точно рассчитанные орудия разума, а допотопные, разъяренные, необузданные чудовища, которые своими стремящимися вниз руками-кранами убивают человека, попавшего в их владения. Бести опасных джунглей, вселяющие страх, заклятые враги человека. Однако Довженко показывает нам здесь то же самое сооружение, впрочем, увиденное глазами матери, затуманенными отчаянием, используя другие ракурсы.

Но ту же самую тему мы видим в четвертый раз, в четвертом варианте. Женщина со своей жалобой бежит в контору и врывается в кабинет начальника стройки. Он как раз сообщает по телефону о несчастном случае кому-то выше его стоящему. Женщина ждет, она присутствует при разговоре и понимает: ее сын, комсомолец, добровольно вызвался участвовать в опасной спасательной операции в интересах строительства, нужного для всего народа. Женщина не дожидается окончания телефонного разговора. Она покидает помещение и идет на свое рабочее место — тем же самым путем, каким пришла. Она видит те же экскаваторы и гигантские краны, но теперь уже другими глазами. Она идет с гордо поднятой головой, кажется, что те же самые машины слились, образовав величественный стальной храм. Она идет и видит, как машины обмениваются жестами, полными красоты и благородного пафоса. Как величественный псалом, звучит теперь грохочущий гимн труда, и действительно кажется, что машины поют.

Эти образные вариации не субъективные «излучения» автора фильма. Они передают субъективные настроения его героев, и притом — объективно! Ведь показываем же мы в кино и сновидения. Они па столько субъективны, что их нельзя рассматривать как отображение внешней действительности, они возникли на основе

внутренних воспоминаний. Но тем не менее сон — это естественный, данный, объективный факт и относится к важным и исконным элементам фильма.

Физиономия окружения и фона

Хороший театр также не терпит нейтральных кулис, фона, на котором не пульсирует та же кровь, что и в разыгрываемой сцене. И театральный художник старается спроецировать на кулисы настроение сцены как оптическое эхо происходящего. Однако он не может показать изменения и скачки настроения во время действия, как это делает кино.

Вечный и неразрешимый спор между живым актером и мертвой театральной декорацией, между действительным персонажем и рисованной перспективой фона исключает последний из игры, оттесняет задний план, так сказать, на «задний план».

Иначе в кино. Там человек и его окружение однородны, сделаны из того же материала, оба появляются в виде изображения и потому между ними нет реального различия. В кино, таким образом, как в живописи, существует возможность придать окружению, фону такую же интенсивную физиономию, как и человеку, столь же и даже более интенсивную, чем, например, в поздних картинах Ван-Гога; выражение лица человека может быть бледным по сравнению с живой мимикой вещей.

Любое изобразительное искусство не допускает расхождения между выражением лица человека и обликом окружающих его вещей. Выражение человеческого лица выходит за его рамки и повторяется в изображениях мебели, деревьев и облаков. Мы видим «оптическое эхо». Настроение какой-либо местности или комнаты подготавливает сцену, которую здесь будут играть. Это настроение отражает напряжение, которое найдет разрядку в действиях человека. Всего этого оператор достигает с помощью ракурса.

Передача пейзажа

Как из местности получается пейзаж? Не каждое частичное изображение природы можно безо всяких рассматривать как пейзаж. У местности есть топография, которая точно может быть нанесена на карте генштаба. Но пейзаж обладает своим настроением, которое не является чисто объективной данностью, а возникает лишь при участии субъекта. Говорят — «настроение пейзажа». Но не существует никакого другого настроения, кроме настроения человека. Тот, кто по-деловому смотрит на местность, как, например, крестьянин, редко испытывает при этом «настроение». Настроение — это чувство художника, живописца, а не землепашца, пастуха, дровосека — людей, которые общаются с природой не духовно, а физически, практически. Пейзаж — это «увиденная» физиономия местности, которую может зафиксировать не только живописец, но и оператор, используя особый ракурс, как будто местность, приподняв внезапно вуаль, показывает свое лицо с эмоциональным выражением, которое мы узнаем, хотя и не в состоянии передать в словах. Но зафиксированная таким образом местность показывает одновременно и лицо созерцателя.

Среди кинооператоров известны гениальные мастера пейзажа, а именно движущегося пейзажа, обладающего не только физиономией, но и мимикой и жестами. Вот здесь бегут облака, поднимается туман, а камыш колышется и дрожит на ветру, кивают кроны деревьев и скользят тени. Пейзаж в кино просыпается с восходом солнца, а вечером трагически мрачнеет. Нет ни одного художника, неподвижные картины которого могли бы заменить это переживание.

Как действительность становится темой?

Итак, «душа природы» — это, собственно, наша душа, которую оператор, как и художник, вкладывает в объективные формы местности. Не во все времена природа была темой и материалом искусства. Сначала человек должен был ее одушевить,

сначала ее нужно было очеловечить. Значительная эпоха искусства христианского средневековья не знала «души природы»: красота изображения местности была неизвестна тогдашним художникам. Природа была лишь фоном, местом действия человеческих событий и сцен. В Европе лишь искусство раннего Ренессанса превратило мертвую природу в живой пейзаж. Известно, что первым, кому пришла в голову мысль взобраться на вершину горы только для того, чтобы оттуда любоваться прелестями местности, был поэт Петрарка. Туризм — явление современной культуры.

В ходе художественного развития можно, смотря по обстоятельствам, установить, когда новая тема действительности становилась темой искусства, когда новая область приобретала «способность быть искусством». Например, не все области человеческого труда являются такими старыми темами, как крестьянский труд. В нем всегда чувствовалось неовещественное отношение человека к своей профессии. Жатва, пахота были «по-человечески» полны смысла и естественны, следовательно, — прекрасные действия; также и древние жесты жизни, как, например, кормление грудных детей — смотри: так живет человек!

Напротив, фабричный труд долгое время не привлекал внимания поэтов и художников и лишь постепенно стал темой искусства. Это происходило прежде всего потому, что фабричный труд не обладал одухотворенной человеческой физиономией. Он создавал впечатление бесчеловечной, насильственно механизированной, противоестественной деятельности, по классическому выражению Маркса, впечатление овеществленного действия, при котором человек — лишь придаток машины и его личность не заявляет о себе.

Такой труд не одухотворял машину и не мог стать прекрасной, художественной темой.

Рабочий и физиономия машины

Тем самым искусство — негативно — выражало фактическое положение дел. Ибо лишь с развитием революционного сознания пролетариата великое человеческое значение и достоинство фабрично-заводского труда стало чем-то осознанным. Сначала рабочий осознал, что при капиталистическом процессе производства труд не обладает достоинством. Уже в образах горняков Менье, в офортах Франка Брэнгвина и позднее в произведениях многих крупных художников индустриальные рабочие и их труд появляются как новая художественная тема.

Что же произошло? Не превратился ли фабричный труд из ненавистного вдруг в «прекрасный»? Нет. Просто рабочий класс в мире своего революционного сознания достиг понимания своего величия, в то время как машина приобрела враждебную физиономию. Мятельный гнев придал машине—мучителю, эксплуататору, пожирающему человека, — ненавистную, демонически живую физиономию.

Так и завод стал темой искусства, прежде всего киноискусства. Он поставлял не идиллические мотивы, как сельская жизнь или буколическое существование. Современное революционное реалистическое искусство показывало в кино — все чаще и чаще — облик людоедской машины капитализма, служащей эксплуатации людей. Ракурс кинокамеры революционных режиссеров и операторов разоблачал машины капитализма и показывал их истинное лицо.

Незабываем документальный фильм Ивенса, показывающий предприятие радиофирмы «Филипс». Ракурсы движущегося конвейера и работающих на нем работниц столь выразительны, что у зрителя захватывает дыхание от страха, что работницы не успеют справиться с лавиной деталей, мчащейся на них.

Не без основания облик промышленных сооружений и машин, часто показываемых в советских фильмах, кажется дружеским и подбадривающим. Ракурс иной. Ракурс камеры оператора другой, так как отношение рабочих к машинам стало

другим, они видят в них не эксплуатирующих их мучителей, а помощников их собственной жизни.

Есть очень интересный фильм Карла Грюне о шахтерах. Сам сюжет этого фильма проникнут революционным духом. Но дух изображений, ракурсов, еще более революционен. Темой здесь была шахта, а штольни, машины и труд были главными исполнителями. Фильм показывал не просто факты из шахтерского труда, подобно хроникальным фильмам, а их подвижные физиономии, используя особые ракурсы. Физиономия подъемника, спускающего рабочих в шахту, неумолима и мрачна в своем выражении. Когда за решетками его плотно закрытых дверей видишь лица шахтеров и он опускается с ними в глубину, он напоминает страшную тюремную камеру. Грюне смотрел на подъемник глазами рабочих и заснял его под их (внутренним) углом зрения.

Физиономия и символ

В одной сцене показана раздевалка шахтеров. Они надевают спецодежду, а свою одежду вешают на крючки. Следует крупный план одежды на крючках, как будто перед нами повешенные — страшный вид! Легко понять, что означают символически эти физиономии-одежды. Смотри, говорит изображение, здесь висит человек, которого рабочий снял с себя! Человек должен остаться здесь, наверху. То, что отправится в штольню, просто еще одна машина.

Сколько безнадежной тоски символизирует тяжелый черный дым из фабричных труб, стелющийся по земле! Сигнал опасности в немом кино распознавался не только в звуке сирены, но и: в вырывающейся из сирены струе пара. В ней можно было видеть отчаянный крик тысяч.

Другая сцена показывает героя в то время, когда за ним закрывается дверь подъемника, а он в этот момент видит, как его соперник набрасывается на его жену. Человек смотрит через решетку, словно взбесившийся дикий зверь. Как заключенный, лишенный свободы действия, запертый в решетчатую камеру, которая вместе с ним неудержимо начинает опускаться. Этот ракурс является для нас ясным и глубоким символом.

Ракурс, усиливающий ритм

Вот классический пример. На броненосце «Потемкин» в фильме Эйзенштейна вспыхивает бунт. Борьба между матросами и офицерами в полном разгаре. Это не организованная и направляемая борьба с определенной тактикой, а дикая драка бесчисленных пар. На палубе, между балками и канатами, на лестницах, в каютах, броневых башнях люди бегут вперед, падают, дерутся, что-то бросают, борются — свалка вцепившихся друг в друга тел, крошечный ад. Этот великолепный, стремительный ритм уже нельзя больше усилить. И тем не менее усилить его необходимо.

Однообразное настроение степного ландшафта усугубляется, если продолжать показывать его монотонность. Ритм же бури, если он продолжается хотя бы две минуты - утомляет. От природы неподвижное может вечно оставаться таким. Движение же в произведении искусства требует своих крещендо и декрещендо, иначе оно становится скучным. Итак, Эйзенштейну нужно было усилить движение в сцене, которой режиссура и игра уже не могли придать усиления. И он усилил не темперамент сцены, а темперамент ее изображений. Драка не стала более яростной. Но она появилась на экране во все более стремительной смене ракурсов. Вначале мы видим опасную борьбу, заснятую прямо. Потом, когда она начала нам наскучивать, дерущихся показали снизу, сверху, в необычных ракурсах. Теперь в перевернутом виде показывались не только люди, но и снимки, их вид давал еще более сильное представление о хаосе, чем лица дерущихся. Но борьба продолжается. Необходимо показать новое нарастание ожесточенности. Теперь рукопашная схватка показывается уже не только в

вертикальных и наклонных ракурсах. Съемка ведется через размотанный канат, через люки, ступеньки канатных и железных лестниц. Жесты дерущихся не стали более яростными, но канаты, решетки, прутья и железные винтовые лестницы разрывают, детализируют изображение. Люди только душат друг друга. Кадры разрывают их на части. Так ракурс усиливает впечатление.

Искажение посредством ракурса

Границы реалистического искусства можно очертить так: художник может усмотреть в своем объекте любой самый необычный облик. Пока он видит его в объекте, вычленяет из объекта (как Микеланджело из мраморной глыбы увиденный в ней образ), не навязывает его объекту, а видит его в нем, до тех пор это искусство реалистическое. До тех пор пока художник субъективно обозначенными контурами не изменяет сущности и смысла предмета, он остается реалистом. Карикатура может исказить лицо сколько угодно, лишь бы я его узнавал. Как только я перестаю узнавать объект, я уже не смеюсь. Ибо комизм заключается в сходстве, которое остается, несмотря ни на что. Если оно отсутствует, то это уже не искажение чего-то, просто гримаса, ни с чем не соотнесенная. Искаженное изображение — как средство сатиры или психоанализа — должно исказить что-то. Если же это «что-то» не присутствует в картине, то нет узнавания, а потому и в изображении нет никакого смысла. Если я что-нибудь преувеличиваю, не зная, о чем идет речь, то и преувеличение не воспринимается как нечто действительное.

Незнакомые контуры

Все сказанное выше относится к живописи, к скульптуре, где художник волен сам очерчивать контуры. В фотографии же ракурс — какими бы неожиданными ни были ее контуры — никогда не может изменять основного характера объекта. Значит ли это, что ракурс не может переступить границы реального?

Нет. Изображение предмета может быть нереальным и в том случае, если это точная фотография предмета. И именно тогда, когда предмет трудно узнать на фотографии. Существуют перспективы, ракурсы, которые перестают быть оригинальными, своеобразными и специфическими, так как нельзя распознать, в чем состоит их специфика и оригинальность. Необычным и неожиданным может показаться лишь то, что я знал как-то иначе, по-другому. То есть я должен знать, что речь идет о том же предмете. В иллюстрированных журналах иногда публикуются фотографии-загадки. Читатель должен разгадать, что сфотографировано. Из-за необычного ракурса трудно определить предмет. Кино не должно задавать таких загадок.

Недопустимые контуры

Художественной фотографии известен еще один нереалистический метод: показывать вещи под таким углом зрения, в таком ракурсе, в каком человеческий глаз их никогда не может видеть. Автоматическая камера может занять положения, совершенно недоступные человеку. Камеру можно проглотить и снять желудок изнутри. Для науки имеет неопределимое значение то, что мы можем наши зрительные наблюдения вывести за границы непосредственной естественной способности человека, для искусства едва ли это имеет значение. Коренной темой искусства является переживание, не научное познание объекта, а отражение объективного мира в мире чувств человека.

Непривычный ракурс — непривычное состояние

Непривычные ракурсы должны быть мотивированы состоянием того, кто их смотрит. Картина будет, конечно, необычной, если человек в бреду. Такой же странной

покажется она, если я буду смотреть на нее глазами очень близорукого человека. Разъяснение логики непривычного образа картины недостаточно, необходимо и художественное обоснование непривычных ракурсов. Ибо непривычные ракурсы показывают непривычные физиономии, а они в свою очередь вызывают непривычные настроения. Такие настроения режиссер может создавать лишь преднамеренно. Они должны вытекать из содержания сцены, из душевного состояния героев, иначе они будут пустой формальной игрой.

Показать «реалистично» вещи, увиденные глазами человека в бреду или пьяного, было бы нереалистично. Но не только бред или алкоголь меняют облик вещей. Аналогично действуют также страсть, ненависть, любовь и страх. Часто режиссер непривычным ракурсом хочет подчеркнуть экзотичность места действия или сцены. Притон курильщиков опиума, например, может находиться в обычном помещении. Но впечатление необычности происходящего в нем можно усилить непривычными ракурсами съемки помещения.

Кинокарикуры

Фотокариатура более действенна, потому что более убедительна, чем нарисованная. Фотокариатура действует необычайно сильно, так как ей верят больше.

Блистательную сатирическую карикатуру на одно учреждение сделали Эйзенштейн и его гениальный оператор Тиссэ. В ракурсах крупного плана пишущая машинка, чернильница, перо, штампы и точилка для карандашей становятся монументально-гротесковыми существами, получают важное, величественное лицо и демоническую индивидуальную жизнь. Технические вспомогательные средства, кажущиеся более важными, чем человек, становятся убийственной сатирой на бюрократизм.

Этих неестественных увеличений камера достигает не только применением ракурса, но и благодаря определенным фототехническим методам. Это, собственно, больше уже не «естественные» впечатления. Зритель в таких случаях должен ясно чувствовать, что изображения преследуют сатирические цели. Если он будет ожидать встречи с подлинной действительностью, эти изображения покажутся ему неестественными. Но когда он ощутит их как нечто фантастическое, он усмотрит в них более глубокую действительность.

Экспрессионизм в кино

Экспрессия означает выражение. Любое чувство, отражающееся на лице, видно постольку и потому, что оно изменяет нормальные черты лица, выражает их иначе, выводит их из состояния покоя. Чем сильнее чувства, тем больше меняется лицо. Совершенно «нормальное» лицо, если такие лица вообще существуют, было бы невыразительным и пустым, лишенным любого выражения.

По теории экспрессионистов, важно только выражение (физическое явление души, духа). Вещественный материал лица — скорее препятствие. Одухотворенная физиономия должна освободиться от грубого, бесцветного, мертвого анатомического материала. Настоящие экспрессионисты исходили из тезиса: художника, видящего и рисующего физиономию, природные черты лица не должны сдерживать.

Почему художник не может вывести за пределы лица те линии, которые его характеризуют? Почему улыбка не может быть шире, чем рот, если это усилит выразительность? Чувства людей всегда многограннее, чем их может выразить с помощью движений ограниченная в своих возможностях материя. Взмах руки всегда отстает от внутреннего взмаха. Наши «естественные» выразительные жесты всегда жалки и половинчаты — ведь наши безграничные чувства ограничены узкими рамками нашего тела.

Фильм гарантирует достоверность экспрессионистских искажений. Так как все знают, что речь здесь идет о съемках, следовательно, облик предметов не может быть изменен в своей сущности. Экспрессионистский стиль нигде не может быть применен столь эффективно и убедительно, как в кино, где точно видно, что ракурс только показал подмеченное выражение объекта.

"Каллигари"

У экспрессионизма в кино много ступенчатых разновидностей. Начиная от экспрессивного объекта, где стиль создается только необычными мотивами, необычностью обстановки, фона, и до того законченного и чистого экспрессионизма, с которым мы ознакомились в «Кабинете доктора Каллигари», произведении, составляющем особую главу в истории киноискусства. Здесь облик и мимика предметов столь же демонически живы, как у людей. Во времена высшего расцвета немого кино уже никто из известных режиссеров не мирился с нейтральным, мертвым фоном, каждый пытался отразить человеческие лица и жесты и в формах окружающих предметов, зрительно распространить человеческие чувства на среду, передать в настроении всей картины. Экспрессионизм одухотворенного фона уже тогда стал основной предпосылкой культуры кино. В фильме о Каллигари это заходит настолько далеко, что все объекты и предметы обстановки обладают лицами и взглядами, как живые существа и люди. Роберт Вине, режиссер этого фильма, считая необходимым как-то оправдать это киновидение, напоминая манию преследования, добавил подзаголовок: «Как видит мир сумасшедший».

В этом фильме мы действительно видим сумасшедших людей и дома сумасшедших. Но ведь сами сумасшедшие также изображены здесь как призрачные видения. Кто видит их такими! Тот, кто видит все в целом, находится, очевидно, вне действия фильма, и, следовательно, автор, создатель фильма, и есть тот «сумасшедший», которому так представляется мир.

Художественная проблематика этого необычайно интересного и увлекательного фильма заключается в том, что фильм перестает быть творчеством. Интересные физиогномические эффекты возникают не как следствие ракурса камеры, придающего действительным предметам их характерные, пронизанные страстью очертания. Камера демонстрирует фоторепродукции готовых экспрессионистских картин. Искажает и окарикатуривает не ракурс. Дома, нарисованные декораторами, уже в студии были установлены криво. Камера только копирует, а не показывает, как личное настроение может деформировать изображение нормальных предметов. Киноизображение здесь получается уже из вторых рук.

Декорации

Поэтому любая стилизованная декорация некиногенична. Я могу всю природу «построить» в студии. Но она должна быть натуралистической копией природы, как будто бы сама природа, которую я перенес в студию из-за лучшего освещения или по другим техническим причинам. Но в студии она должна быть лишь объектом творческой камеры. Только освещение и ракурс, одним словом, условия съемки и сама съемка, осуществляют творческую работу, образуют стиль. Только в этом случае получается киноискусство из первых рук.

Импрессионизм в кино

Также и события эмоционально окрашены, и это часто лучше передается деталью, снятой в удачном ракурсе, чем обычной съемкой сцены в целом. Струя пара из сирены, раскачивающийся церковный колокол в быстром монтаже, широко раскрытые глаза и искаженные рты лучше показывают страшную панику, чем общее изображение испуганной массы.

Этот дополняющий, возбуждающий фантазию импрессионизм потому настолько соответствует духу кино, что подвижные и развертывающиеся в монтаже кадры крупного плана создают иллюзию движения также и зрителя, в то время как сами они будто бы непрерывно движутся между периферией события и его центром. С растущим напряжением мы ожидаем целого. Когда мы наконец видим его (что опять же совсем не обязательно), то это уже для нас не схематичная картина. В ней сказано больше, чем показано, увиденные до этого детали подключаются в эту общую картину.

Субъективный импрессионизм

Однако дело обстоит совсем иначе, если отдельные впечатления (*impressionen*) не направлены на то, чтобы сделать ощутимой объективную действительность. В таких случаях значение придается субъективному переживанию, впечатлению, изображению передает не действительность, а настроение момента. Это такое же явление упадка буржуазного искусства, как и ставший пустым формализмом экспрессионизм, отделивший выражение от лица, физиономию от объекта, создавший абстрактные и произвольные гримасы, вообще ничего уже не выражающие.

Как у экспрессионизма в фильме о Каллигари, так и у субъективного импрессионизма есть свой классический образец, созданный с применением самых радикальных средств. Не случайно он, как и «Каллигари», — продукт немецкого кинопроизводства. Немцы в искусстве доктринеры, они стремятся последовательно осуществлять свои принципы, и их не останавливает живая чувствительность и инстинктивный вкус.

«Фантом» — так назывался немецкий фильм, снятый по роману Герхарда Гауптмана, в котором мир был показан таким, каким его видит возбужденный фантаст, не считающийся с объективной действительностью. В фильме были показаны иллюзии, продукты воображения, навязчивые идеи, видения, мании преследования в одной плоскости с другими изображениями жизни, причем фантазия производила более реальное впечатление, чем действительность, границы которой были настолько смещены, что она казалась туманным видением.

Импрессионистский стиль фильма «Фантом» соблюден настолько сознательно и последовательно, что в длинных частях фильма невозможно вообще различить объективно-логическую структуру событий. Мелькающие, бессвязные картины настроений, перед нашим взором вспыхивают моментальные кадры, так же как они мелькают перед внутренним лицом опьяненного героя. Одна часть фильма озаглавлена «Шатающийся день». Передать его рациональное содержание невозможно. Колеблющиеся ряды домов пробегают перед глазами неподвижного героя, лестницы перед ним головокружительно поднимаются и опускаются в глубину, а он даже не шевелит ногой. Неважно, что происходит, здесь значимы лишь впечатления. В витрине поблескивает коляска, украшенная драгоценными камнями..., Из-за букета цветов выглядывает лицо... Свет фар вспыхивает и гаснет... На земле лежит револьвер.

«Неразумное» сочетание подобных кадров в монтаже возможно, поскольку ракурс показывает, что они не отражают реальной действительности; мы не ожидаем от них отображения объективной действительности, а воспринимаем их как плоды воспоминаний и фантазии, которые легко включаются в такие ассоциативные зрительные ряды.

Этот фильм показывает лишь то, что производит впечатление на героя. Все остальное он вообще не показывает. Это только мгновения, заснятые крупным планом. В них не чувствуется реального течения времени. Сколько времени прошло: годы, дни? Мы этого не знаем.

Опосредствованный ракурс

Часто случается, что ракурс изображения показывает не сам персонаж или сцену, а их отражение, даже только их тень на стене. Это может быть своеобразной подготовкой к нагнетанию эффекта, прежде всего, например, когда сначала показывают отбрасываемую кем-то тень, которая, намечая в воображении персонаж, заранее создает для него атмосферу. В этих предварительно представленных изображениях-посредниках кроется что-то от тайны, угрожающей или многообещающей, возбуждающей любопытство. Страх не так страшен, красота не так чарующа, если мы глядим им прямо в лицо. Но мы воспринимаем их более обостренно, когда только угадываем их по теням. Иногда это средство применяет сдержанная режиссура, для того чтобы избежать слишком грубых эффектов. Чтобы показать убийство, грубое насилие, ужасный и несчастный случай, что-нибудь отталкивающее, безобразное, мы прибегаем к опосредствованному ракурсу. Фильм неохотно показывает в прямом изображении, лишая реальность иллюзии, и чересчур патетические образы; так, когда в одном религиозном фильме должен был явиться Христос, режиссер, не лишенный вкуса, не стал показывать его самого. Он показал Мессию в его воздействии. И когда он наконец все же появился, зритель увидел лишь его тень на стене.

Есть трагические сцены, которые, снятые в прямом ракурсе, действуют столь тривиально, что теряют полностью свою трагическую силу. Такие сцены подаются режиссером в опосредствованном ракурсе не потому, что он хочет избежать грубых эффектов, а, напротив, потому, что он хочет повысить воздействие сцены, ставшей уже банальной. В прямом изображении мы видим сцену, как таковую, например, револьвер, самоубийцу и то, что он делает. Даже если следовало бы заметить и еще кое-что, мы при подаче этих изображений в ярком освещении не в состоянии этого сделать. Но если мы видим теневые изображения сцены на стене, то мы видим также и стену, комнату и облик всех вещей, свидетелей события. Человек и сцена, в которой он действует, не стоят перед нами нагими, без атмосферы. Реальная жизненность среды повышает реальную жизненность сцены.

В фильме «В доках Нью-Йорка» мы видим воду ночью. Мы видим, как в ней отражаются силуэты берега, луна, облака и ночные тени. Затем в глубине появляется еще одно отражение. Какая-то женщина склоняется над водой. И это отражение там, в глубинах, бросается как бы снизу вверх, к поверхности воды. Лишь потом мы слышим всплеск и видим удар волны. Человека не видно, но мы знаем, что произошло. Такие опосредствованные ракурсы вызывают представления через ассоциации и помогают избежать часто неумелого и несовершенного рационального обозначения в словах.

Символика ракурса

Пудовкин в немом фильме «Конец Санкт-Петербурга» показывает общую картину города дважды. Два раза один и тот же объект в различном ракурсе. Сначала мы видим дворцы на берегу Невы отраженными в воде. Дома, дворцы, парки поставлены на голову, как во сне, — неестественная, как бы эфемерная картина. Словно какая-то картина Венеции, сон, фата-моргана. В конце фильма город называется уже не Петербургом, а Ленинградом. Изображен тот же ряд домов, но в другом ракурсе, снятый прямо, с резкими, твердыми, уверенными контурами. Все стоит на своем месте, тяжелые каменные блоки, бросающие острые тени. Это не мираж, не сон, не призрачная фата-моргана, а прочная действительность. Эти дома будут стоять вечно, неколебимо. И это ясно показано и в изображении и ракурсом.

В зеркале лица

В микродраматике часто применяется метод показа чего-либо косвенным образом. Показывают не происходящее, а того, кто это видит. Таким образом мы узнаем одновременно и что произошло, и как кто-то на это реагировал. Это уже

испытанный метод — показывать во время диалога то говорящего, то — что бывает чаще — слушающего. В звуковом фильме говорящий и без того представлен своим голосом. Так изображение нередко воздействует двояко — словом и мимикой реагирующего на слово лица.

Метафоры ракурса

В одном советском фильме показано крестьянское восстание. Мы видим противоположный берег Волги, освещенный заходящим солнцем. Вдали, на том берегу, силуэтом вырисовывается камыш и колючий кустарник. Вдруг кажется зрителю: камыш и кусты сгущаются, из земли вырастают в огромном количестве новые острые, колючие силуэты. Они колеблются и движутся. Только теперь мы понимаем, что видели силуэтно выкованные из кос копья восставших крестьян. Мы видели, как они «вырастали из земли», словно камыш и кустарник. Такое впечатление создал ракурс. В письменной речи эта метафора была бы тривиальной, в изображении она приобрела силу стихийного явления.

В одном американском фильме два полицейских приводят к судье девушку-нищенку. Ракурс показывает этих полицейских, словно две мощные устрашающие колонны, заполняющие собой весь кадр. Между ними в узком просвете появляется хрупкая, тонкая фигура девушки. В этом изображении уже заранее виден приговор девушке и ее судьба.

Скрытое движение линии, физиономия ракурсов активизируют имеющиеся в нашем сознании ассоциации и, подобно метафорам в литературе, вызывают определенные чувства и настроения.

В грандиозной сцене в «Броненосце „Потемкин“» раненые и мертвые лежат на одесской лестнице. Ракурс показывает залитые кровью, мокрые от слез человеческие лица. Затем он показывает казаков, стреляющих в толпу. Но в кадре только их сапоги, они уже не люди — сапоги, ступающие по человеческим лицам. У этих сапог такая неуклюжая, глупая и подлая физиономия, что у зрителя невольно сжимаются кулаки. В этом метафорическое воздействие фильма.

Такие образные метафоры могут быть и сатирически заострены. В одном фильме Пудовкина показано заседание военного совета белых, участники совета засняты без голов. Видны только их увешанные орденами мундиры. Это шутка, издевка камеры.

Как зрительная метафора великолепна люстра в фильме Эйзенштейна «Октябрь», показывающем первые дни революции в Петербурге, штурм Зимнего дворца. Боевых сцен мы видим мало. Вот выстрел крейсера «Аврора», и мы видим, как от него начинает дрожать огромная, красивая люстра Тронного зала. Ракурс показывает люстру во всем ее великолепии, с ее тысячами подвесок, переливающихся волшебным блеском, словно корона, символизирующую весь блеск царской власти. И тем не менее она колеблется. Сначала едва заметно. Затем уже незачем показывать причину этого колебания — выстрел. Люстра дрожит все сильнее и сильнее. Когда тысячи подвесок люстры качаются и трясутся, разливая при этом свет (остроумный ракурс оператора Тиссэ), то это выглядит как нечто сверхобычное, какое-то огромное землетрясение, кажется, что в панике трясется вся русская аристократия и буржуазия. Этот ракурс настолько выразителен, что не требуется показывать детали борьбы. Люстра качается. Созданное этим напряжение ничем нельзя усилить. Она качается, над ней в потолке появляется трещина, затем отрывается один из крючков — драматический ракурс, захватывающий дыхание. Трещина увеличивается — и вот все блистательное, величественное великолепие обрушивается вниз. Символ этого изображения не требует объяснений: свершилось!

Маленькие парусные лодки везут с берега продукты на броненосец «Потемкин». В событии нет ничего особенного, сцена простая. Ракурс, взятый с палубы «Потемкина», таков, что весь кадр заполнен маленькими парусными лодками,

множество обликов и движений раздутых парусов. Но эти раздутые паруса показаны как раз так, что вспоминается тривиальное выражение «выпяченная грудь». Все изображение «выпячено», оно как бы парит, его контуры повторяются и доводятся до восторженного, мечтательного, экстатического жеста. Зрителю становится тепло на душе. Затем лодки останавливаются у громадного броненосца и, как обычно маленькие однопарусные лодки, они опускают паруса. Но на картине они делают это все одновременно, и это единое движение в том ракурсе воспринимается как жест, торжественное приветствие. Сколько поэзии и настроения могут вызвать такие метафорические ракурсы!

В данном метафорическом ракурсе снятый объект — реальная действительность. Казачьи сапоги, царская люстра, маленькие парусные лодки — все это реальная действительность, приобретающая благодаря ракурсу более глубокий смысл, второе символическое значение, не теряя при этом своего собственного реального значения. Даже и тогда, когда кто-либо не поймет этого второго значения, изображение тем не менее будет понятным как деталь обычной кино съемки.

В этом художественная ценность таких ракурсов. Они не аллегории, ибо аллегории имеют только символическое значение, в то время как их непосредственно видимое изображение ничего не значит. Что значил бы, например, крест, если бы мы не знали его традиционного значения, а именно символа веры, религии, христианства? Разве очертание вопросительного знака имело бы для нас значение, если бы нас не учили в школе, что оно означает?

Риторическая фраза и кич

Ракурс должен только вскрывать настроение, каким проникнут объект, сцена, только подчеркивать, а не привносить его в объект. Как только физиогномическая настроенность ракурса начинает превышать или изменять то, что мотивировано сценой, она сразу превращается в красивую фразу, в кич, словно банальность, произнесенная с большим пафосом, пли пошлость, сдобренная сентиментальностью. Ракурс может подчеркнуть скрытый смысл объекта, но не может заменить того, чего нет, иначе изображение будет подобно сухому репортажу, переданному в чувствительно-высокопарном стиле.

Еще фальшивее и ходульнее выглядит изображение, если режиссер заранее ожидает от декораций сентиментального воздействия. Камера перестает быть инструментом искусства, если «красоты» предписываются ей в готовом виде. То же самое происходит в настоящее время и со световыми эффектами. Ракурс всегда делает фильм достоверным, если он показывает, неважно каким способом, только действительность, которую он фиксирует фотографически. Но режиссура, которая подправляет сам объект, как бы приглаживает действительность, прежде чем ее заснять, и делает действительность в фильме недостоверной.

Опасная красота

Чрезмерно красивые, живописные изображения нередко таят в себе опасность и тогда, когда возникают в результате хорошего ракурса. Их чересчур сглаженная композиция и самодовольная гармония накладывают на них отпечаток статичной живописи, вырывают из динамического потока фильма. Их уравновешенная красота выделяет, обрамляет их. Изображение не выходит за свои собственные пределы. «Je hais le mouvement qui deplace les lignes» («Ненавижу движение, ломающее линию»), — говорит красота в сонете Бодлера. Но киноискусство — это искусство динамическое.

Произведение искусства как объект

Особое положение возникает, когда снимают не натуру, а готовое искусство — статуи, картины, марионеток. В этих случаях камера воспроизводит уже раньше

созданное художником или скульптором, и, если камера покажет эти предметы искусства как зрительное переживание какого-нибудь персонажа под внешним и внутренним углом его зрения и в его ракурсе, перед оператором встанет очень сложная и интересная задача.

В фильме Эйзенштейна «Иван Грозный» иконы в устрашающем византийском стиле воспринимаются не только как произведение искусства, но и как дикое суеверное видение истязаемого народа. Когда в фильме Корда «Леди Гамильтон» будущий муж показывает бедной девушке свои дворец и свои богатства, то показываются не сами произведения искусства, а вкус и культурный уровень человека, его среды. Это оказывает решающее влияние на девушку и выполняет, таким образом, свою драматургическую функцию.

Предметы искусства перед творческой камерой могут вновь превратиться в «материал», стать действующими мотивами жизни. В этом случае камера должна решить огромную задачу, добавить к тому, что выражает художественное произведение, еще одно выражение: потрясение того, кто это произведение видит. Действительно, оператор в состоянии показать статую или картину так, как дирижер доводит до слуха музыкальное произведение. Во время исполнения две личности сливаются воедино.

Ракурс и стиль

Такая двойственность, вытекающая из художественного пересоздания, особенно ярко выступает, если один стиль переводится в другой. Если, например, показывается меблировка комнаты, то старания передать во всех деталях строгую простоту стиля Директории напрасны, если ракурс взят в стиле барокко. Все решает не стиль объекта, а стиль изображения. Темой может быть взят античный греческий храм, но в съемке ему можно, по желанию оператора, придать готический характер.

С тем же явлением мы встречаемся и в других искусствах. В парижском музее Гиме находится фарфоровый сервиз, разрисованный по заказу Версаля в китайских мастерских. Образцы желаемой живописи, чистейшее рококо, были отправлены на Дальний Восток, где пасторальные забавы маркизов и маркиз в кринолинах были добросовестно скопированы на китайские чашки. Тем не менее все это приобрело настолько китайский характер, что версальских господ и дамочек издали можно было легко принять за китайских мандаринов и цариц. Китайская техника мазка преобразовала здесь стиль французского рококо.

Обратный пример известен из мейсенской мануфактуры: старинные китайские образцы превратились в мещанские орнаменты в духе бидермайера. А последнее изумительное творение старого Клода Моне, которое стоило ему зрения, «Нотр-Дам в солнечном луче», превратило готику средневековья в сверкающие заросли великолепных каменных цветов. Так увидел готический собор французский импрессионизм.

Отличный японский фильм «Тени Иошивары» был столь освежающе чист в стиле не только потому, что стиль декораций и костюмов был подлинный, но и потому, что стиль изображений и ракурсов сохранил характер старинной японской резьбы по дереву.

Осознание стиля в кино

Крупные исторические стилевые формы не были выдуманы в студиях, а развились постепенно как порождение особого вкуса, идеологии, жизненного ритма эпох и общественных форм. Единый характер, закономерность этих эпохальных исторических стилевых разновидностей вырисовываются лишь позднее, в исторической перспективе. Итальянские мастера пятнадцатого века и не предполагали, что они создают стиль великого Ренессанса. Они очень скромно пытались копировать

искусство греческой и римской античности. Осознание стиля развивалось медленнее, чем сам стиль, и чаще всего возникало лишь позднее, по воспоминаниям.

Нередко сетуют на то, что наше время не выработало собственного стиля, что-нибудь вроде готики или бидермайера. Тому много причин. Но нам известно, что и создатели этих стилей в свое время знали лишь о модных направлениях, а не о стиле. Последнего они не осознавали. Нет никакого сомнения, что и у нашего времени свой собственный стиль, проявляющийся в нашем вкусе, в образе жизни, одежде и поведении, единство которого мы не в состоянии зрительно охватить. Только кинематограф позволяет нам усвоить стиль нашего времени. Ведь фильмы с фотографической точностью фиксируют факты нашей жизни и сводят их формы в изображение, в котором может быть выражен общий стиль, если ракурс в состоянии его подчеркнуть. Если оператор чувствует стиль времени, то его фильмы заставят нас осознать этот стиль и тем самым будут способствовать нашему образованию.

Если в зримых формах нашей жизни и наших искусств отражается дух времени, то он будет отображен и в кино. Фильм не создает исходных форм, а разъясняет посредством ракурса данные формы действительности, заставляя нас пережить их. Их общий формальный характер и закономерность становятся очевидными.

Десятая глава. Монтаж (Неизбежное придание смысла // Когда ножницы жульничают // Кадры нельзя менять // Время в кино // Время как тема и переживание // Непрерывность формы и настроения // Творческий монтаж // Идейный монтаж // Подвижная и изображенная ассоциация // Воспоминание // Метафорический монтаж // Поэтический монтаж // Аллегорический монтаж // Литературные метафоры // Мысленные ассоциации // Интеллектуальный монтаж // Ритм монтажа // Темп сцены и монтажа // Замедленная съемка, рапид // Длина кадра // Ритм звукового кино // Музыкально-ритмический и декоративно-ритмический монтаж // Кадры, низведенные до ритмического материала // Формальный монтаж // Субъективный монтаж // Походка // Внешнее и внутреннее движение // Движение как самоцель // Спорт в кино)

Французского происхождения термин «монтаж», означающий «составление», более удачен, чем немецкий вариант Schnitt, или английский — cutting. Речь действительно идет о сборке, составлении. Если режиссер соединяет отдельные кадры в последовательный ряд таким образом, что восприятие этого ряда создает определенное, задуманное впечатление, он действует подобно монтеру, собирающему из отдельных деталей машину.

Даже самый выразительный ракурс не в состоянии один передать на экране все значение объекта. Это возможно лишь посредством комбинирования, превращения кадров в единство, осуществляемого с более высоких художественных позиций, то есть посредством монтажа. Последней главой в производстве фильма, заключительным этапом в работе является монтаж.

Значение красочного пятна на картине становится ясным лишь во всем произведении в целом, так же и звука, и мелодии. Слово становится до конца понятным

лишь в законченном предложении. Аналогичную роль играют отдельные изображения в фильме.

Отдельные кадры заряжены напряжением того значения, которое заключено в их последовательности и вспыхивает, как электрическая искра, как только появляется изображение следующего кадра. Отдельные кадры, конечно, и сами по себе обладают своим смыслом и значением, независимым от остальных изображений. Улыбка остается, безусловно, улыбкой и тогда, когда ее видят на изолированном снимке. Но к чему эта улыбка относится, чем она вызвана, каков ее эффект и в чем ее драматический смысл, становится понятным лишь из монтажа предыдущего и последующего кадров.

Неизбежное придание смысла

Монтаж как зримая ассоциация придает отдельным кадрам их окончательный смысл. Хотя бы потому, что зритель с самого начала знает об определенном назначении зрительного ряда, о его замысле. В этом основная психологическая предпосылка восприятия фильма, мы верим, что видим не случайно подобранные и случайно склеенные картинки, а продукт творческого замысла, предполагаем наличие смысла в целом и ищем его.

Тем самым мы указываем на духовную потребность зрителя, которую он не может подавить в себе даже и тогда, когда случается, что кадры действительно поставлены в один ряд без какого-либо смысла. Придание смысла — изначальная функция человеческого сознания. Нам всего труднее совершенно пассивно принимать к сведению бессмысленные случайные явления без того, чтобы наша потребность ассоциации, наша фантазия — пусть даже играючи — не привнесли бы какой-нибудь смысл в эти явления.

По этой причине посредством монтажа можно не только сочинять, но и пересочинять, и можно фальсифицировать значительно проще, чем прибегая к любому другому средству человеческого выражения. Вот типичный пример.

Когда ножницы жульничают

Когда «Броненосец „Потемкин"» Эйзенштейна начал свое триумфальное шествие по всему миру, один скандинавский прокатчик захотел приобрести фильм. Но тамошняя цензура нашла, что в фильме чересчур силен мятежный, революционный дух. Прокатчику, однако, не хотелось отказываться от дохода, который сулил фильм, и он добился разрешения несколько «перемонтировать» фильм. Эйзенштейн поставил условием ничего не добавлять к фильму и не вырезать из него. Скандинавские кинопрокатчики заверили, что они просто хотят изменить в одном месте порядок кадров.

Так и сделали, и результат получился ошеломляющий. Как известно, фильм начинается с показа бесчеловечного обращения офицеров с матросами. Недовольных матросов экипажа приговаривают к смерти, однако в последний момент рота, которой приказано привести приговор в исполнение, обращает оружие против офицеров. Начинается восстание. Следуют ожесточенные бои на корабле, ожесточенные бои в Одессе. Для подавления восстания высылают царский флот, но матросы флота помогают уйти восставшему броненосцу. Такова последовательность кадров в оригинале.

Когда же скандинавские ножницы закончили свою работу, мы увидели такие сцены: фильм начинался мятежом. Но мы не видим причин мятежа, не видим и чрезвычайно яркой сцены предотвращения расстрела. Затем фильм разворачивался без изменения до прибытия царского флота. Но это был еще далеко не конец! Теперь просто приклеили сцену казни из начальных кадров, и мы увидели восставших матросов, дрожащих перед дулами винтовок, стало быть, это результат появления царского флота, который, как и полагается, навел порядок. Адмирал приказывает:

«Огонь», тем фильм и кончается. В нем показано, что рота отказалась выполнить приказ об открытии огня. Правда, после этого еще был мятеж на борту, но офицеры навели порядок, а виновные получили по заслугам. К великому удовольствию тогдашней скандинавской цензуры! Так из революционного фильм стал контрреволюционным, и не было нужды менять кадры или надписи. Изменился лишь монтаж. Да, ножницы поработали!

Кадры нельзя менять

Подобное могло произойти лишь в немом кино, именно потому, что перестановка изображений в другое время недопустима. Кадры всегда показывают настоящее время, только то, что происходит, и не могут выражать ни прошедшего, ни будущего. В самом кадре нет никаких признаков, которые точно и определенно раскрывали бы причины, показывали бы, как возникает событие. В одной сцене мы видим лишь то, что происходит на наших глазах. Почему событие разворачивается именно так, а не иначе, в немом кино мы не в состоянии выяснить, нам остается лишь строить предположения. В звуковом же кино слова воссоздают также и значение прошлого, передают воспоминание о нем. У них своя логика, определяющая точно во временной последовательности место каждой сцены.

Время в кино

В кино сцены разворачиваются на наших глазах, так же как и в театре, то есть своим содержанием они заполняют реальный отрезок времени. Изображение сфотографированной сцены на экране не должно длиться больше или меньше, чем длилась сама сцена. В театре в перерывах между актами при опущенном занавесе может пройти сколько угодно времени. Есть пьесы, в которых действие совершается через сотню лет после предыдущей сцены. Сцены в фильме не разделены паузами. Тем не менее и фильм должен показать течение времени и перспективы. Как это делается?

Если в фильме между двумя сценами, происходящими на том же месте, необходимо указать на временной интервал, тогда между этими сценами вставляют сцену, которая разыгрывается в другом месте. Очевидно, между тем проходит какое-то время. Какое? Это трудно установить по одному лишь изображению, если об этом не говорит ни один из персонажей или если лица или фигуры персонажей не несут на себе следов прошедшего времени.

Время как тема и переживание

В прозе, в драме и в кино время — такая же тема и материал художественного воплощения, как действие, обрисовка характера и внутренних переживаний. Нет ни одного действия, развитие и результат которого не зависели бы от того, в какой отрезок времени оно переживается. Если одно и то же событие один раз развивается быстро, другой — медленно, то происходит не то же самое. И взрыв отличается от процесса нормального сгорания лишь тем, что совершается быстрее. Темп одного процесса (взрыв) может убить, а другого (например, физиологическое сгорание) — подарить жизнь. Медленно назревающие и внезапно вызванные действия различны и в психологическом отношении. То есть время — это неотъемлемый элемент в переживании человеком любого события. Кроме того, течение времени само по себе является вечной темой глубочайшего переживания и высокой поэзии смертного человечества.

Время как переживание нельзя измерить в прозаических и драматических художественных произведениях с часами в руке, оно изображается в перспективе, как и пространство, в котором движутся персонажи. Временной и пространственный эффект здесь — иллюзия.

Фильм показывает нам интересное сочетание пространственного и временного эффектов. Более точный анализ этих отношений откроет нечто новое. Мы уже говорили, что фильм изображает отрезок времени между двумя сценами, происходящими на том же месте, таким образом, что он вставляет между первыми двумя другое место действия (с относящейся сюда сценой). Чем дальше отстоит место действия промежуточной сцены, тем отчетливее мы понимаем, что прошло больше времени. Если что-то происходит в комнате, а затем что-то в передней, а затем опять в той же комнате, то, очевидно, между действиями прошло несколько минут: сцена в комнате просто продолжается. Мы не ощущали никакого продвижения во времени. Если же в промежуточной сцене действие переносит нас в Африку или Австралию, мы не сможем продолжать ту же самую сцену в той же комнате. Зритель чувствует, что прошло много времени, даже в том случае, если реальная длительность вставной сцены не превышает времени сцены в передней.

Непрерывность формы и настроения

Метод перебивки монтажа делает необходимой технику параллельных действий. Иногда в фильме показываются параллельно два или три действия, которые соединяются так, что они появляются на экране как взаимно переплетенные сцены. Кино знает для изображения времени и другие средства, о них речь пойдет ниже. В любом случае режиссер, определяя последовательность кадров и их длину, должен учитывать не только содержание соседних кадров, но и их физиономию и тончайшие нюансы настроения. Ибо необходимо, чтобы не только движение тела из одного кадра плавно переключалось в новом ракурсе в другой, но и чтобы душевные порывы переходили из кадра в кадр (если они должны быть продолжены) прямо и без раздражающих нас перерывов. Физиономия ракурса и настроение не должны быть утрачены в последующем кадре той же сцены, снятой в ином ракурсе.

Творческий монтаж

Решающее значение остается за художественным творчеством даже и тогда, когда при самом простом развитии действия на долю монтажа выпадает лишь задача соединить кадры так, чтобы событие стало понятным. Если все, что хочет нам сообщить фильм, понятно из отдельных кадров, то монтаж, просто упорядочивающий и показывающий действие, ничего не прибавляет к фильму. В таком случае фильм не использует для понимания действия идейно связующую силу монтажа. По-настоящему творческим монтаж становится лишь тогда, когда мы с его помощью узнаем и понимаем то, чего не видим ни в одном из кадров.

Простой пример: мы видим человека, уходящего из комнаты. Затем нам показывают комнату, в которой все перевернуто вверх дном, следы борьбы. Затем кадр крупным планом: со спинки стула капает кровь. Этого достаточно. Нам не нужно видеть ни борьбы, ни жертвы. Мы все поняли. Понять это нам помог монтаж.

Идейный монтаж

Эта разновидность идейного монтажа была чрезвычайно развита в немом кино, посредством его вещи показывались очень тонко, в соответствии со вкусом тонко чувствующей, оптически образованной публики. Мы научились замечать мельчайшие намеки, видеть в них смысл, соотносить их. Непоказанный объект также производил впечатление, которое производило глубокое эмоциональное содержание невысказанного. Ибо монтаж придает сцене смысл, не только показывая ее. Движение кадров вызывает в нас определенный ряд представлений, монтаж дает ему определенное направление.

Как уже было сказано, методом монтажа является приведение в движение ряда представлений, ассоциаций с указанием направления движения этого ряда. В таких

случаях фильм лишь намекает на картины, проходящие перед нашим внутренним взором, как следствие ассоциаций, не изображая их. Но фильм может спроецировать также и внутренние ассоциации человека как зрительный ряд, показав прямо на экране те образы, которые ассоциативно возникают в сознании человека - и ведут его от одной мысли к другой. Тогда мы видим на полотне развертывающийся в сознании «внутренний» фильм.

Воспоминание

Уже в первых немых фильмах показывались воспоминания людей. Это были несколько неясные, затуманенные картины, что должно было создать у нас впечатление, что они изображают не переживаемую в данный момент действительность, а воспоминания героя. С помощью наивной техники новички в технике кино предлагали зрителю под видом воспоминаний о прошлом то, что было необходимо знать для понимания событий. Конечно, эти примитивные картины воспоминаний никак не могли отразить в фильме психический процесс.

Воспоминание, которое Эрмлер показал в фильме «Обломок империи», было совершенно другим. Герой фильма — бывший солдат, он потерял память во время первой мировой войны; он не помнит даже самого себя. И фильм показывает, как в мозгу солдата приходит в движение ряд представлений (причем эти представления изображены на ленте), возвращающий его к осознанию мира и самого себя. Монтаж проводит зрителя по ряду ассоциаций, которые хороший психоаналитик в аналогичном случае стремился бы оживить в сознании пациента. Едва ли было бы возможно словами так убедительно дать почувствовать связь представлений. К тому же зрительный ряд в фильме может развертываться в соответствии с первоначальным темпом ассоциативного ряда. Темп написания или произнесения слова всегда значительно медленнее возникновения представлений.

Солдат у Эрмлера видит швейную машину. Ее стук становится вдруг сильнее, слышнее. Это строчит пулемет. Странные обрывки представлений, всплывают какие-то разорванные изображения, детали. Одно воспоминание влечет за собой другое, сила аналогии форм вызывает прежние представления. И вот зрительный ассоциативный ряд приходит в движение, движется уже в определенном направлении. Неясные, обрывочные воспоминания о войне: вот колесо пушки, игла швейной машины представляется штыком, судорожно сжатые кулаки — взрывами. Зрительный ряд беспощадно увлекает за собой парализованное сознание солдата, приближает его к тому пункту, тому моменту, когда оно оборвалось, приближает его к страшному лицу, которое отняло у него сознание и которое теперь заставляет его найти и «продолжить» самого себя.

Это один из примеров того, как фильм может показать внутренний зрительный ряд ассоциаций. Это изображение психического процесса. А вот пример противоположного процесса: зрительный ряд в фильме не передает зрительный ряд ассоциаций, а возбуждает его, приводит в движение в задуманном направлении. В таком случае фильм вызывает у зрителя мысли, чувства, и ему уже не нужно их ни высказывать, ни изображать.

Метафорический монтаж

С этим мы встречались уже у Гриффита, показавшего в одном из фильмов, как пресса уничтожила репутацию женщины. Нам показали типографию газеты мирового значения, огромное техническое предприятие; ротационные машины с треском врывались в кинокадры подобно танкам, рвущимся в бой. Эта явная аналогия становится сравнением, ассоциацией. Ротационные машины мечут листы, как пулеметные очереди. Это сравнение усиливается выражением ужаса на лице женщины, «вмонтированном» в кадр между машинами. И вот пришла в движение цепь наших

представлений. Монтаж внушил нам, и наши ассоциации закрепляются, печатные машины приобретают злобные лица. Мчащуюся по конвейеру газетную массу мы воспринимаем как неудержимую лавину, которая (монтаж постоянно показывает отчаявшуюся беззащитную жертву) обрушивается на женщину, и вот ее в конце концов показывают лежащей без сознания под катками ротационной машины. Монтаж создал метафору.

В то время как «Потемкин» на полных парах идет в последний бой, мы видим снятые крупным планом поршни к оси машины, которые все время перебиваются лицами матросов, также крупным планом. В этом повторяемом сопоставлении ясно проступает замысел режиссера провести сравнение. Зрительная параллель невольно вызывает внутреннюю ассоциацию; и восторженные, решительные, возмущенные лица матросов бросают отблеск на облик поршней и осей. Ведь они вместе ведут общую борьбу.

На физиономии морской машины, пыхтящей, стучащей, работающей на пределе, можно усмотреть почти что человеческую страстность, а движение маховиков становится смелым жестом «товарища» машины.

Поэтический монтаж

С помощью такого поэтического монтажа можно выявить или привести в движение глубокие подсознательные ассоциации. Иногда достаточно лишь показать пейзаж для того, чтобы вызвать воспоминание о чем-то лице или выявить характер. Это поистине «литературное» воздействие. Нет такого слова, которое было бы способно хоть в какой-то степени передать то, что выражено в этой, лежащей за пределами сознания сфере форм и изображений.

В знаменитом фильме Пудовкина «Мать» первая революционная демонстрация рабочих на улицах сопровождается кадрами, вмонтированными перебивками в изображение стачечников: ранняя весна, тающий снег, воды сливаются, вздымаются и, бурля, выходят из берегов. Какое богатство чувств и настроений создается этими взаимосвязанными зрительными рядами! Сверкание весенних вод воспринимается как проблеск надежды в глазах рабочих, пробудившихся к новому самосознанию, а в освещенных лучами солнца ручьях отражаются полные веры, возбужденные лица рабочих. Эта связь кадров является психически-рефлекторным процессом. Подобно тому, как сближение электрически заряженных предметов вызывает искру, связь кадров в фильме вызывает тот ассоциативный процесс, в котором изображения одухотворяют друг друга независимо от того, входило ли это в замысел режиссера. Здесь речь идет об имманентной силе, присущей художнику; он должен ее оформить, придать ей определенное направление.

Аллегорический монтаж

В своем в те времена новаторском фильме «Новогодняя ночь» Лупу Пик вмонтировал между отдельными сценами картины то спокойных, то бушующих морских волн. Он хотел повысить ритмическое и эмоциональное воздействие сцен путем проведения параллели между бурями в драме и бурями моря. Здесь, однако, была допущена та же ошибка, которую мы квалифицировали как опасную, рассматривая аллегорический ракурс. Казачьи сапоги и люстра в царском дворце были изобретены Эйзенштейном и вставлены в фильм не только ради параллели. Они были реальными образными элементами ряда сцен внутри действия. Тот факт, что они подчеркнуты и показаны в особом ракурсе, придает им — помимо их собственного значения — еще больший вес, превращает их в символы. Под ногами демонстрантов у Пудовкина действительно бурлят и пенятся воды талого снега, метафорическое значение придает им только монтаж. В киноповести же Лулу Пика моря вообще нет. Режиссер вмонтировал картины воли между картинами города только как параллель, как

сравнение. Не органичная часть изображения киноповести стала символом, а просто взяли и внесли аллегория извне — ее вклеили.

Литературные метафоры

Однако есть примеры и того, как режиссер, применяя монтаж, просто иллюстрирует литературные метафоры. В одном фильме Эйзенштейна два крестьянина во время царизма делят наследство следующим образом: они распиливают надвое избу, полученную в наследство. За убийственной работой пилы следит опечаленная женщина. Крупные планы пилы и женщины быстро сменяются (короткий монтаж), и зритель понимает (фактически это и выглядит почти что так), что пила проходит через женщину, через ее сердце. Здесь явно речь идет о переводе сконструированного литературного изображения в зримое.

Мысленные ассоциации

Ассоциативные ряды монтажа могут вызвать не только чувства и настроения, но и определенные мысли, конкретные соображения, логические суждения.

В фильме Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» кадры военных действий и биржи перебиваются в повторяющемся, параллельном монтаже. Биржа и фронт: здесь на черной доске мы видим повышение курсов, там, на фронте, гибнут солдаты. Курсы поднимаются — солдаты падают. У зрителя невольно появляется рефлекс — установить здесь взаимосвязь. Это как раз и входит в замысел режиссера. Зрителю, который чувствует связь между событиями, скоро становится совершенно ясно, в чем эта связь. Его зрительное впечатление становится наконец политическим пониманием.

Интеллектуальный монтаж

Но и эти параллельно показанные кадры являются реальными снимками реальной действительности и реальными сценами кинодействия. Только характер монтажа придает им идеологическое, политическое значение. Он художественно обосновывает и оправдывает наличие этих изображений и придает им ощущаемую нами реальность.

Правда, режиссеры часто предпринимали и предпринимали попытку использовать зрительный ряд для того, чтобы что-то сообщить или подтолкнуть мысль. Так, иероглифы что-то обозначают, но сами не обладают смыслом. Они как картинки в ребусе. Что-то они значат, но что, нужно отгадать. Сами по себе картинки ничего не значат.

Когда в фильме Эйзенштейна «Октябрь» статуя падает с пьедестала, это значит, что власти царя пришел конец. Когда же ее куски вновь собираются и встают на свои места, это означает политическую реставрацию. Такие изобразительные загадки художественно воздействуют.

Эйзенштейн, может быть самый гениальный мастер сверхпонятийных, чувственно-образных воздействий, часто ошибался в своем стремлении завоевать для киноискусства также и мир чисто понятийного мышления. Это вовсе не означает, что киноискусство не в состоянии сообщать также и мысли или воздействовать посредством мысли. Но фильм должен не только намекнуть на мысль, но еще и выразить ее на своем языке. Фильм может вызвать в зрителе мысли, но не проецировать на экран готовые логические символы, идеограммы, имеющие традиционное, общеизвестное значение.

Ритм монтажа

Монтаж является эпическим стилем фильма, его темпом, его ритмом. Он может быть размеренным, спокойным, с детально разработанными длинными сценами, с пейзажами, с показом среды, которая хорошо смотрится, с насыщенным и значительным изобразительным материалом. Но он может разворачиваться и в

стремительном движении коротких кадров. Драматический ритм содержания переводится в зрительно-изобразительный ритм, а внешний формальный темп повышает темп внутренней драмы. Движения кадров действуют зрительно, как жесты рассказчика.

Короткий быстрый монтаж часто использовался в советском немом кино, его ритмический выразительный динамизм привлекал. Он нередко довольно эффектно выражал страстный революционный темперамент. Предпосылкой такого «быстрого монтажа», в котором отдельные кадры пробегают перед глазами за долю секунды, является то, что мы в состоянии воспринять и распознать эти мелькающие кадры. Такая способность — результат высокоразвитой кинокультуры, а также следствие способности наших органов чувств к быстрому восприятию.

Быстрый монтаж, однако, легко превращается в пустую форму, даже в банальность, как только он перестает быть выражением зажигательных ритмов.

Темп сцены и монтажа

Здесь речь идет о двух совершенно разных вещах. Фильм может достигать поразительно тонких эффектов, изобретательно комбинируя темп сцен с темпом монтажа. Как пример можно привести съемки скачек, автомобильных гонок. Длинные кадры показывают всю дистанцию пробега. Лошади или автомобили мчатся в бешеном темпе. Но изображение спокойно. Темп сцены максимальный.

Темп монтажа минимальный. Любой способный режиссер постарается, однако, оживить последние секунды финиша, используя ускоренный темп монтажа. Между тем темп самих гонок объективно не изменился. Но на изображении кажется, будто последняя минута остановилась для того, чтобы зрительно детализировать каждое движение. Так увеличивается напряжение. Скачки или гонки на тысячи метров показаны в одном кадре, который длился недолго и закончился в течение пяти секунд. Борьба же на последней сотне метров, проходящая в том же темпе, показывается в двадцати быстро сменяющихся кадрах крупным планом. Лошади мчатся рядом задыхаясь, либо перегоняют одна другую на полметра, либо отстают, пока они наконец не достигают цели. Эти двадцать кадров могут продолжаться и сорок секунд. Их реальная продолжительность больше, чем время гонки на тысячеметровой дистанции. Но как время показа кадров оно кажется более коротким. Это своего рода иллюзия времени, временная перспектива. Мы видим момент как бы в увеличенном виде, словно под «микроскопом времени», как будто режиссер замедлил сцену. Мы все смотрим и смотрим борьбу на финише, на последних пятидесяти метрах. Скорость монтажа крупных планов увеличивается.

Таким образом, в этом фильме представлены три вида времени:

- 1) реальное время, которое объективно требуется для скачек;
- 2) время изображения (иллюзия времени) показанной в фильме сцены;
- 3) реальное время соединенных монтажом детализированных кадров, то есть время продолжительности фильма.

Такой фильм дает психологам богатый материал для изучения восприятия времени.

Замедленная съемка, рапид

Напряжение драматических сцен режиссер также может увеличить, используя в моменты катастрофы испытанное средство замедления показа действия. Однако режиссер лишь замедляет сцену или, может быть, задерживает ее на какой-то момент. Кадры сцены, снятые крупным планом, он увеличит количественно и придаст им ускоренный темп для того, чтобы внешним ритмом движения кадров сделать ощутимым внутреннее напряжение, бурю, бушующую внутри.

Вспомним в фильме Лупу Пика банду разбойников в бронированном подвале, который в любую минуту может взлететь на воздух. Сцена остановилась, люди, окаменев, ждут катастрофы. Но стремительно мчащийся зрительный ряд быстро меняющихся ракурсов заставляет нас почувствовать невидимую внутреннюю бурю. То есть монтаж может сделать ясным также и невидимое, не поддающееся съемке.

Растянуть последний момент по возможности на весь акт было мечтой многих выдающихся режиссеров. Топор палача уже занесен ...фитиль уже горит... а теперь... что случится в оставшийся мельчайший отрезок времени? Зрительный ряд быстро сменяющихся ракурсов показывает нам лихорадочную работу человеческого сознания.

Длина кадра

Искусство монтажа состоит прежде всего в том, чтобы установить правильную длину отдельных кадров. Если кадр либо слишком длинный, либо слишком короткий, это существенно меняет впечатление от сцены, подобно тому как меняется мелодия с изменением, хотя бы на полтона, ее звучания.

Длину кадра мы измеряем, правда, лишь на самой киноленте. На экране мы можем измерять лишь время его прохождения. Продолжительность кадра не только вопрос зрительного ритма. Ведь длительность сцены, которую мы видим, влияет на ее смысл и на общее содержание. В то же время мы можем сократить изображение, а внутреннее настроение будет передано вяло. Внутренний темп изображения не зависит от того, сколько метров составляет его длина и сколько секунд оно длится. Динамизм часто создается как раз теми деталями, изъятие которых хотя и сократит метраж сцены, но сделает ее более скучной.

Если я покажу муравейник издали, даже два метра пленки будут вызывать скуку. Но если я покажу крупным планом жизнь муравейника, можно занять и пятнадцать метров, не вызывая скуки.

Все события в фильме несколько напоминают эту историю с муравейником. Детали в крупном плане и ритм монтажа делают фильм интересным и волнующим. И в романах ведь то же самое: краткое изложение содержания часто вызывает скуку, не то что сам роман. Долгая дуэль искусных фехтовальщиков волнует сильнее, чем короткий удар кинжала. Живой темп в фильме складывается из мельчайших моментов, из видимого движения атомов, предложение за предложением, и целое может быть передано так, что будут выявлены сотни деталей. Так и в литературе. В кино же изображение либо показывает целое, смазывая детали, либо дает крупные планы, не передающие целого, которое обнаруживается лишь монтажом.

В старом немом фильме с Астой Нильсен («Ванина»), о котором мы говорили как о классическом образце словесной мимики, есть сцена, достойная упоминания. Аста вывела из камеры своего возлюбленного, приговоренного к смерти. Но беглецы все еще бегут по запутанным тюремным коридорам. Им нет конца. Однако их монотонная длина не вызывает скуки, напротив, она волнует, так как выражает угрозу. Ведь мы знаем, что в распоряжении беглецов только секунды. А двери, которые они, не теряя надежды, все снова и снова открывают, ведут не на свободу, а в новые бесконечно длинные мрачные коридоры. Мы ощущаем, как уходит время, — как будто вместе с ним уходит и сама их жизнь. И каждый новый коридор — их мрачная, неумолимая судьба. Мы уже понимаем, что все пропало. Но они еще бегут, надеясь на свободу. А может быть, все же?.. Смерть преследует их по пятам. Чем дольше длится эта сцена, тем больше нервное напряжение.

Ритм звукового кино

Звуковой фильм принес с собой новые законы ритма. Слова обладают своим реальным акустическим ритмом, который можно измерить метрономом и который никакая иллюзионистская техника не может ни ускорить, ни замедлить, не изменив

смысла или драматургической роли речи. Но и в звуковом кино есть немые сцены, ритм которых определяется их собственными законами.

Музыкально-ритмический и декоративно-ритмический монтаж

Монтаж может играть в фильме важную художественную роль даже и тогда, когда он не является элементом содержания, не служит драматической выразительности. Пусть он не усиливает напряжения, не выступает как средство выражения внутренних душевных бурь, а имеет лишь формальное значение, подобно музыкальному оформлению. Это тоже немало.

Мы, собственно, не должны говорить «лишь», ибо то, что задумано как художественное представление, и должно быть «представлением», оказывать воздействие на наши чувства путем создания зримой красоты.

Пейзажи здания, интерьеры квартир могут в монтаже вступить в иррациональную взаимосвязь, как мелодии в хорошо темперированной композиции. Такой «украшающий» ритм, аналогично музыкальному, может играть важную роль наряду с драматическим содержанием. Но если его рассматривать отдельно, сам по себе, значение его сведется на нет; ведь и музыка как сопровождение может быть необычайно выразительной, но взятая самостоятельно, не выражает ничего. Одним из заблуждений авангардистских и футуристских художников было то, что они провозгласили формальный ритм фильма самостоятельным искусством и хотели таким путем освободить фильм от его «литературного» содержания.

Кадры, низведенные до ритмического материала

Изображения реальных вещей также теряют свой первоначальный смысл, как только они низводятся до чисто ритмического материала. Так, в известном документальном фильме режиссера Вальтера Рутмана «Берлин, симфония большого города» показана зримая ритмическая симфония, рафинированная пульсация образов. Но что общего у этой зримой музыки с электропоездами, мчащимися взад и вперед? Что общего у переулков в фильме Кавальканти о Монмартре с легато и стаккато его монтажа? У таких сочетаний изображений лишь одна задача — способствовать ритму фильма, привнося в него свет и тени, направление движения и контуры.

Формальный монтаж

Хотя фильм должен строиться прежде всего исходя из содержания, из драматургии, при монтаже не следует упускать из виду взаимосвязь содержания и формы. Как бы логически ни развивалась сцена, не удастся избежать шероховатостей, если между кадрами будет существовать большой и резкий оптический диссонанс. Отвесная скала и плоская равнина, показанные рядом, без перехода, лишь в том случае не будут резать глаз, если противопоставление обусловлено определенным замыслом. Чисто формально в обоих случаях используются одинаково направленные линии и сходные фигуры. Но только в том случае, когда эта орнаментика присуща логике последовательности кадров, как бы заключена в этой логике, в ней оживает внутренний механизм подвижной композиции, ритм соответствует форме, форма жесту, жест пафосу текста, и все в целом создает многоголосый контрапункт.

Субъективный монтаж

Монтаж — словно рассказ, доклад о событии. Автор показывает вещи в той последовательности, в какой их видит. Однако иногда он хочет передать не свою точку зрения, а лишь последовательность, в какой видит события один из его персонажей. Мы уже говорили о «субъективных» ракурсах, которые показывают вещи не под углом зрения режиссера, а с позиции одного из действующих лиц, с его точки зрения. Существует еще и субъективный монтаж: не только ракурсы, но и последовательность

кадров такова, как она представляется персонажу фильма. Герой начинает движение, камера следует за ним. Мы видим развитие событий глазами героя. Аналогично повествованию от первого лица в некоторых романах фильм показывает события в «первом лице». Не вещи проходят перед зрителем, а зритель проходит возле вещей в сопровождении героя, путь которого и прослеживает монтаж.

Если, например, в фильме показывается местность в той последовательности и ритме, как ее видит и переживает персонаж фильма — путешественник, местность показывают как субъективное переживание человека. В таких случаях фильм может быть очень лиричным, несмотря на совершенно объективный характер его содержания.

Походка

Поскольку в таких фильмах походка, ритм шагов идущего и любующегося природой путешественника очень существенна и может нагляднее выразить общее настроение, скажем несколько слов о походке, как таковой, так как она представляет собой самый выразительный, специфический жест фильма.

Едва ли есть более характерное и выразительное движение, чем походка, еще и потому, что она чаще всего неосознанна. Конечно, ей можно придавать определенный характер и сознательно; иногда люди намеренно демонстрируют в своей походке достоинство, решительность, скромность или кокетство. Походку можно изменить, походкой можно лгать. Если кто-нибудь чувствует, что за ним наблюдают, это ему мешает, его походка становится неуверенной, он уже не знает, как ему ступить, потому что походка раскрывает многое.

Актеру на сцене редко удается использовать походку как средство характеристики — ему не хватает пространства. Поэтому Пискатор применил на своей сцене трюк с ковровой дорожкой и предоставил, таким образом, артисту возможность шагать, оставаясь на одном месте, и использовать походку как средство показа характера. У кино значительно больше возможностей в этом направлении, у него нет необходимости обращаться к такому гротескно-неестественному средству, как ковровая дорожка.

Любой опытный режиссер, подготавливая атмосферу решающей сцены, стремится показать, как герой полон предчувствий или, наоборот, ничего не подозревая, приближается к месту катастрофы. И зачастую ему даже и нет необходимости показывать, что произошло. Походка героя — словно признание, она почти всегда монолог, выражающий точно и откровенно, как герой реагирует на событие.

Иногда походка не выражает никакого осознанного движения. Это в том случае, когда человек идет бесцельно, его ноги не инструменты движения, а неосознанные средства выражения, свидетельствующие об определенном состоянии. Если он «идет просто так», сам не знает почему и куда, его походка особенно выразительна. Немое кино часто использовало такую походку для длинных зрительных монологов. В старых фильмах эту ходьбу называли «пассажем». Многие видели в нем лишь средство, чтобы заполнить место. Все зависело от способа «ходьбы». Ибо в самом действии — идет ли речь о любви или борьбе — люди совершают различные движения, служащие исключительно практическим целям: они дерутся, защищаются, что-то кладут куда-то, что-то поднимают, что-то хватают или держат. Так как эти движения делаются сознательно, их причина выступает не очень ясно. Но в промежутках между такими сценами, когда герой идет одиноко или бежит, внутренняя эмоциональная причина движения становится явной.

Лилиан Гиш играла бедную девушку, ищущую работу. Зритель вместе с ней ходил с одной улицы на другую, вверх, вниз по лестнице. Сколько надежд, разочарований, доверия и озабоченности, преодоления и заблуждений, сколько мрачного, усталого отчаяния было в ее походке: трагическая песня пролетария.

Разве может кто-нибудь, кто видел этот фильм, забыть, как Чаплин в заключительном кадре «Цирка» уходит куда-то вдаль? Вновь он, обманутый жизнью, все потерял, опять одинок, выброшен на улицу, и тем не менее перед ним распахнут мир, большой и свободный, и тем не менее еще все возможно, ведь солнце светит и мечта манит вдаль. Это еще долго наблюдаемое комическое ковыляние Чарли Чаплина было одним из прекраснейших зрительных стихов оптимистической лирики странствий.

В музыкальном фильме Александрова «Веселые ребята» мы вновь и вновь видим героя идущим, его ритмический шаг вмонтирован в изображения как лейтмотив оптимизма и веселья.

Внешнее и внутреннее движение

В кино любое внешнее движение становится внутренним выражением. Бег, скачки на лошадях и полет могут выражать внутренние движения души и быть, таким образом, движением, которое не действует внезапно и короткое время, а прослеживается только камерой и может быть усилено. Поэтому в фильме можно показывать сцены преследования, как сцены продолжительных захватывающих картин. Ни одно другое искусство не в состоянии выразить так убедительно глубокое и стихийное переживание грозно надвигающейся опасности. В других видах искусств, которые не показывают течение времени, его продолжительность, мы видим только отдельно выхваченные моменты. Опасности либо еще нет, либо она уже есть. Но переживание, вызывающее ужас, есть как раз приближение опасности! Фильм может показать опасность, которую мы уже видим, хотя она еще и далеко, и которая во времени и пространстве медленно нависает над нами, медленно, но неотвратимо.

В одном фильме сын находит в трущобе свою мать, которую он считал погибшей. Как режиссеру показать радость, счастье сына? Поцелуями, объятиями, слезами радости и красивыми словами? Но этого слишком мало для киноискусства, которое способно показать большее. Сын забирает мать с собой. От радости старая женщина готова лететь на крыльях, но она даже не может идти. Они садятся в экипаж. Коляска мчится, галопирующие лошади становятся символом, экстаз счастья усиливается. Сын везет мать домой, в семью. Дома, деревья, люди мелькают мимо них. Лошади состязаются в беге с нетерпением сына. И когда он наконец врывается в дом — словно взрывается бомба.

Кинорежиссер не любит произносимые в неподвижности страстные диалоги. Он изобретает всевозможные приемы, чтобы сопроводить эмоциональный ритм слов зрительными ритмами. В фильме Пырьева «Партийный билет» героиня признается подруге, что влюблена. Разве можно рассказывать об этом в фильме, сидя на одном месте? Так как речь идет о двух работницах, то Пырьев помещает их в электрокар, и, выслушивая историю страстных и бурных чувств, мы видим головокружительную езду. Два смеющихся, сияющих девичьих лица мчатся по крутым поворотам на огромной заводской территории.

Движение как самоцель

Однако внутреннее движение, выраженное через внешнее, скоро превратилось в кино в легкодоступное, банальное, вспомогательное выразительное средство. Нельзя превращать в догму факт, что движение — обязательный элемент киноискусства. Ибо художественное значение присуще движению только в той мере, в какой оно показывает внутреннее движение. Как мы видели, последнее часто выражается и в неподвижности. Но если внешнего движения больше, чем внутреннего, и если оно вырождается в немотивированную суетню, тогда оно теряет смысл.

Подобное случилось даже с высокоодаренным режиссером Пырьевым, когда он в одном из своих фильмов решил показать вызванную голодом потасовку берлинских

безработных, а вместо этого изобразил состязание людей в беге. Причиной состязания было объявление в газете «Кляйнер анцангер» о том, что может быть предоставлена работа. Эта борьба за хлеб насущный, символизированная как состязание в беге, была глубоко захватывающим, правильно подмеченным явлением. Мы видим, как слабые отстают и падают, а другие перешагивают через них и бегут дальше. Но вот нам показывают бег во все новых и новых ракурсах. Интерес зрителя начинает принимать спортивный характер. Теперь перед нами как будто бегуны, а не безработные, на их лицах мы видим хорошо известное выражение физического напряжения. Нас начинает интересовать лишь одно — кто первым придет к цели.

Спорт и кино

Так как кино является зрелищем, то есть искусством физического действия, ясно, что спортивные и акробатические представления, проявление человеческой силы могут играть в нем большую роль, чем в других искусствах. Но не следует при этом забывать, что и акробатика интересна, лишь поскольку она выполняет драматургическую роль, поскольку она в рамках действия фильма выражает события, человеческие судьбы, душевные состояния. Ибо художественные фильмы не аттракцион, в котором нам удастся увидеть то, что редко можно видеть, в них мы смотрим только то, что связано с человеческими судьбами.

Даже в тех художественных фильмах, где герой — спортсмен, с художественной точки зрения интересна не профессиональная сторона. В «Анне Карениной», например, сцена скачек становится интересной лишь тогда, когда Вронский плохо прыгает, увидев Анну, и поэтому падает, беря препятствие.

Одиннадцатая глава. Панорама (Пространство как переживание // Драматизм, создаваемый панорамой)

Панорамой называется смена кадров без монтажа. Режиссер не склеивает кадры отдельно снятых объектов, а заставляет камеру блуждать, чтобы заснять объекты, двигаясь мимо них в том порядке, в каком они находятся в действительности (также и в действительности декорационных сооружений в студии). Последовательность создается не монтажом. Она уже есть в натуре или в построении декораций в студии. Темп и ритм смены кадров также не определяются ножницами, а создаются движением камеры, которая иногда блуждает параллельно ряду снимаемых объектов, иногда сопровождает какой-нибудь из них, показывая, что данный объект она видит в движении, а иногда вновь охватывает ряд кадров, как наблюдатель, который осматривается и, таким образом, видит объекты в их окружении. Эту немонтажную смену кадров в специальном языке называют панорамой, она очень часто применяется в современной кинематографии.

С развитием техники применять движущуюся камеру стало значительно проще. Стало возможным не только сопровождать во время съемки объекты, движущиеся со скоростью поезда, но и менять при этом ракурс. Не прерывая съемки, камера может быть приближена к объекту, удалена от него, ее можно приподнять и опустить и так менять во время съемки угол зрения.

Современное кино использует эти необычные технические данные камеры еще и потому так охотно, что при этом повышается степень достоверности съемки. Подвижное изображение одновременно с подвижной камерой проводит зрителя через все реальное пространство сцены. Зритель может увидеть все помещение своими глазами. Ничто не выпускается. Панорама не может «обманывать», как монтаж, она помогает зрителю точно ориентироваться.

Панорама используется еще и потому, что через нее можно показать человека в пространстве, а одновременно и само пространство, увиденное глазами этого человека. Панорама может быть более субъективной и лиричной, чем монтаж.

К сожалению, современное кино использует панораму оттого так часто, что она, предоставляя персонажам возможность свободно передвигаться в пространстве, помогает вернуться к сфотографированному театру, а с ним, как это ни печально, кино опять начинает сближаться.

Пространство как переживание

Итак, реальность пространства проявляется в панораме лучше, чем в монтаже. Только путем умозаключения мы можем определить, находятся ли смонтированные детали изображения в одном пространстве или нет. При обозрении же всей сцены в целом мы воспринимаем пространство как логическое следствие явлений и их взаимоотношений, отраженное в структуре нашей памяти.

Панорама не выпускает нас из пространства. Вместе с камерой мы измеряем его вдоль и поперек благодаря нашей способности к отождествлению, а наше чувство времени измеряет реальные расстояния между объектами. Переживанием становится само пространство, а не изображение пространства, снятого в перспективе.

В упомянутом фильме Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» мы ни разу не видим всего помещения, в котором идет процесс. Камера движется вдоль рядов скамеек, снимает крупным планом головы и измеряет — непрерывной панорамой — реальные размеры зала, которого мы не видим. Таким образом, и при съемке с ближних расстояний чувство пространства не теряется. Мы видим лишь индивидуальные физиономии, смотрим в глаза резко очерченных личностей и в то же время испытываем воздействие, которое они одновременно оказывают на нас как масса людей.

Японский режиссер фильма «Гени Йошивары» переходит панорамой от одного предмета к другому, причем он крутит и поворачивает камеру настолько быстро, что едва успевает снять то, что находится перед ней; тем самым он подчеркивает незначительность объектов. Он хочет дать почувствовать только расстояние, пространство. Поэтому он не режет ленту и не перепрыгивает через промежуточное расстояние. В таких фильмах пространство не только место, где размещаются люди и вещи, оно становится здесь действительностью особого значения независимо от объектов, которые его заполняют.

Джое Май в фильме «Асфальт» показывает квартиру одного немецкого полицейского вахмистра. Камера панорамой педантично и подробно следует от одного предмета к другому: шкаф, стол, птичья клетка, фотография родителей... Мы смотрим и узнаем все. Мы смотрим и понимаем узкий мирок мещанского существования, и только потом камера в первый раз обращается к человеку. Но и до этого мы видели не одни предметы, мы видели также, что здесь более важно, видели удушливую тесноту, узость этого мира.

Реальность панорамы делает это более ощутимым, чем если бы нам в перспективе показали полную картину комнаты.

Драматизм, создаваемый панорамой

Часто мы видим по лицу в кадре, что нечто привлекает внимание персонажа фильма. Что это такое, мы еще не знаем, но это «что-то» отражается в его мимике. Мы видим улыбку, выражение страха или другую реакцию и непременно хотим узнать причину этого. Режиссер ни в коем случае не покажет нам ее тотчас же, а покажет панорамой, постепенно, усиливая наше любопытство, как это делает умелый рассказчик, пока наконец не наступит развязка.

Бывает также, что камера в сцене диалога поворачивается в разные стороны, переходит от одного лица к другому. Вот один из партнеров делает или говорит что-то

неожиданное. Камера внезапно замедляет свое движение. Некоторое время мы не видим реакций на другом лице. Зрителю приходится гадать. В таких случаях панорама не только может передать реальную продолжительность времени, но и продлить время в целях драматического воздействия. Движение панорамы будет медленней, чем движение нашего взгляда.

В одном из короткометражных комических фильмов Чаплина можно обнаружить прекрасный пример глубокого воздействия, которого можно достичь таким способом. Первая мировая война, Чаплин — солдат в окопах. За трагикомическими сценами следует также комически-трагическая сцена: Чарли стоит в окопе в строю и ждет сигнала к атаке. Все стоят мрачные и неподвижные; Чарли трясется от страха и волнения, от неловкости роняет маленькое карманное зеркальце. Зеркало разбивается. Это видят солдаты рядом с ним, они в суеверном страхе отодвигаются от Чарли, словно он только что был отмечен роком. Но в окопе тесно, и соседи Чарли с обеих сторон могут отодвинуться от него всего лишь на пару шагов. Чарли понимает, в чем дело и смотрит на них взглядом человека, которого в минуту опасности бросают на произвол судьбы. Камера следует за его взглядом, полным печали и ужаса, и показывает панорамой увеличивающееся расстояние между Чарли и соседними солдатами. Камера поворачивается так медленно и так долго, что два шага земли кажутся бескрайней пустыней. Ибо это как раз то, что видит Чарли: пустыня. Он видит, как люди далеко отошли от него, оставив его в беде. Одинокое существо остается одно на целом свете.

Кино уже показало нам бескрайность пустынь и далекие горизонты морей. Но в таком малом пространстве кино еще никогда не выражало такой степени одиночества. И никакое другое искусство не может сделать этого. В этом тончайшая лирика панорамы.

**Двенадцатая глава. Выразительная техника киноаппарата
(Диафрагма // Секрет диафрагмы // Камера показывает
невидимые вещи // Временная перспектива // Время и кадр //
Величина изображения и наплыв // Наплыв и упрощенный
сюжет // Наплыв и пространственная связь // "Наркоз" //
Смена сцен без движения // Наплывы и душевные видения //
Сфотографированный занавес // Расширение кинокадра //
Увеличение проекционной площади)**

Посредством камеры можно не только снимать. Она в состоянии вызвать на экране оптические эффекты — без съемки и без изображения какого-либо объекта или персонажа. В таких случаях камера не производит съемки, а, отражаясь от любого объекта, проецирует на экран саму себя. Эти эффекты лежат в основе самой исконной, самой субъективной лирики камеры; режиссер отождествляет себя с камерой, тем самым придает фильму личный акцент.

Диафрагма

Эффектов, о которых мы говорим, можно достичь, например, путем медленного сужения диафрагмы, то есть посредством затемнения фильма. Этот прием не съемка, а тем более не изображение. Однако он может создать настроение. Создается впечатление, словно мы, в то время как изображение постепенно погружается в сумерки, воспринимаем голос рассказчика, постепенно затихающий, после чего наступает многозначительная пауза. Этот технический прием может создать настроение меланхолии, расставания, бренности существования. Иногда его действие подобно тире в тексте, иногда — многоточию после предложения, временами подобно

жесту прощания и печальному взгляду вслед. Во всех случаях он означает, что время проходит.

В прекрасном фильме «Чапаев» комиссар Фурманов прощается с командиром и его красноармейцами. Он должен их покинуть. Расставание сухое, без сентиментальностей, солдатское расставание. Но отъезд впечатляет тем, что картина «затянута»: автомобиль, на котором Фурманов уезжает, едет по прямой проселочной дороге и все уменьшается и уменьшается, по его еще видно. Он приковывает взгляды и сердца смотрящих ему вслед. И когда он уже так далеко, что сливается с дымкой на горизонте, кадр постепенно затемняется. Тем самым оптическая техника подхватила и продолжила настроение, созданное показом медленно удаляющегося автомобиля: до сих пор друг удалялся на изображении, теперь удаляется само изображение, гаснет. Печаль, вызванная долгим прощанием, переходит в более тонкое предчувствие: будто не только друг покинул дивизию, но и закатилась ее счастливая звезда. Мы ощущаем, пусть неопределенно, тень смерти. Здесь кинотехника, диафрагма, создает столь глубокое настроение, которое можно встретить лишь в стихах великих поэтов.

Секрет диафрагмы

Также и применяя другие художественно-технические приемы использования камеры, можно достичь не менее глубокого психологического воздействия, хотя происхождение его будет иным. Медленное прояснение изображений и их слияние часто приобретают поэтическое значение. Возможность такого воздействия уже давно известна и проверена на практике. Как это объяснить?

Пока фильм изображает объективную действительность, зритель не замечает субъективной роли автора, режиссера. Эта роль возрастает с применением им своего способа и манеры в связи с тем, как он показывает вещи. Самого же себя он не показывает, так же как и драматург никогда не пишет свою пьесу в первом лице.

Если же мы видим на экране не только объективную передачу действительности, а затемнение, просветление, слияние изображений, одним словом фототехнические эффекты камеры, то это уже больше не простое изложение обстоятельств дела. Здесь слово предоставлено самому автору, рассказчику, постановщику.

Камера показывает невидимые вещи

Необычно здесь то, что фильм, применяя диафрагму, показывает, в сущности, невидимые вещи. Сцена отъезда Фурманова, по сути дела глубока и лирична. То, что мы видим — это окрашенное трагизмом настроение Чапаева, его мрачные предчувствия. Речь здесь идет, собственно, не об объектах, какие можно заснять, а о невидимых чувствах, настроениях, выражаемых, однако, посредством постепенного затемнения изображения, применением оптических средств.

Невидимо мышление, процесс воспоминания. В то время как кадры постепенно просветляются, фильм может принять характер видения, и мы чувствуем, что речь идет не об изображении какого-либо объекта, а о том, что происходит в душе.

Временная перспектива

Затемнение изображения помогает ощутить также и время. Когда мы видим, как корабль скрывается за горизонтом, в ритме изображения отражается определенный отрезок времени. Когда же сама картина моря начинает затемняться, ко времени, в которое в нашем сознании корабль исчезает, присоединяется также в сознании еще большее, нами не измеримое время. Теперь изображение показывает два движения, движение корабля и движение диафрагмы, реальное время исчезновения корабля и вызванное затемнением киноремя, действующее лишь как впечатление.

То, что мы называем «киновременем», является «временным воздействием» (впечатлением), аналогично «пространственному впечатлению», перспективе. Рисунок

изображения показывает пространство в перспективе. А определенные виды движения изображения показывают в перспективе время. Анализ этих впечатлений интересен в одинаковой степени и для режиссера и для психолога. Если в фильме с помощью промежуточных кадров нужно дать почувствовать течение времени, вставленная: неподвижная картина лучше внушит, что прошло много времени, чем это можно сделать посредством подвижного монтажа. Если мы после драматической сцены — пусть разыгрываемой в другом месте — покажем движущееся изображение, а затем вернемся к месту первого действия, у зрителя не будет чувства, что между этими действиями прошло много лет. Ибо видимое движение обладает реальным содержанием, вызывающим впечатление реального времени. Но если между двумя подвижными сценами вставить неподвижные предметы — скалы, водную поверхность и т. п., — это вызовет ощущение, что прошло много, бесконечно много времени. Моря и горы связываются в нашем представлении с понятием «бесконечность» не потому, что они показывают очень большое время, а потому что они, напротив, вообще не показывают времени и, значит, мы можем приписывать им любые длительные временные промежутки.

Время и кадр

В фильме Джозефа Мая «Возвращение на родину» режиссер показывает долгое возвращение домой двух солдат, бежавших из плена. Каким образом он показывает душераздирающую бесконечность странствия по сибирским степям, по дорогам России? Сколько нужно заснять картин местности, сколько областей, деревень и городов, чтобы заставить почувствовать расстояния и годы? Джозеф Май поступил правильно, вовсе отказавшись от такого показа. Мы вообще не видим местности, не видим и солдат. Мы видим только шагающие ноги. В кадрах крупным планом мы не видим конкретного ландшафта. И так как мы вообще не видим никакого ландшафта, в этом промежутке времени можно представить себе тысячи ландшафтов.

Ибо эти ноги идут, идут непрерывно, и мы видим наплывом, как разваливаются прочные солдатские сапоги, а затем полуботинки, наконец, как рвутся портянки на ногах, и вот перед нами израненные, кровоточащие ноги. Если бы эти кадры были четко отграничены и смонтированы рядом, мы бы восприняли эти четыре реальных изображения как неприятные и немотивированные скачкообразные изменения, как грубо обозначенные символы четырех различных состояний. Медленный процесс изменения, преходящее, можно сделать ощутимым только посредством наплыва, хотя техника переснимания сама по себе не может изображать никакой реальности. На экране странствование ног продолжается фактически только примерно две-три минуты. Но наше сознание воспринимает это так, будто прошли месяцы, годы.

Величина изображения и наплыв

Такие следующие один за другим наплывы убедительны лишь в изображениях крупным планом. Весь человек с пейзажным фоном создает впечатление физической, пространственной реальности: это отяжеляет как бы невесомый наплыв. Если бы мы при показе (о чем говорилось выше) четырех изменений увидели четыре раза горы, леса, реки и дома в наплыве (иначе говоря — наплыв, переходящими в наплыв), слишком ощутима бы была техника трюка. Видимое изменение пейзажа создает необъяснимое мечтательное настроение. Изменение же вещей, которые мы не видим, не проблема. Невидимых пейзажей может быть много, неизмеримое время может быть бесконечным. Крупный план не только изолирует предмет от пространства, создается впечатление, что он изымает его из пространства и ставит в понятийный ряд, у которого иные законы.

Техника наплыва очень часто делает излишней промежуточные кадры (то есть параллельные действия).

Наплыв и упрощенный сюжет

Если один и тот же персонаж, которого мы видели в одной сцене, появляется и в следующей сцене при простой склейке, без промежуточного кадра, у зрителя возникает вопрос: почему он здесь? Такое примитивное присоединение мы рассматриваем как техническое несовершенство. При наплыве же ни у кого не вызовет возражения, если персонаж из предыдущих сцен вдруг появляется «где-то в другом месте». Ибо в этом случае мы уже больше не пассивные наблюдатели событий, мы как бы слышим рассказ автора, наблюдаем его зримое вмешательство в ход событий. Он, автор, показывает нам, что именно теперь и место действия меняется и что прошло какое-то время.

Это освобождение от пут параллельных действий не лишено преимуществ. Оно упрощает ход действия, а это необходимо в современных насыщенных фильмах, наполненных микропсихологией. Ибо именно так можно сконцентрировать внимание на главном действии с участием главных исполнителей.

Это прежде всего возможно тогда, когда режиссер стремится придать своим кадрам линейное эпическое движение. Если же речь идет о драматических сюжетах с неожиданными акцентами, большей выразительности, по-видимому, можно достичь, комбинируя применение монтажа и в связи с ним параллельные действия.

Наплыв и пространственная связь

Как уже говорилось, наплыв всегда и обязательно вызывает ощущение внутренней – связи между двумя картинками. Если я показываю два места действия, переходящих одно в другое, то персонаж, появляющийся здесь и там, осуществляет зрительную связь. Для этой цели рекомендуется избирать зрительно яркий, значительный образ, чтобы его окружение отеснялась на задний план как нечто по сравнению с ним эфемерен, а персонаж приобрел бы возможность менять занимаемое им пространство, как меняют платье.

Наиболее часто применяемый и апробированный способ такого показа — это когда персонаж в резком ракурсе выдвигается на передний план, а его окружение постепенно тускнеет. Изображение сужается до контуров персонажа. Таким образом, диафрагма, прежде чем, вновь открывшись, показать другое пространство вокруг персонажа, как бы изымает его из окружающего пространства.

«Наркоз»

В моем фильме «Наркоз» вообще не применялся монтаж. Стиль фильма требовал ритма картин, мягко переключаемых одна в другую. Герой отправляется в путешествие, мы видим в комнате крупным планом его упакованный чемодан. Затем диафрагма смыкается вокруг чемодана, комната исчезает. В кадре остается лишь чемодан. Но вот он начинает медленно покачиваться. Диафрагма вновь размыкается, и качающийся чемодан, который ни на минуту не исчезал из нашего поля зрения, лежит в багажной сетке в купе железнодорожного вагона. Мы в движущемся поезде. Камера панорамой от чемодана показывает купе. Наш герой здесь, он едет.

Или, в другом месте, героиня, одинокая и потерянная, стоит на улице. Диафрагма смыкается вокруг рук, держащих скомканный, мокрый от слез носовой платок. Скомканный платок наплывом переходит в белую розу. Руки те же самые. В то время как диафрагма медленно открывается, эти руки связывают букет цветов, а когда диафрагма еще больше размыкается, мы видим девушку уже в новом изображении — обслуживающей покупателей в цветочном магазине. Такой наплыв показывает не только две ситуации, он может показать также большую эпическую картину, отразить всю жизнь человека.

Но к этой технике следует прибегать экономно. Наплывы легко могут выродиться в формалистическую забаву.

Смена сцен без движения

Наиболее распространена такая форма наплыва, когда в заключительном кадре сцены мы видим крупным планом всего-навсего одну только (высвеченную из пространства) голову или руку. Этот последний кадр является одновременно первым кадром следующей сцены, которая предстает перед нами, как только открывается диафрагма. Объект ближнего изображения, например лицо, неподвижен, он остался в нашем поле зрения, хотя и получил новое окружение, будто бы за кадром. Тем самым, смена места действия стала психологическим, идейным переживанием человека. Мы не видели психического движения, лицо не сдвинулось с места. Объективные функции времени здесь не представлены, зато духовная сторона усилена.

Эта техника повышает и интерес зрителя, вызывает любопытство, он ждет неожиданностей на новом месте действия. Герой уже там — это известно зрителю, ведь на лице героя уже отразилось новое окружение, которое диафрагма пока еще скрывает от зрителя.

Это впечатление можно усилить тем, что, пока мы видим крупный кадр в неизменном виде, звуки с места действия могут быть уже слышны. Мы слышим новое окружение прежде, чем мы его увидели.

Наплывы и душевные видения

Техника наплывов, меняющая пространство и представляющая иллюзорными пространство и время, как будто специально создана для того, чтобы изображать в необычных ассоциациях внутренние психологические явления, с которыми мы сталкиваемся в воспоминаниях, снах, фантазии.

В фильме «Наркоз» показана жизнь девушки, показана во сне под наркозом, в сновидении. Такая художественная форма сознательно выбрана для того, чтобы придать сценам и кадрам только реальность переживания, эмоциональную реальность, чтобы избежать показа равнодушной, ничего не говорящей действительности, без чего обычно кажется невозможным передать повседневную действительность.

Моя героиня — школьница; вот она убегает с уроков — так ей снится под наркозом. Она поднимается из-за парты и уходит, аппарат следит за ней. Нам все время показывают ее, вдруг мы видим ее на улице, хотя не было показано, как она открывала двери, шла по лестницам (от чего нельзя отказаться в кино при передаче реальности, хотя это и ничего не дает). В «Наркозе» обстановка меняется без нарушения непрерывности кадров. Мы на улице, обозначенной только уличным фонарем. Далекий свет приближается, девочка замирает на месте. Освещенная витрина книжного магазина. Девочка как бы проходит через стекла и оказывается в книжном магазине... Обстановка меняется, а девочка не сдвинулась с места. В действительности она этого не делает. Она видит это в сновидении.

Вот она перед кассой театра. Она хочет купить билет, но все билеты проданы. Мимо нее в фойе театра проходят господа и дамы, когда же она хочет войти и делает шаг — она уже идет по снегу, второй шаг — и она в зимнем лесу, среди заснеженных огромных деревьев.

Мы все время видим ее, но как она из театра попала в лес, когда это случилось, мы не видим. Так нам снятся время и пространство. Не так, чтобы место действия невероятно быстро превращалось в другое, а так, что отдельные места действия вообще не имеют единого локального значения. Мы находимся в комнате и одновременно в лесу. Ничего подобного в такой мере, как кино, не могут показать, сделать ощутимым ни театр, ни литература. Почему такие рассказы в картинах о душевных переживаниях редко появляются в наших фильмах?

Сфотографированный занавес

Чаще мы наблюдаем, как режиссер, если он не хочет вмонтировать перебивки, при смене сцен просто опускает перед изображением теневой занавес. Новая сцена вводится в чисто театральной манере. Тем самым режиссер расписывается в своей неспособности и грубом стремлении каким угодно путем выйти из затруднения, и все это столь некиногенично, что оправданием может быть лишь одно: это все же лучше, чем промежуточный кадр, вмонтированный без драматургической мотивировки.

Расширение кинокадра

Производились уже и эксперименты по увеличению поля зрения камеры. Камера позволяет поместить в кадр больше, чем человек может охватить взглядом. Но что мы при этом выигрываем? Зритель сам должен ориентироваться, сам отыскивать для себя отрезки изображения; так как он не в состоянии охватить сразу всю картину, то есть его глаз направляет уже не режиссер. Вместо заранее точно predeterminedного зрительного внушения — случайное переживание.

Можно представить себе театральную или радиопьесу, где говорится больше, чем можно сразу услышать, и публика слушает то, что говорится, выборочно, слева направо, еще как-нибудь. Определенная форма, выражающая определенное переживание художника, едва ли при этом может возникнуть. Здесь искусство прекращается.

Увеличение проекционной площади

Пытались также — например Абель Ганс в его фильме о Наполеоне — увеличить проекционную площадь. Кинокадры не больше поля зрения, но одновременно проецируются два или три изображения рядом или одно над другим. Синхронность в прямом смысле слова. В середине, например, бурное заседание Конвента, а, по обеим сторонам — марширующие войска революционной армии. Возможность произвести впечатление монументальности. Возможность логического контрапункта.

Если зрительный ряд монтажа соответствует звуковому ряду, то эта синхронность сходна с аккордом. Это либо аккорды действия, либо аккорды впечатлений, которые следует скомпоновать как по содержанию, так и по форме. У такой компоновки, конечно, свои законы, не мерее дифференцированные, чем законы монтажа. Но подобных фильмов еще нет.

Что меня особенно удивляет, так это то, что русские не использовали эту выразительную возможность в оптической синхронности при передаче социально-исторических отношений. Объясняется это, очевидно, тем, что последовательность кадров в монтаже не обязательно означает временную последовательность событий. Серия кадров равным образом выражает также и пространственное соположение одновременных событий. Для того чтобы дать поперечный разрез синхронных явлений, нет нужды в синхронности изображения. Напротив, и в этом случае публике придется менять направление взгляда и ее впечатления будут складываться не обязательно в соответствии с замыслом режиссера, направляющего взгляд зрителя.

**Тринадцатая глава. Проблемы стиля ("Чистая
кинематография" // Фильмы без героев и без сюжета //
Фильмы без героев // Фильмы о путешествиях //
Неизведанная близость // Кинохроника // Действительность
или правда? // Героические песни труда // Документальный
фильм и сознание // Улыбка, которая войдет в историю //
Показывай людей! // Военные фильмы // Личная**

сопричастность // Сознание производит съемку // Естественнонаучные фильмы)

В первой части этой книги было выяснено, каким образом из техники кинематографии возникло киноискусство, как из индустрии (репродуцирующей театральные постановки) кинематографических изображений появилось совершенно новое, самостоятельное искусство, со своими принципами, искусство, одновременно с выработкой своих выразительных средств развившее и новые навыки, необходимые для понимания нового искусства, новую зрительную культуру. Мы попытались выявить законы нового художественного языка киноискусства, и прежде всего тех, которые действовали во времена бурного развития немого кино: это учение о языке кино, тогда еще беззвучного и бесцветного. На это следовало обратить особое внимание, так как кино в ходе своего дальнейшего развития многое утратило из той зрительной культуры, которая была выработана в последние годы существования немого кино. Кроме того, мне кажется, нам необходимо помнить об этой некогда достигнутой высокой культуре, так как кинематограф вскоре, возможно, вновь будет переживать перелом, и уже достигнутое может быть использовано в новой форме.

Мы ознакомились со следующими новыми выразительными средствами киноискусства:

- 1) разбивка общей картины на детали;
- 2) ракурс, меняющийся внутри сцены, и отождествление;
- 3) крупный план;
- 4) монтаж.

Отсюда отнюдь не следует, что у киноискусства нет других особенностей, кроме этих, или что ценность кинокартины определяется исключительно этими выразительными средствами. Просто я хотел сказать, что все другие элементы и материалы любого произведения киноискусства могут выступать только в этих оптических и акустических основных формах. Ведь и краска не одна лишь определяет ценность картины. Однако картина, написанная маслом, не имеет такой ценности, которая может быть выражена без краски, иначе ее вообще нельзя было бы даже распознать в картине.

Диалог – не специфика звукового кино, а более старая, очень существенная составная часть пьесы и прозы. Но перечисленные выше основные формы киноискусства предписывают диалогу в фильме специфические законы, придающие разговору в кино новый своеобразный характер и своеобразное воздействие.

«Чистая кинематография»

В годы, предшествовавшие изобретению звукового кино, выразительные средства немого кино были настолько многообразны и утонченны, что возникло и распространилось мнение, что можно вовсе отказаться от использования всех других художественных средств — прежде всего от литературного действия, от сюжета. В то время и в других видах искусства старательно искали «чистый стиль». Но нигде эта: поиски не были, казалось более оправданными, чем в кино.

Как мы уже видели, микрофизиогномика и микродраматизм, ракурс и монтаж развились в подлинно творческие силы и, показывая жизненные обстоятельства без сконструированного действия, уже настолько близко подходили к «сырому материалу» действительности, что могли разрабатывать на нем достаточно подвижный и выразительный драматизм. Они не нуждались в предварительной литературной разработке, сконструированном киноповествовании, в сюжете, сценарии.

Это художественное направление провозгласило художественный принцип: пусть камера не иллюстрирует уже написанные романы или драмы (даже если они и созданы специально для кино), Камера должна создавать свои художественные произведения

непосредственно из материала живой действительности. Тему следует искать не в эпических или драматических событиях, а в простом наблюдаемом оптическом бытии. Подобное же требование одним или двумя десятилетиями раньше изгнало тематику и из живописи.

Бесспорно, что это направление, претендующее на «чистый стиль», и в кино было обусловлено внутренней логикой и что эта школа, несомненно, обогатила кинематографию некоторыми формальными и стилистическими вариантами, даже стилевыми разновидностями. Однако в европейской кинематографии это направление, известное под название «авангард», слишком скоро превратилось лишь в игру формами, в самоцель. Тем самым оно постепенно утратило и свое плодотворное вдохновляющее воздействие, которое мы можем подметить, например, в фильмах «без героев» и в документальных, когда они оформились как самостоятельные художественно-стилистические разновидности. Это направление попало в фарватер ставшего ирреальным, скатившегося к чистому формализму экспрессионизма и в конце концов стало «бестемным абсолютным фильмом». Выразительные возможности стали определять цель, формальный замысел, содержание. Это направление последовательно пришло к своему логическому концу: к форме, определяющей содержание, к ничему.

Мы говорим об этом направлении несколько подробнее совершенно сознательно, хотя оно и не было сильно распространено. В мировом кинопроизводстве авангардистские «абсолютные» фильмы составили совсем небольшой процент и они остались лишь парижскими, берлинскими, лондонскими курьезами, доступными лишь специалистам, эстетам и снобам.

Тем не менее не следует преуменьшать их значения. Прежде всего потому, что они были плодотворными экспериментами в исследовании художественных форм. А также и потому, что современные серьезные кинорежиссеры, хотя сами и не делали чисто авангардистских фильмов, постоянно и внимательно следили за новаторскими попытками и часто использовали некоторые формы. Немой фильм в его апогее вообще не понятен, если не показать влияния авангардизма. Многие режиссеры, впоследствии пользовавшиеся популярностью, прошли через школу авангардизма и перенесли его оптическую культуру, как чудесный аромат, в свои фильмы. Среди этих режиссеров Рене Клер, Ренуар и Кавальканти.

Здесь мне хотелось бы сделать еще одно замечание. В данной книге рассматриваются законы формообразования нового искусства. Произведения искусства здесь не оцениваются и не классифицируются для учебника или бедекера. Для нас в первую очередь важно не то, насколько совершенно произведение искусства, о котором идет речь, а насколько разбор его полезен для познания законов киноискусства. Если мы будем исходить из этого, то увидим, что явления распада так называемого декадентского искусства часто значительно ярче освещают эстетические и психологические законы творчества, чем эта абсолютно ровная, лишенная трещин и щелей поверхность совершенного художественного произведения.

Наконец, мне бы хотелось напомнить то, на что часто обращал внимание Алоиз Ригель, исследуя изменения художественно-исторических стилей: явление может быть признаком упадка искусства, времени или класса, но одновременно и первым признаком художественного языка нового времени или нового восходящего класса. Так, изменяющееся значение явлений и их роль внутри меняющихся исторических ситуаций Карл Маркс назвал «изменением функции».

По моему мнению, метод ассоциаций, развитый в авангардистских фильмах, сыграет свою плодотворную роль только тогда, когда звуковой фильм начнет развиваться в новом, опять же более свойственном кинематографу направлении. Искусство действует, как экономная хозяйка: не следует выбрасывать раньше времени старый хлам, кто знает, может, когда-нибудь и пригодится.

Авангардистское движение в кино началось во Франции одновременно с другими направлениями, абсолютизовавшими другие специфические художественные формы. Против «литературщины» и содержания выступали тогда и остальные искусства, в том числе и сама литература. Каждый хотел изображать «чистое явление». Действительность в явлениях никого не интересовала. Это было следствием психоза, развившегося после первой мировой войны. Бегство буржуазного сознания от действительности.

Фильмы без героев и без сюжета

Бегство от действительности совершается очень часто окольными путями. Психологии это известно. Бегство от заранее сконструированного кинодействия, от готового сценария совершалось под девизом необходимости приблизиться к действительности. Фотографически «уловить» несконструированную заранее непосредственную живую действительность казалось более реалистичным, чем игровой фильм с его сконструированным сюжетом.

Но в это же время появилось другое, не менее сильное направление. Оно также стремилось освободить кино от литературного, эпического и драматического содержания, но уходя при этом в абстрактные образы «чистой визуальности» и в формальные конструкции (подобно абстрактной живописи). Итак, фильм бежал от эпического и драматического содержания в двух направлениях: или в чистый репортаж, в абсолютную видимость, калейдоскоп зрительных впечатлений, или в игру форм «абсолютного» фильма.

Фильмы без героев

Первым шагом был фильм без героев. В нем еще были вымышленные события, поставленные сцены, сохранявшие между собой определенную связь. Имело место и растянутое, прямолинейное повествование. Но оно не было связано с одним лицом, центральной фигурой, поэтому отсутствовал сконструированный драматический конфликт, завязка, возникающая в результате борьбы двух или нескольких лиц.

Сторонники этого направления не хотели привязывать характерные события жизни к тонкой нити одной человеческой судьбы. Они не хотели изображать жизнь под углом зрения одной-единственной личности, в рамках ее способности переживания, а хотели показывать жизнь широко — не случайную жизнь одного человека, а вообще типичную жизнь. Такой фильм, по их мнению, не вызовет надуманного, механического впечатления, а будет естественным и закономерным. Так в теории.

Я был одним из первых, кто делал такой фильм. Наш фильм назывался «Приключения десятимарковой кредитки», режиссер Бертольд Фиртель, оператор Карл Фрейнд. Мы снимали его в Берлине. Видимым центральным героем фильма был кредитный билет в десять марок. Кредитка, переходя из рук в руки, стала причиной всех приключений в фильме. Остальные исполнители в каждом эпизоде были другие. События в фильме взаимосвязаны, но люди, как в густом тумане, проходят мимо друг друга, ничего не зная друг о друге и не подозревая о взаимосвязи их судеб. Кредитка в десять марок — единственная нить, цементирующая сцены.

Сцены такого фильма «поперечного разреза» придуманы так же, как и сцены в любой строго скомпонованной драме, а их последовательность и связь еще более запутаны, так как они сконструированы тоньше, чем сцены в самом что ни на есть литературном романе. Тем не менее последовательность сцен в таком фильме заранее не намечена, не намечена также драматическая кульминация и точно определенный конец как цель. Создается впечатление, словно все сцены разыгрывается в одной плоскости и их число можно произвольно увеличить или уменьшить. Такие композиции имеют несомненно натуралистическую достоверность. Но им, однако,

недостает убеждающей силы художественной необходимости, показываемой на судьбе отдельной личности.

Характерно, что первый импульс для создания этого «нелитературного фильма» я получил из известного литературного произведения, рассказа Толстого «Фальшивый купон», где денежный билет переходит из рук в руки, как моя банкнота в десять марок. Самые значительные «фильмы без героев» были сделаны, понятно, в первые годы революции в Советском Союзе. Грандиозный фильм Эйзенштейна «Октябрь» так показывает восстание в Ленинграде, что даже образ Ленина не является центральным. Там массы стоят против масс — правда, массы, гениально охарактеризованные чертами известных личностей, массы, получившие физиономию.

Фильмы о путешествиях

Показ путешествий в кино развился в интересный и значительный художественный жанр. Опять же можно сказать: это художественное изображение действительности без литературной темы, без сценария, без посредничества литературы, порождение кинематографии и ее новых художественных средств. Но хотя это изображение не вымышленных, а подлинных путешествий, это тем не менее художественные произведения. Творческий момент здесь не изобретение, а находка, в густых зарослях действительности нужно разыскать то самое характерное и интересное, что придает серии; кадров высшую степень пластичности и достоверности переживания. Но необходимо найти и то, что; наиболее ярко вскрывает тенденцию, тот идейный замысел, который содержится, сознательно или интуитивно, в каждом фильме фактов.

Художественная композиция такого фильма начинается не с группировки уже отснятых кадров, не с монтажа, а с составления плана самого путешествия. Тот, кто отправляется в путешествие с намерением описать его словами или снимками, уже заранее композиционно располагает свои переживания, точно так же как человек, ведущий дневник. Это своеобразная переходная художественная форма, она находится где-то между регистрацией действительности и замыслом режиссера. Этот замысел часто может быть неосознанным или полуосознанным и представляет возможность для интересных психологических исследований.

Бродяга видит только то, что ему предлагает случай. У путешественника же, как и у хорошего писателя, своя определенная цель. Путешествие определяет форму фильма. В плане путешествия уже содержится монтажный план. При монтаже выпадает только все второстепенное.

Считать ли документальные фильмы произведениями искусства? Если их цель честно показать нам действительность, художественность не должна быть их основным замыслом. Однако, оказывается, даже строго научный фильм невозможно создать без художественных соображений и без сознательного использования художественных изобразительных средств. Для того чтобы из «мутной эмпирии» действительности выступила истина, то есть закон и смысл действительности (в соответствии со смыслом, который ей придает испытывавший переживание и подметивший факты автор), следует использовать все средства киноискусства.

Неизведанная близость

Поиски нелитературного «чистого киностиля» привели режиссеров к путешествиям не только в незнакомое дали, но и в еще не открытую, неизведанную близость. Первым кинорежиссером этого типа, совершившим путешествие в близкое, был Дзига Вертов. Ему принадлежит идея исследовать «киноглазом» бытовые сцены, которые мы никогда не замечаем. Но эти молекулы жизни становятся значительными, как только мы выделили их крупным планом, наметили контуры и таким образом придали им форму. Эти сценки действительно не сконструированы, это подсмотренная

действительность, и кажется, что их сфотографировали через замочную скважину. Ребёнок играет... Парочка целуется... Шофер бранится... Старик спит на скамейке... Они и не знали, что их снимают. Интересна в этих снимках их абсолютная достоверность, а сознание того, что это как бы охота на нечто запретное, подсматривание чего-то скрытого, придает им необычную, пикантную привлекательность. Такие частички действительности позднее могут быть собраны в ту «правду», которую режиссер задумал выразить с их помощью. Здесь фактически сочиняют и говорят: смотрите, вот жизнь!

Фильмы, состоящие из таких абсолютно достоверных снимков действительности, на самом деле наиболее субъективны. Правда, у них нет сюжета, но есть центральная фигура, герой, верно, невидимый, ибо это он смотрит киноглазом. Все, что он видит, выражает его самого, его субъективную сущность, какой бы несконструированной ни была действительность. Ибо это характеризует и выражает его самого, ведь он видел и снимал именно эту действительность, а не какую-либо другую. Последовательность и ритм монтажа, а также режиссура были продиктованы только его субъективностью. Художник для видимости предается объективным впечатлениям, не устанавливая связи между ними. И тем не менее он сам — эта связь! Его субъективность — конструктивный принцип. Пусть его снимки жизненно достоверны, все равно в них выбранный им мир, его мир. Такие фильмы фактов являются наиболее субъективной художественной формой в кинематографии, художественной формой, у которой есть все шансы стать одной из самых значительных, богатейших и самых «кинематографических» разновидностей будущей лирики.

Кинохроника

Мы привыкли видеть хроникальные ленты перед большими художественными фильмами. Они производят впечатление безобидной информации в изображениях. И тем не менее они представляют собой эффективнейшие средства пропаганды. Их композиция диктуется не художественной субъективностью, как в случае с картинами действительности, уловленными «киноглазом», а намерением тех групп заинтересованных лиц, которые финансируют их производство. Они могут лгать значительно лучше, чем газеты, которые все искажают, так как хроникальные фильмы выглядят как объективные и достоверные снимки из иллюстрированной летописи времени. Действительно интересными и поучительными они становятся лишь тогда, когда можно сопоставить два хроникальных фильма, снятых на одну и ту же тему, но враждебными лагерями. Они не походят друг на друга. Действительно характерным и выразительным является только одно: то, что они не показывают.

Но стоит лишь их немного «перемонтировать», и они сразу же меняют свое лицо. В Берлине еще до Гитлера, во времена заката Веймарской республики, была создана киноорганизация рабочих, которая устраивала бесплатные сеансы и с удовольствием показывала бы свою хронику, но это запрещала цензура. Мы покупали старые киножурналы производства УФА (давно уже снятые с экрана, но в свое время допущенные цензурой). Из них мы вырезали нужные нам кадры. Примерно так. Конкурс красоты собак, сидят потрясающе красивые дамы с собаками на коленях и вслед за этим, собаки, не участвующая в конкурсе, собака слепого нищего, верно охраняющая зимой на одном из углов улицы своего беспомощного хозяина. Далее: Сен-Мориц, конькобежные соревнования, блестящая публика на террасах отеля. И тоже Сен-Мориц: оборванная печальная колонна уборщиков на улицах. Блестящий военный парад и прямо за этим: нищие, инвалиды войны. К этим кадрам даже не было титров, и все же полиция охотно запретила бы эти фильмы-хроники. Но она не могла этого сделать, ведь речь в данном случае шла о просмотренном цензурой материале новостей УФА.

Отдельные кадры — это лишь действительность. Но правда они или ложь — может показать только монтаж. В этом заключается огромная ответственность информационных фильмов. Тайна их убеждающей силы в том, что зритель чувствует себя свидетелем. Уже сама съемка означает цель и способ аргументации. Ибо камера не случайно останавливается на каком-либо объекте.

Действительность или правда?

Порядок, в котором заснимаются факты действительности, — уже композиция. Даже и тогда, когда автор фильма не преследует иных целей, кроме как показать и дать понять. Ибо что должны мы увидеть в снятом им материале? Что должно стать понятным от упорядочения материала? Это «что» не должно выявиться как откровение лишь после монтажа. Принцип режиссуры и монтажа с самого начала был целью, замыслом, которым руководствовался режиссер во время работы. Это «что» было уже до того, как приступили к монтажу, предшествовало самой съемке. Ни один режиссер при съемке не полагается на случай, он снимает по заранее составленному плану с целью собрать материал, необходимый для определенного монтажа. У него в голове уже готовый план съемки (в большинстве случаев даже зафиксированный на бумаге), сценарий. Последовательность кадров как план Имелась уже раньше, чем сами изображения. Задолго до съемок режиссер знает, что он покажет и что будет внушать зрителю.

Любой хроникальный фильм состоит из съемок действительных фактов и событий, обозримый и понятный порядок которых должен выявить определенный смысл; определенную мораль изображенной действительности. Это тот смысл и та мораль действительности, которую режиссер принял уже заранее, и он создает свой фильм для того, чтобы вскрыть, оправдать и пропагандировать их. Режиссер снимает только действительность, монтирует же он смысл. То, что его снимки — действительность, неоспоримо. Но смысл привносит только монтаж, Все остальное может быть и неверным. Монтаж показывает не действительность, а правду (или ложь), и это неизбежно.

Таким образом, режиссер при самых лучших намерениях не может снимать абсолютно деловой, нейтральный информационный фильм. Это невозможно, даже и в научном фильме, показывающем живущих в капле воды маленьких, борющихся между собой чудовищ, ибо, до того как он начинает отбирать и монтировать снимки, у него уже есть определенная точка зрения и цель, которые не могут не быть связанными другими его точками зрения и целями. Абсолютной нейтральности не существует. Тот, кто ее провозглашает, лжет (может быть, даже и самому себе). Любой информационный фильм, показывая действительность, провозглашает «правду» либо он провозглашает идейность и значение, рассматриваемые автором как «правдивые».

Всем известно, как, показывая кусочки действительности, можно скрыть и исказить правду в художественном фильме. Ведь правда не в отдельных событиях и фактах, а в их логической связи, в их смысле и значении, в конечном счете — в их морали. Неискушенный зритель считает, однако, что в хроникально-документальных фильмах изображение объективной истины возможно.

В действительности же происходит так, что именно эти фильмы, которые с наивной откровенностью хотят показать «объективную» истину, определенно и неизбежно обманывают. И это случается в первую очередь в результате преднамеренного отбора фактов. Документальный фильм не может не отбрасывать чего-то, поскольку его длина определена и часто она очень ограничена. Нельзя же показать всего. И нельзя даже показать слишком много, так как внимание и память зрителя утомляются, и тогда он сам вынужден отбирать наугад, без точки зрения. С другой стороны, отбор, предпринимаемый режиссером, как и всякий отбор, является идеологическим. Действительности придается особый смысл. Тем самым отбор — это

уже не действительность, а смысл, то есть истина (или ложь). Определить это можно без труда. Но не на основе фильма, а на более широкой основе.

Идейность, возникающая как результат связи кадров в монтаже, потому так безоговорочно необходима, что она автоматически появляется у зрителя, иногда против воли режиссера. Ибо основной закон любого изображения, любого законченного или просто изолированного художественного произведения в том, что он постоянно действует как образец и символ всей живой действительности, как бы ни мала была частица живой действительности, которую оно изображает. И отдельные частицы действительности, изображенные на сцене, в книге, на экране или на фотографии, становятся символами действительности и как символы действуют на зрителя независимо от того, входило это в намерение автора или нет.

Напрасно фильм показывает без определенного намерения ряд верно сфотографированных кусочков действительности. Согласно действующему здесь основному закону физиологии, связь изображений обязательно вызовет в зрителе ассоциации представления. В кадрах заключено идеологическое скрытое напряжение, которое тотчас же приходит в движение, как только наслаивается новый кадр. Это, кстати, основная функция человеческого сознания в смысле кантовской категории причинности: в причине явлений усматривается тотчас же их смысл. Речь идет здесь о функции наивно-телеологического образа мышления, усматривающего причины вещей в их целесообразности. Этот телеологический момент с необходимостью присутствует в любом произведении, созданном человеком сознательно. Мы не можем представить себе, чтобы человек, что-то создающий, не преследовал бы при этом определенной цели. Поэтому мы в любом из его произведений будем искать смысл, предполагать, догадываться и в случае необходимости сами его домысливать. Давайте возьмем и положим в шляпу разрезанную на части пленку и склеим кусочки с закрытыми глазами; даже и в этом случае зритель (не знающий, как создано данное произведение) при смене кадров будет вкладывать в них какой-нибудь смысл, какое-нибудь значение (пусть даже и в соответствии со случайным настроением. Зрительный ряд действует так, что вызывает у зрителя ассоциации, направленные на какой-нибудь смысл. И если бы нигилистическим замыслом произведения был показ бессмысленности мира, то тогда именно изображение бессмысленности было бы смыслом этого фильма.

Так как речь идет об автоматически разворачивающемся процессе, избежать которого режиссер не в состоянии, он поступит правильно, сознательно его направив на ту правду, которую он исповедует и которая уже априори содержится в решении автора снимать фильм. Именно вокруг этой «правды», этого тезиса будут группироваться кадры действительности в его произведении. Это стилеобразующий принцип, определяющий отбор и композицию.

Героические песни труда

Если существуют фильмы, заслуживающие названия культур-фильмов, то это фильмы о великих творениях человеческого труда, прославляющие человеческий труд. Трудовые пот и кровь сделают эту землю родиной цивилизации и гуманизма.

Я хочу начать с упоминания о замечательном примере, одном из убедительных доказательств воспитательного значения для целого народа образных документов жизни. Речь идет о фильме русского режиссера Турина «Турксиб».

В фильме показано строительство железной дороги. Железных дорог строилось много, были среди них более значительные и важные, чем эта; даже технические задачи, которые при этом решались, были часто более интересными. И тем не менее этот фильм произвел неотразимое впечатление, пользовался таким огромным успехом, какой редко выпадает на долю даже игрового фильма. Очевидно, это объясняется прежде всего тем, что советский режиссер создал с большим чувством страстный и

монументальный киноэпос, в котором он показал великое значение социалистического строительства.

В фильме, полном драматического напряжения, с большим подъемом, большим, чем в любом художественном фильме, рассказывается о строительстве первой железнодорожной линии, связавшей Сибирь с Туркестаном. Сначала зрителю поясняют смысл и необходимость строительства. Два этих края экономически связаны, они не могут нормально существовать, пока их разделяет бездорожная пустыня. Народ страдает на севере, страдает и на юге. Смертоносные ураганы уничтожают караваны в песчаных пустынях. Уже первые эти кадры; словно признаки надвигающейся бури, характеризуют стройку как первостепенную жизненную проблему. Речь идет не о строительстве, о жизни людей, зритель следит за трудовыми успехами со все возрастающим интересом. И вот в фильме показываются почти что непреодолимые препятствия и трудности. На севере мороз 42°, на юге удушающе знойная пустыня. Но еще труднее преодолеть упорство жителей пустыни, находящихся в плену суеверных предрассудков. Против всего этого и ведется борьба, как в древнем эпосе, где человеческая воля вступает в поединок со страшными силами природы. Каждый кадр, каждая сцена — это борьба, тяжелая, упорная, смелая борьба за счастье человека; Поэтому фильм и полон такого захватывающего пафоса. Поэтому его финал становится апофеозом: скромный, украшенный венками локомотив начинает движение по единственному еще железнодорожному пути, люди стоят на платформе, машут, смеются, танцуют, плачут слезами радости; другие же в победном ажиотаже скачут на лошадях, ослах, верблюдах и буйволах, словно пытаясь обогнать паровоз — предвестник новой эры.

Документальный фильм и сознание

Фильм был закончен еще во время строительства Турксиба. В последнем кадре в клубах пара локомотива появляется дата — 1930. В 1930 году должно закончиться строительство Турксиба.

Когда же я в 1930 году перемонтировал фильм для показа за рубежом, пришлось изменить год в последнем кадре на 1929 — железная дорога была уже введена в строй полгода назад. Что произошло? Фильм, законченный в 1928 году, был показан сначала строителям Турксиба. Рабочие настолько преисполнились сознанием важности своей работы, что тут же на месте взяли обязательство закончить стройку на полгода раньше срока. Слово они сдержали. Так история этого фильма наглядно продемонстрировала диалектическую взаимосвязь искусства и жизни. «Турксиб» был документальным фильмом, действительность, стройка, стала в нем искусством. Когда же воздействие фильма ускорило строительные работы, искусство в свою очередь стало действительностью. Новая действительность становится объектом искусства, и новые художественные произведения оказывают на нее обратное воздействие. Жизнь и искусство идут параллельно, вдохновляя, подбадривая друг друга, указывая направление путем познания.

Великолепен фильм Ивенса «Зюдерзее». Человек отвоевывает у моря землю. Невидимая сила, организующий ум, становится в фильме видимой, подобно тому как невидимый ветер проявляется в колыпании верхушек деревьев.

Улыбка, которая войдет в историю

Фильм, посвященный восстановлению югославских железных дорог в 1946 году, стал поистине песнью труда. Дороги строили студенты, интеллигенты-добровольцы, партизаны труда. Были здесь не только югославские студенты, но и съехавшиеся сюда студенты со всех частей света. Интернациональный дух молодежи восстанавливал при этом разрушенное не только в материальной, но и в духовной области. До сих пор с такими общими выступлениями интеллигенции и рабочих, разных классов и народов

мы встречались лишь на баррикадах. Этот югославский фильм показывает революционные баррикады созидательного труда и солидарности трудящихся.

Но важнейшие, решающие факты этого фильма не машины, не железнодорожные пути, не шпалы, не техника и не физическое напряжение, не пот. Все это мы уже видели не раз. Новым и существенным в фильме является улыбка. Мы еще никогда не видели, чтобы при таких обстоятельствах люди так улыбались. Мы видим смех молодости, мы свидетели первого откровения нового духа. Камера намекает здесь на рождение новой исторической эпохи, показывает сияющую, доверчивую, мужественную, радостную улыбку на лицах; здесь, на месте жесточайшего, произведенного фашистами опустошения, международная демократическая молодежь улыбается. В улыбке сконцентрировано все историческое и человеческое значение железнодорожного строительства в Югославии. Камера открывает новых людей нового века, показывая их так ярко и выпукло, как это только возможно в фильме при съемке крупным планом. Улыбка на залитом потом лице обозначает первые ростки воспрянувшей новой души. Это эпохальное событие в истории гуманизма — нечто, значительно большее, чем взрывы атомных бомб.

Показывай людей!

Так документальный фильм выполняет свою великую миссию быть иллюстрированной летописью человечества. Ведь все происходящее происходит в конечном счете с человеком и благодаря человеку; Хочешь показать технику, цивилизацию? Показывай человека, который над этим трудится! Покажи лицо человека, глаза, тогда я скажу тебе, что значит техника и чего она стоит. Нужно показать плоды земли? Лицо полю придаст лишь сам крестьянин, его лицо! Человеческое лицо в документальных съемках всегда будет основным документом, решающим фактором. Будущее море приобретает драматизм, лишь отразившись в микродраматизме матросских лиц.

Военные фильмы

Ценность и значение документальных фильмов зависят, естественно, прежде всего от того, какую действительность они отражают. Но в этой книге речь идет не о действительности, а об ее кинематографическом изображении, и поэтому нас здесь интересует только такой фильм (независимо от того, сколь сенсационна его тема), в котором выявлены специфические возможности кино. В документальных фильмах о войне нас интересует только то, что можно показать исключительно лишь средствами кино. Не тысячи пушек, горящие города, летящие эскадрильи самолетов, не взрывы интересны для нас, а человеческая физиономия, выражение которой лучше всего может быть зафиксировано именно кинокамерой.

Буржуазные военные фильмы о войне очень мало используют эту возможность. Они, в общем, столь же жестоко примитивны, как и сама война. Поэтому здесь упомянем только об одном буржуазном фильме о войне, который по своей художественной и моральной силе может претендовать на место в пантеоне величайших документов гуманизма.

Его сняли после первой мировой войны, он назывался «За мир в мире». Финансировало фильм объединение беднейших инвалидов войны во Франции, известное под названием «Разрушенные лица». Режиссер, полковник Пикар, создал фильм по киноматериалам военного архива. Сам он был президентом общества «безликих», которые, словно прокаженные, жили изолированно от людей, так как их вид был невыносим для окружающих. Фильм начинается с показа этих деклассированных людей крупным планом, они снимают свои шелковые маски. Затем они срывают маску с лица войны.

Те, у кого война отняла лицо, показывают нам истинное лицо войны. И эта физиономия войны полна такой убийственной силы и такого мощного пафоса, каких не достигал еще ни один художественный фильм. Войну здесь показывают калеки, ужас показан глазами ужаснувшихся, муки — глазами мучеников, опасность — глазами подвергшихся опасности, смерть — глазами умирающих, Они действительно видели все это.

Кинокамера показывает панорамой умолкшее поле боя. Это пустынное безмолвие лунного пейзажа. Нигде ни травинки. У склона горы пушечные снаряды сорвали землю со скал, оголили их. Бесконечные ряды воронок от снарядов и окопы. Камера скользит долгой, медленной панорамой. Окопы, переполненные трупами, еще и еще. Бесконечные просторы, на которых ничто не шелохнется. Трупы и трупы. Панорама... И эта застывшая монотонность, приковывающая к себе, словно протяжный крик.

Одна из сцен: целый полк, ослепленный ядовитым газом, гонят по горящим улицам Брюгге. Да, слепых гонят, как стадо баранов, подгоняют штыками и прикладами, чтобы они не попали в огонь. Картина, страшнее которой не могла бы нарисовать даже фантазия Данте!

Но здесь же показано нечто еще более страшное, хотя в сцене и нет ни одного человека: сады Шампани после отхода немцев. (Некоторые способы ведения войны немцы изобрели еще до второй мировой войны.) Мы видим мертвые поля издавна культивируемых садовых культур, тысячи фруктовых деревьев, и все они обрезаны на одной высоте, машинами,- в идеальном порядке. Дело знаний и труда столетий уничтожено здесь с механической точностью. У этих изображений есть своя физиономия. Искаженные лица деревьев-трупов еще страшнее, чем мертвые люди; Но надпись во французском немом фильме гласит не «Посмотрите, вот немецкое варварство», а «C'est la guerre» («Такова война»).- Даже здесь французский пацифизм, столь возвышенный и глубокий, обвиняет не немцев, а войну. И именно поэтому во времена Веймарской республики в Германии демонстрация этого фильма была запрещена.

Личная сопричастность

Описанный выше французский документальный фильм был посвящен шести операторам, которые погибли во время съемок. Перед заглавием одного из больших советских фильмов о войне, показывающего взятие Берлина, названы имена четырнадцати операторов, которые пали смертью храбрых. Такая трагическая судьба художника как культурно-историческое явление также нова. Она — сопутствующее явление в киноискусстве. В прежние времена редко бывало, чтобы художника поджидала смерть в его творческой работе. И это имеет не только моральное и политическое, но также и художественно-психологическое значение.

Дело в том, что кинематографическое отображение действительности существенно отличается от всех других способов ее передачи тем, что изображаемая действительность не завершена и во время ее отображения находится еще в стадии становления. Творец творит не по памяти, а во время самого события, принимая в нем участие.

Если кто-либо рассказывает о своей борьбе не на жизнь, а на смерть, это значит, что он ее уже пережил; Даже самые большие опасности уже не опасны, если о них рассказывают.

Отображение посредством кинокамеры иное: его не делают потом. В той опасной ситуации, которую мы наблюдали на экране, оператор находился сам во время работы, и он даже не был уверен, что переживет рождение кадра. Да тех пор пока фильм не отнят до конца, мы не знаем, будет ли он завершен. Это осязаемое присутствие автора придает документальным фильмам то особое напряжение, какое не создается ни в каком другом искусстве.

Тот, кто когда-либо слушал передаваемое по полевому телефону донесение о ходе рукопашного боя, где к словам примешаны треск пулеметов и крики раненых, акустически пережил это напряжение. Такие телефонные донесения нередко обрывались на полуслове хрипением. Молчание, которое за этим следовало, было столь же красноречиво, как смертный крик.

Один из кадров французского военного фильма внезапно обрывается. Изображение теряет резкость и колеблется, словно взор подернутого пеленой глаза. Затем — тьма. Режиссер не вырезал «испорченное» место, из которого было ясно, что оператор упал со своей кинокамерой. Мы «видим», как оператор, в то время как автоматически действующий механизм еще снимает, умирает: смерть за съемку.

Сознание производит съемку

Значение таких съемок не в пренебрежении к смерти, о котором они свидетельствуют. Мы часто слышали о людях, смело смотревших смерти в лицо. Мы их видели. Новое и своеобразное в том, что здесь человек смотрит смерти в глаза через линзу камеры. И так бывает не только на поле сражения.

Вспомним фильм капитана Скотта, заснявшего свою смерть. Впечатление такое, как будто микрофон уловил его последний вздох. Или замечательный фильм капитана Шеклтона, снятый на льдине, на которой без надежды на спасение дрейфует его команда. Или фильм полярных исследователей, которые разбили лагерь у ледокола «Челюскин»!

Здесь речь идет о новой форме человеческого сознания, возникшего благодаря кинокамере. Ведь глаз этих людей наблюдает, сообщает и контролирует их положение через линзу вплоть до момента потери сознания. Лед разбивает их последнюю надежду — корабль, а они снимают! Льдина тает под их ногами — они снимают! Они снимают до тех пор, пока еще есть место для киноаппарата.

Как капитан на командном мостике или радист у своего аппарата, оператор остается до последней минуты на посту. Внутренний процесс самообладания, самосознания выражается во время съемки во внешнем, почти физическом действии. Человек, пока он снимает, видит все ясно, с холодным превосходством. Это помогает ему сохранить сознание, которое прежде в подобных случаях состояло из развертывающихся внутренних картин. Теперь же, спроецированное вовне, оно проходит через машину, и это имеет то преимущество, что; у машины нет нервов и ее работу не так легко нарушить. Происходит перевоплощение психологического процесса. Не то, что оператор снимает, пока он находится в сознании, а он находится в сознании до тех пор, пока снимает.

Естественнонаучные фильмы

Если картина изображает действие человека, это всегда может быть выдуманной, воображаемой или разыгранной сценой. Если мы показываем картины действительности, которые на самом деле имели место, и хотим, чтобы зритель воспринял их как подлинные, мы должны сообщить ему об этом заранее. Ибо в картинах, где показаны люди, нет ничего доказывающего, что в данном случае речь не идет о сцене подготовленной и разыгранной. Изобразительная техника кино позволяет так естественно ставить задуманные сцены, что точно так же могут быть поставлены и картины самой что ни на есть объективной действительности. Только картины природы без людей обладают убедительным характером подлинной и первозданной действительности. Животные (даже дрессированные) и растения не разыгрывают перед кинокамерой комедии.

Удивительно, что как раз такие подлинные натурные съемки кажутся одна другой фантастичнее, Нет ничего более сказочного, чем научные фильмы, показывающие рост кристаллов или борьбу микрочудовищ в капле воды. Это объясняется тем, что именно

их убедительная достоверность создает ощущение большой удаленности от любой жизненной сферы человека. Ибо чем дальше изображенное бытие отстоит от любой возможности человеческого вмешательства, тем менее оно может быть «сделано», сфабриковано, поставлено. Отсюда то удивительное родство настроений между «далекой» природой и картинами далекого сказочного мира.

Мы наблюдаем естественное явление природы. Но тот факт, что мы вообще можем видеть это, кажется нам противоестественным. Мы становимся свидетелями любовной идиллии морских ежей, присутствуем при жутких драмах дерущихся змей, и это производит такое сильное впечатление, будто мы проникли в сферы, куда людям вход воспрещен. Когда мы созерцаем вещи, недоступные нам в нормальных условиях, у нас появляется чувство, будто мы сами невидимы. Как раз это и придает натурным съемкам фантастичность.

Четырнадцатая глава. Формализм «авангарда» (Абсолютный фильм // О теории познания эстетики // Внутренние вещи // Не психика в вещах, а вещи в психике // Понятийные фильмы // Логика - орудие, психология - цель // Сюрреалистические фильмы // "Андалузский пес" // Сегменты психики? // Абстрактный фильм // Сплошная абстракция // Кинопочерк // Ложная аналогия // Утверждение, но не оценка)

В предыдущей главе рассматривался вопрос о стремлении кино освободиться от литературного содержания, было выдвинуто утверждение, что это бегство от придуманной литературной фабулы шло по двум противоположным направлениям: изображение голых фактов и изображение чистых феноменов. В одном случае показываются объекты без формы, в другом — формы без объектов. Одно направление привело к культу документального фильма, другое — к игре бессодержательных форм.

Рассмотрим игру оптических форм без литературного содержания. Данное направление черпало свое единственное содержание из «впечатления», из самого явления; то же самое было и тогда, когда поначалу на экран проецировались подвижные натюрморты, оптические впечатления, которые, кроме самих себя, ничего не значили и не преследовали цель сообщить зрителю новую действительность.

Мы доказали, в сколь большой степени субъективна даже самая объективная фактическая информация в документальных фильмах, насколько они зависят от личного настроения, мировоззрения и идейного замысла того, кто снимает фильм. Мы показали, как из действительных фактов документального кино получается истина или ложь.

Но авангардисты очень часто показывают в своих фильмах действительность так, чтобы в ней нельзя было распознать истину, смысл или закон. Стоит только лишиться изображения зрительных явлений их взаимосвязи, они перестают передавать действительность. Можем ли мы узнать что-нибудь о действительности ветра по игре облаков и колыханию цветов на ветру? Нет! Такое изображение действительности, полностью лишенное литературной конструкции, достигает результата, противоположного первоначальному замыслу. Оно не более действительно, чем чистый сюжет, голая действительность становится в нем чистым явлением и выступает как размытое впечатление.

Формализм авангарда

Фильмы, изображающие «голые» факты, неизбежно превращаются в самые далекие от действительности, абстрактные «абсолютные фильмы». Потому что любая «вещь в себе» всегда абстрагирована от действительности. Без смыслового учета вещей и явлений, смежных в пространстве и во времени, не может быть объективной действительности, ибо все вещи, вместе взятые, связаны структурным единством событий и причинных отношений.

Существуют мастерски сделанные фактографические фильмы, например фильм Бассета «Рынок на Виттенбергплац». Мы видим много реальных вещей: торговые ряды, корзины с овощами, людей, которые покупают и продают. Видим животных, цветы, товары, отбросы. Отдельные кадры лишены какого-либо значения, намеков на что-либо, актуальности. Это достопримечательности нагого бытия. Старая женщина расчесывает волосы. Лошадь опускает морду в ведро с водой. Влажная виноградная гроздь блестит на солнце. Мы радуемся узнаванию: это действительно так! Зрительное ощущение вещей превращается в упоение своим жизнеощущением.

Картина рынка здесь изображает определенную объективную данность. Изображение действительности в определенном пространстве и определенном времени, объективная реальность, существующая вне изображения и независимо от него. Создается впечатление, что мы просто принимаем к сведению факты, которые нам в фильме показывают. Сам же объект не впитан изображением.

Абсолютный фильм

Но голландец Ивенс, один из крупнейших художников-поэтов в кино, решил вообще не показывать зрителю объективную действительность. Его знаменитые импрессионистские фильмы «Дождь» и «Мост» не показывают предметов и фактов, которые мы могли бы видеть в их подлинном виде. В то время как зритель в принципе сам может пойти на рынок на Виттенбергплац и там в действительности увидеть — хотя, может, не в такой красивой форме, — что заснял Бассет, прелестные картины дождя Ивенса никто никогда не сможет пережить в действительности. Может быть, он узнает их; подготовив к этому свое зрение изображениями Ивенса. Те переживания и красочные впечатления лишают вещественности свою собственную тему. Кто отыщет в действительной природе утреннее настроение картин Клода Моне? Вне картины, вне написанного красками переживания Моне его невозможно увидеть. За кинокадрами Ивенса мы также не представляем себе объекта, существующего независимо от этих кадров. Вот это и есть «абсолютный фильм».

Дождь в картине Ивенса не есть какой-то определенный, конкретный дождь, который шел тогда-то, там-то. Зрительные впечатления не сводятся к единству пространственными или временными впечатлениями. С тончайшим чувством здесь было подсмотрено не то, каков дождь в действительности, а как выглядит, когда с листьев капает тихий, непрерывный весенний дождь, когда поверхность пруда покрывается зыбью, когда одинокая капля на оконном стекле нерешительно ищет свой путь и когда жизнь большого города отражается в мокром асфальте. Тысячи зрительных впечатлений, но ни разу не показан сам предмет. Да он нас в таких фильмах и не интересует, интересуют нас только отдельные, интимные, необычные оптические воздействия. Не предмет, а эти изображения составляют наши переживания. Мы вовсе не думаем об объектах за пределами их изображений. За кадрами не стоит никакого конкретного объекта — это, собственно, иллюстрация, а не изображение.

Даже тогда, когда Ивенс показывает мост, который он обозначает как самый большой железнодорожный мост в Роттердаме, металлическая конструкция растворяется в беспредметных разноракурсных кадрах. Уже одно то, что этот роттердамский мост показывается в сотнях видов, делает его нереальным. Он

представляется нам не как целесообразное творение инженеров, а как ряд необычных оптических эффектов. Это зрительные вариации, по которым едва ли сумеет проехать товарный поезд. У каждого ракурса своя физиономия, свой характер, но ни, у одного из них нет ничего общего с целью, инженерным смыслом моста.

Этот стиль абсолютного фильма обусловлен, несомненно крайним субъективизмом и наглядно воплощает направление, характерное для так называемого упадочнического искусства. И это не эстетическая оценка, а просто культурно-исторический факт.

О теории познания эстетики

Настало наконец время определить основу теории познания художественного творчества. Ибо эстетика еще не проанализировала с достаточной тщательностью, что в творчестве есть объект, а что выражение. Размышления уже по одному этому вопросу ошеломляют: выясняется, что отдельно взятый, изолированный предмет, покоящееся в себе бытие, полностью раскрывается в своем изображении и становится таким образом абсолютно видимым явлением. Однако в любой цепи событий есть нечто, непередаваемое в изображении, и оно не становится видимым также и в фильме. Это причинность. Например, я могу видеть любой момент события в самом себе. Но то, что различные моменты взаимообусловлены, — это я могу только знать, ведь их связь не проявляется в изображении. А именно это как раз и составляет действительное в действительности. Замкнутый, ограниченный в себе объект — не причина, не следствие, а просто вид — изымается из времени и пространства, а также из причинного ряда, становится просто изображением. Это либо нечто кажущееся, либо видение. Почти что безразлично, во что он превращается. Это — невещная тема «абсолютного кино».

Внутренние вещи

Хотя впечатления Бассета и Ивенса не передают какую-либо конкретную действительность, тем не менее они объективно существуют как зрительные впечатления.

В фильме Вальтера Рутмана о Берлине все иначе. Там показываються не действительные, видимые вещи, там определенный образ изображений расплывается, и на экран проецируется внутреннее видение в форме неопределенных и неясных образов, контуров, растворяющихся друг в друге.

Кажется, будто джазы, машины для развозки молока, женские ноги, толпы людей на улице и крутящиеся колеса машин проступают из подсознательного, словно мелькающие в полусне изображения. Здесь акцент уже не на отдельных покоящихся в себе увиденных вещах, а на общем впечатлении от беспорядочно смонтированного целого. Камера обратилась как бы вовнутрь, не хочет фиксировать впечатления внешнего мира, а проецирует наружу отражение этих впечатлений в сознании. Это уже не импрессионизм, а экспрессионизм. Импрессионисты при всей их субъективности и эзотеричности стремились достоверно передать свои впечатления от естественных явлений. Экспрессионисты стремятся спроецировать вовне внутренние душевные пейзажи. Фильм Рутмана не может служить путеводителем по Берлину. Он, скорее, суммирует картины воспоминаний, настроения отъезжающего. И если он все-таки характеризует город, то делает это не снимками, а посредством монтажа и ритма.

Карл Грюне первым в своем фильме «Улица» показал картины города как внутренние видения жадного до жизни молодого человека. А в фильме «Тени Йошвары» зрители увидели, как слепнувший человек в последний раз переживает пестрые картины праздника. Изображения каплями падают на экран и растекаются уже без контура и формы, как кровь из поврежденных глаз.

Такое изобразительное средство «абсолютного» фильма было развито в картинах сновидений в обычных художественных фильмах. В них также не показывались реальные вещи. Абсолютный фильм не только фиксировал психологию человека в ее физическом проявлении, в мимике лица, но и проецировал на экран внутренние картины. Их, конечно, нелегко сфотографировать. Прежде чем представить их как объект для кинокамеры, режиссер должен совершенно конкретно «увидеть» их.

Не психика в вещах, а вещи в психике

Но абсолютный фильм не пожелал оставаться лишь способом изображения душевных переживаний в реалистических художественных фильмах, он претендовал на самостоятельное существование. Его намерением было изображать не психику в мире, а мир в психике. Не психику, как она выступает на поверхности действительности в виде жеста, мимики, слова или действия - в чуждом материале или в несовершенном переводе, — а наоборот, он стремился показать картины внешнего мира интроспективно, так, как они отражаются в психике. Не психику на лице, а лицо психики. И если документальные фильмы не требуют придуманных «литературных» действий, то они не нужны и этим кинодокументам внутренней психологической действительности. Речь идет здесь не о психологии событий и явлений, а о внутренних событиях и явлениях человеческой психики.

Казалось, что «Только время» Кавальканти и великолепные окутанные дымкой ландшафты Ман-Рея, Ренуара, Кокто и других французских авангардистов являются миражами в осеннем тумане, внутренним лицом, увиденным закрытыми глазами. Здесь представляются нереальными любая реальность, пространство, время и причинность. Психологический процесс в абсолютном фильме признает только законы ассоциаций, которые он режет и монтирует.

Понятийные фильмы

Когда Ганс Рихтер в фильме «Инфляция» словно в удушье кучами бросает банкноты, когда он показывает бесконечные ряды чисел, пустые полки в магазинах, голодные, отчаявшиеся лица, биржевой крах, пирушки с шампанским, самоубийство, биржевые курсы, деньги и опять деньги, то в хаосе монтажа он изображает не логический процесс, не сыгранную сцену, которая могла бы иметь место в действительности. Но и не конкретное психическое состояние. Внутренние видения, ставшие понятиями, мыслями, складываются здесь в понятия, в мысли.

Но даже и у этого фильма есть тема. Он рассказывает о явлении, существовавшем не только в кино: об инфляции. И Берлин существует. И хотя между кадрами фильма нет ни пространственных, ни временных, ни причинных отношений, а только психологические, тем не менее они выражают некогда бывшее.

Логика — орудие, психология — цель

Логика в искусстве часто при построении произведения выступает орудием, но сама она никогда не является темой, которую можно было бы изобразить.

Логика — только остов, преследующий в процессе творчества определенную цель, но она никогда сама не цель. При психологическом изображении в произведении выявляется и сама психология. В сюжетах нас интересует не что происходит, а почему и как происходит — психология. Нас интересует внутренний процесс самих ассоциаций, вызвавший действие. Это внутреннее действие, внутреннее событие часто более важно, чем событие внешнее.

Фильм способен сделать ощутимым процесс ассоциаций лучше, чем слово всех художественных категорий. На слово наслонилось слишком много понятийных элементов. Изображение же — чисто иррациональное образование. Ряды таких зрительных изображений не нуждаются поэтому в связующих текстах. Но если бы нам

удалось одновременно с рядом иррациональных, внутренних изображений контрапунктически дать в звуковом кино рациональные и осознанные слова как два самостоятельных звуковых ряда, фильм получил бы такую глубину, что его возможности необычайно увеличились бы. В этом я усматриваю большие возможности новой, третьей эпохи развития киноискусства.

Как раз по этой причине мы и остановились так подробно на проблемах абсолютного фильма.

Сюрреалистические фильмы

В сюрреалистических фильмах авангардисты пытались показывать внутренние психические состояния через образные галлюцинации. Что показал нам Эпштейн в интересном фильме «Падение дома Эшер»? Не содержание баллады Эдгара По, а беспокойные впечатления, эмоциональные и образные ассоциации, которые она вызывает у ее читателя. Перед нами бесформенные залы и какие-то лестницы, бесконечные темные коридоры, населенные трагическими тенями. Двери открываются, гардины раздвигаются, руки простираются, а тонкие полотнища парят в мутных водах. Непонятные, абстрактные иллюстрации, ассоциации туманных впечатлений туманной баллады.

Фильмы Ман-Рея выносят на поверхность ассоциативные ряды психоанализа. Они не только показывают ассоциации, но и вызывают их, приводят в действие. Фильм продолжается в зрителе как «внутренний фильм». Кадры, которые он видит на экране, стимулируют внутренний процесс, дают ему направление.

Такой сюрреализм являет собой доведенную до крайности форму субъективизма. Уставший от действительности и напуганный художник прячет голову во внутреннюю жизнь, как страус голову в песок. Все это, несомненно, явление упадка нисходящего буржуазного искусства. Но это просто утверждение, а не эстетическая оценка.

Такой дефиницией мы еще не определяем всех возможностей рафинированного художественного метода. Один пример. Музыкальные эстетика утверждали, что атональные диссонансы — явление буржуазного декаданса. Однако Бела Барток использовал их в своем здоровом юном искусстве. Справедливость Марксовой теории смены функций подтвердилась и здесь. Из камней развалившихся руин часто строятся новые здания. Художественное чутье и богатое формотворчество декадентского авангарда будут использованы искусством, но иначе и для новых идей. Ныне, в третьей эпохе киноискусства, когда для дальнейшего развития выразительных средств кино возрождаются достижения немого кино, мы многому можем научиться также и у авангардистского абсолютного и сюрреалистического кино.

Потому мы и остановились так подробно на теории познания абсолютного и сюрреалистического кино.

«Андалузский пес»

Бритву точат. Это завязка. Молодой человек точит бритву в первом совершенно реалистическом кадре фильма под названием «Андалузский пес». Что при этом приходит в голову молодому человеку, что при этом за мысли у режиссера Луи Бюнюеля и что зритель видит в этом самом удивительном и талантливейшем сюрреалистическом фильме, об этом я хочу рассказать, чтобы доказать невозможность передать словами такие подсознательные видения.

Окно на балконе. Молодой человек точит бритву. Вечернее небо. Полнолуние. Узкая полоса облака, как лезвие, перерезает диск луны. Молодой человек смотрит на луну и на облако. Потом на свою бритву, немного задумчиво. На месте луны появляется глаз. Очень большой и крупный, как луна. Бритва начинает действовать. Перерезает глазное яблоко, глаз вытекает. Медленно, как крупная слеза, течет вниз по женской щеке. Мужчина в странном одеянии едет по пустой улице на велосипеде. У

него на груди висит коробка. Он падает с велосипеда... Лежит неподвижно. Женщина в окне. Видит внизу лежащего мужчину. Она уходит в комнату. Видит странную одежду мужчины на кровати. Подходит ближе. Одежда переходит в фигуру мужчины. Он смотрит на нее. Внизу на улице кто-то открывает коробку. В ней отрубленная рука. Люди окружают и рассматривают странную, таинственную руку. Полицейский хочет положить руку обратно в коробку, она не дается. Рука все еще на мостовой. Ее видно издалека. Мужчина и женщина у окна видят руку внизу. Затем любовная борьба обоих, гонка по комнате. Женщина прищемила в дверях руку мужчины. Громадная рука, как будто отрубленная, тянется к женщине. Кровавая рана посреди ладони. Из открытой раны выползает рой муравьев. Жутко. Женщина отошла, но дверь все равно не открывается. Рука, конвульсивно сжимаясь и разжимаясь, пальцами ловит ее. На улице толпа людей. Отрубленная рука лежит на асфальте. Бледная задумчивая девушка устала на руку. Полицейский кладет руку в коробку, передает ее девушке. Девушка с коробкой неподвижна, смотрит вдоль улицы. Автомашина. Наезжает на нее. Мужчина вновь лежит на кровати. Входит другой, который выглядит точно так же, как он. Коробка теперь у мужчины на кровати. Другой вырывает ее у него из рук. Коробка вновь вылетает на улицу. Никто не знает, что делать с отрубленной рукой. Оба мужчины, со странными жестами, полны тайного страха. Вдруг у одного появляется теннисная ракетка, которая превращается в револьвер, один убивает другого. Парк. Неизвестные фигуры. Выстрелы. Странные люди смеются. Открывается дверь в комнату, входят два иезуита. Они на веревках тянут рояль. Медленно, серьезно, не поднимая взора, проходят через комнату. К роялю привязан гниющий труп лошади, сзади висит ослиный труп. Как буксир тянет лодку, иезуиты тянут все это медленно по комнате и исчезают. Мужчина обращается к женщине с таким выражением лица, будто теперь ему все ясно...

Сегменты психики?

Рассказывать дальше? Во всем этом нет никакого смысла. Только значения. Значения, которые нельзя понять, можно только чувствовать (ведь смысл — это что-то уже сконструированное).

Бегство от разработанного, сконструированного литературного сюжета приводит и здесь к сырому материалу. К неоформленному, сырому материалу психики: к подсознательному. Конечно, такой ассоциативный ряд не дает действия. Но и психику он не передает. Ибо изолированный психический процесс, даже если он передан абсолютно точно, не бывает настолько однозначно индивидуальным, чтобы выразить характерное. Человек ведь состоит не только из подсознательного. И кусочек его психической ткани так же мало характеризует его, как сегмент кожи под микроскопом не дает представления о внешности человека.

Кроме того, мы должны помнить еще и об ассоциативных отношениях красок и звуков. К тому же эти внутренние представления не чисто оптического характера. Можно выдвинуть и много возражений.

Много возражений можно выдвинуть. И тем не менее если бы сюрреалистический фильм не претендовал на то, чтобы быть самостоятельным жанром (а объясняется это педантизмом эстетически-теоретического мышления, которое всегда стремится все сводить к одному-единственному закону), если метод выражения ассоциаций применялся бы в фильмах, показывающих всего человека, он мог бы открыть возможности очень глубокого измерения, мог бы просвечивать человека (и не насквозь, иначе человека не увидишь). Он смог бы подключить к действию иррациональные отношения, чего не может сделать литература.

Абстрактный фильм

Старания добиться «чистого стиля» освободили в конце концов фильм от всех признаков живой жизни, подобно тому как конечные выводы логики приводят все человеческое ad absurdum. Шведский художник по фамилии Эггелинг уже в 1917 году изобрел абстрактный фильм. Абстрактные формы и фигуры: круги, кубики, цилиндры, волнистые линии, решетки и т. д. — появились на экране в подвижных и меняющихся очертаниях, переходили одна в другую, не изображали больше объектов действительности, не походили ни на один природный предмет. Они были сами в себе и для себя и означали — если они вообще что-нибудь означали — только самих себя. Мы видели не формы жизни, а освободившиеся от жизни формы: танец, ритм линий, плоскостей и кубиков в подвижном орнаменте. Такую игру форм, любовно названную почитателями «визуальной музыкой», можно было бы причислить к музыкальным ритмам. Не считалось нарушением законов живой действительности, когда в такт с ритмами музыки двигались круги и квадраты.

Это были создания режиссера, он мог исполнять с ними любые танцы. Большая легкость управления ими и прежде всего очень точные решения — одного этого было достаточно, чтобы поставить под сомнение художественную ценность такой игры форм. Не было освобождения из хаотического материала жизни ценой борьбы втиснутого в форму, когда вкус сырой жизни чувствуется даже при самой совершенной форме.

Сплошная абстракция

Весьма заманчивой показалась идея создания абстрактных звуковых фильмов. Австриец Шиффер искусно сопровождал средствами кино ритмы вальсов Штрауса. Это была нарисованная хореография, действительно убедительная. Она подчеркивала тонкие, скрытые нюансы музыки и, предоставляя возможность видеть ее, делала музыку лучше слышимой.

Но если мы проанализируем и этот художественный жанр с позиций нашей эстетической теории познания, мы увидим, что речь идет здесь вовсе не о беспредметном искусстве, как в немом абстрактном фильме. Здесь само музыкальное произведение явилось предметом. Это его мелодические линии передаются графической хореографией, точно так же как движения танцовщицы, ее жесты выражают и изображают, делают наглядной музыку. Это подвижная орнаментика, она может быть чрезвычайно эстетически ценной. А почему не существовать такой художественной категории? Многим это доставило бы радость.

Кинопочерк

Эффекты абстрактного кино, в сущности, применялись в немом кино уже с самого начала в титрах. Кинопродюсеры скоро поняли, что эмоциональное воздействие, которое в речи достигается с помощью ударения, может быть достигнуто с помощью особой формы букв. Тех, кто в титрах немых фильмов видел внезапный крик, крик о помощи, помнит, что волнение, отчаяние, даже усталая молчаливость или бьющая через край веселость были действительно видны в формах почерка, в выразительной графике букв. Во времена немого фильма в этой области выработалось собственное высокоцитимое и хорошо оплачиваемое искусство: графики, разрабатывавшие шрифт, были важными участниками создания фильма и выполняли кистью такую же функцию, как чтецы. Например, стало стандартом, что заглавия, говорящие об опасностях, составлялись из букв, стремительно мчащихся на нас и все увеличивающихся. Буквы нападали на нас, подобно тому как крик врывается в ухо. Надпись же, постепенно затемняющаяся, заставляла нас почувствовать мрачные мысли, многозначительную паузу, это было как многоточие в конце предложения. В последние

годы немого кино в серьезных фильмах уже не терпели нейтральных «холодных» напечатанных или каллиграфически выписанных букв.

Физиономия букв должна была переходить в физиономию изображений, чтобы сохранить оптическую непрерывность. Это также был абстрактный фильм. В нем изображались не объекты, а страсти. В нем не фотографировались (или рисовались) вещи, находящиеся вне его самого, он непосредственно выражал настроения.

Ложная аналогия

Для полноты теоретико-познавательного анализа необходимо заметить, что теоретики, которые такое абстрактное искусство квалифицировали как «визуальную музыку» только потому, что она была не изображением, а непосредственным выражением чувства, заблуждались.

Они заблуждались, так как «абстрактный» — соотносительное понятие. Оно только там имеет разумный смысл, где противостоит конкретному. Например, яблоко круглое - абстракцией этой естественной формы является окружность. Ну, а абстракцией какого естественного объекта является музыка? Она не является только абстракцией шумов природы. Круг — абстрактная форма круглого яблока. А музыка? В качестве абстракции какой существующей вещи можно рассматривать ее?

Необходимо отметить еще одно значительное качество абстракции. Даже миниатюрное изображение Монблана или океана делает ощутимым необычайно большие размеры этих явлений природы. Это вытекает из внутренней монументальности картины. Абстрактные же формы не обладают такой внутренней монументальностью, они не могут создать впечатление величины, превышающей их реальную величину. Величина окружности или треугольника кажется такой, какова она в действительности. Если картина что-нибудь изображает, изображенный объект в действительности может быть в тысячу раз больше картины. Если же она ничего не изображает, а показывает только формы сами по себе, то она может показать только их фактическую величину.

Утверждение, но не оценка

Тем не менее игра ритмически подвижных абстрактных форм может доставить удовольствие. Тогда это, действительно, эстетическое наслаждение, иначе какое же? Но конечно, в этой абстракции форма теряет свое более важное назначение — одерживать победу над хаотической материей. Сила напряжения подлинных художественных форм заключается именно в том, что что-то с их помощью формируется, тем самым преодолевается и разрешается. Формы напрягаются, как вожжи, и превращаются в силу, преодолевающую сопротивление. В этом большой пафос форм. В таком случае они подобны смыслу, который продолжает оставаться таковым до тех пор, пока он присущ какой-либо вещи. Смысл, если это не смысл чего-то, перестает быть смыслом.

Абстрактный смысл — порождение теории, и именно партеногенетическое, что никогда не бывает здоровым. Кроме того, это всегда дилетантская теория, она со страхом держится за догмы и категории. Такое преклонение перед некогда сформулированным эстетическим законом похоже на благоговение неуверенного верноподданного. Но к новым явлениям следует подходить только с новыми теориями. А они начинаются с ощущения в кончиках пальцев. Абстрактный фильм и его теория имеют значение, если они вызывают такие споры. Абстрактные фильмы оправданы как эксперименты в ателье. Даже там, где они доказывают только невозможность, они выполняют свою задачу. Ибо везде, где абсурд действительно доказан, проводится граница и тем самым обозначается путь, по которому можно идти дальше. Осторожные, всегда идущие позади, не рискуют и не способствуют продвижению вперед.

Пятнадцатая глава. Оптические трюки. Рисованные фильмы (Значение операторских трюков // Маска // Киногротеск // Изображение нельзя убить // Психология и длина // Рисованные фильмы)

Мы уже говорили о том, что киноаппарат обладает многими техническими средствами для проекции субъективного восприятия и настроения: затемнение, наплыв, замедленная съемка, рапид, вуаль, искажающий объектив, двойная экспозиция, обратная съемка и многое другое.

Эти эффекты камеры в состоянии выразить многое, но они не представляют собой, однако, явления действительности. Это зрительные обозначения мыслей и чувств художники, то есть «абсолютные» воздействия фильма.

Значение операторских трюков

Один и тот же оптический трюк может означать самые различные вещи. Предположим, на экране человек наплывом переходит в дерево, что может быть сценой из киносказки. В таком случае перед нами метаморфоза, чудо. Однако такой прием нередко означает простую смену ситуаций. Только что мы видели человека в комнате, и вот в рассказе уже лес. В этом случае наплыв означает, что между двумя объектами — человеком и деревом — существует какая-то глубокая связь. Если же я вижу человека и дерево во сне или проходящими во внутреннем зрительном ассоциативном ряду, я усматриваю в этом только ассоциативный процесс. Наконец, такое превращение может означать просто шутивную игру форм.

Первый случай; если речь идет о сказочном волшебстве, превращение действительно происходит. Это, правда, не естественное, а сказочное действие. Второй случай: если наплыв изображает интуитивную ассоциацию, психологический процесс, тогда это естественный процесс, но не реальное событие. В третьем случае, напротив, если мы такое превращение видим в реалистическом фильме, оно не означает ни фантастического действия, ни психологического процесса, а просто логическую связь между двумя вещами. Тогда наплыв имеет интеллектуальный смысл. В последнем случае в гротеске он покажет именно бессмыслицу.

Любой оптический трюк может иметь разные значения. Какое значение у него в данный момент, зависит от целого, в зрительный ряд которого он включен. Целое всегда придает частям определенный смысл. Из смысловых возможностей, таящихся в каждом отдельном изображении, соседние изображения постоянно выбирают то или другое. Лишь в монтаже изображение становится однозначным.

Маска

Как бы сильно ни искажалось лицо в зеркале, это искажение всегда остается естественным явлением, согласным с общеизвестным оптическим законом природы. Даже и в том случае, когда такое кривое зеркало называют «душой».

Маска — это вовсе не искаженное лицо. Ей не противостоит реальное лицо, по которому мы могли бы определить, что изменилось. В случае с маской речь идет не о двух данных формах и их различии, выражающем одновременно те страсти и напряжения, которые вызвали изменения. Согнутый прут изображает силу. Нарисованный полукруг не обозначает ее.

Марионетки и силуэты как объекты кинокамеры — это уже готовые искусственные формы, искусственность — не результат съемки. Фильм чаще всего лишь воспроизводит их (я говорю «чаще всего», так как у камеры есть возможность, например, увеличить готовую куклу в несколько раз). Силуэты и рисунки нельзя

продолжать формировать посредством изменения ракурсов во время съемки. Здесь фильм — только техника движения; и демонстрации, пусть даже эта техника благодаря ритму монтажа и более совершенна, чем техника кукольного театра. Такие фильмы не передают жизнь, а оживляют формы.

Те хорошие оптические сказки, в которых действуют куклы или рисунки, «не литературны». Сказка начинается не с составления сюжета, а с их показа, ведь уже сам их вид сказочен. Не действия персонажей прежде всего придают этим фильмам сказочный характер, а их значение. Эти сказки создаются зрительной фантазией. Видимый сказочный мир, в который мы вступаем - это прежде всего мир иначе оформленных персонажей. Это не чудеса, которые появляются в нашем мире и опрокидывают законы нашего нормального мира. Мы просто заглядываем в замкнутый, управляемый другими законами, иначе оформленный мир.

Такие кукольные сказки должны логично развиваться из форм кукол и их природы. Было бы неправильным заставлять кукол показывать человеческие судьбы. У кукол кукольные судьбы: если фарфоровая героиня упадет с камина, она разобьется вдребезги. А ноги оловянного солдата плавают на огне. Так сказка становится «вещной».

Аналогичное происходит и с силуэтами. Их судьбой управляет не психология и не оптика, а ножницы. Сюжет возникает из формы. Отсюда его «нелитературность». Строго говоря, это настоящий абсолютный фильм. Приключения оживших форм подчиняются своей строгой логике. В них причина и следствие диктуются не законами природы, а исключительно законами формы. Когда один персонаж нападает на другого с кисточкой и рисует ему горбинку, у того, на кого напали, действительно появляется горбинка. И когда силуэт человека силуэтом ножниц вырезает из силуэта поля силуэт другого человека, он создает себе равноценного партнера, и в мире силуэтов это не означает чуда. Ибо все это происходит согласно законам формы и логике мира форм.

Поэтому такие фильмы, если в них даже участвуют живые персонажи, становятся аллегоричными, как, например, русский фильм о Гулливере. Фильм режиссера Птушко аллегоричен, подобно тому как аллегорией является бессмертная сказка Свифта. Аллегии в литературе и искусстве имеют тысячелетнюю традицию, они, начиная с Эзопа, до Лафонтена и Свифта, относятся к классическим произведениям мировой литературы. Но эти басни выражают характеры и психологию людей, выступающих в звериных масках. Если в сказке люди обозначаются вороном, лисой, черепахой или зайцем, то они в первую очередь вызывают не зрительные представления; поэтому неловкости оттого, что человеческая психология передана зверям, не возникает.

Если бы звери были поданы реалистически, как настоящие, живые, полное несоответствие их образов тому, что в сказке им приходится говорить и делать, создавало бы неприятное впечатление, мешало бы восприятию. Когда же их показывают намеком, словно схематическую иллюстрацию, не так реально, они превращаются в символы, означающие нечто иное, не то, что они есть.

Аллегория только в той степени становится чувственным искусством (а искусство бывает только чувственным), в какой она приближается к наивному реализму народных сказок. Персонаж настоящей сказки живет реальной жизнью, не по законам природы нашей земли, а в соответствии с собственными законами какого-то сказочного мира. Но аллегория никоим образом не реалистична. Она может выражать истину - но она не выражает действительности, ни естественной, ни сказочной, вообще никакой. Поэтому прежде всего в чувственном искусстве, то есть также и в кино, аллегория воспринимается как лишенная жизни сухая схема.

Киногротеск

Киногротески, созданные артистами, следуют другой внутренней закономерности. Есть разновидность гротеска, создающая комическое впечатление как

раз за счет своей необычности, алогичности, опрокидывающей любую закономерность. Оптическая игра может неожиданно сделать природу, заснятую на пленку, самым что ни на есть гротеском. Так, например, в фильме Ганса Рихтера «Утреннее привидение» у шести господ слетают шляпы с голов, они кружатся, как стая птиц, в воздухе и не дают себя поймать. Затем эти шестеро мужчин становятся за узким фонарным столбом и совершенно исчезают за ним, как будто они спрятались за стеной. Но вот посередине перспективного изображения сада открывается дверь, словно сад — это только разрисованные обои, и шестеро мужчин вновь появляются на изображении. Все это не имеет никакого смысла и не преследует никакой цели, кроме как создания комизма бессмыслицы.

Когда в другом фильме людей, участвующих в драке, вихрь уносит в воздух, где они продолжают драться, не замечая, что с ними произошло, то для глаза это не действие кинокамеры, а действие вихря. Камера только снимала. Ее техника скрыта и невидима. Такими и аналогичными бывают гротескные сказочные действия. Мы их видим на снимке, однако они не совпадают с изображением; например, на каком-то ландшафте вдруг раскрывается дверь или если, скажем, непомерно широко раскрытый рот разрывает голову на две части, а ее владелец затем привычным жестом приводит все в порядок.

Изображение нельзя убить

Если изображение перестает быть отображением вещи, если мы можем представить ее себе независимым объектом, который мог быть изображен и иначе, то есть если изображение выступает как помещающаяся в своих границах, замкнутая в себе действительность, оно приобретает ту гротескно невещную легкость, при которой становятся неопасными даже самые страшные тайны. Герой такого киногротеска может спокойно лечь на рельсы перед мчащимся скорым поездом — мы не испытываем страха. Ибо что может произойти с картинкой, которую переезжает другая картинка? Она станет плоской, как силуэт из бумаги. Ну и что из этого? Друг зарезанной поездом картинкой подходит и надувает силуэт, как резинового поросенка. Очевидно, дует слишком усердно, так как персонаж становится значительно толще, чем он был до этого.

Эта невесомая и невещная безопасность составляла сущность старого изобразительного гротеска. Ибо даже в самых комичных литературных сказках существует возможность того, что человек умрет, дело погибнет. Изображение же можно только стереть, закрасить, засветить или затемнить. Но его нельзя убить.

Психология и длина

В механическом столпотворении старых американских киногротесков, вовсе лишенных какой-либо психологии, большую роль играли веселые забавные находки кинокамеры. Она играла с персонажами, которые были ее собственными творениями и не обладали ни собственным весом, ни собственным законом. Камера делала с ними все что хотела. С другой стороны, как раз отсутствие психологизма в этих старых американских гротесках было причиной того, что они редко достигали длины больше чем триста-четыре метра. Ибо механическое действие не приспособлено для вариаций. Как бы быстро ни двигались фигуры в сценах драки и преследования, внутреннее движение не в них. Что бы ни было причиной преследования или драки, причина эта остается неизменной до конца, то есть внутреннее состояние показывается неизменным.

Комизм этих фильмов всегда заключается в том, что ситуации, кажущиеся неразрешимыми, разрешаются неожиданно и чисто механически. Такая внезапность гротескного события не создает условий для постепенно нарастающего напряжения. Ибо внезапность, о которой мы перед этим не имели даже представления, не может

придать напряжения ситуации. Только ожидание и предчувствие связывают события в действие, поддерживающее наш интерес длительное время. С другой стороны, ожидание и предчувствие возникают в зрителе лишь в том случае, если он чувствует причинную связь между сценами. Мы ведь ожидаем только того, что вытекает из события. Только причины настоящего могут вызвать предчувствие будущего. Неожиданности нельзя нагнетать. Что может произойти с человеком или с животным на протяжении повести, можно предугадать даже в сказке. Но что произойдет с линиями и рисунками, этого предсказать нельзя.

Рисованные фильмы

В шестой главе книги я рассказал историю китайского художника в легенде, который вошел в свою картину и больше не возвратился. Очень простой случай. Ничего не случилось, кроме того что старый китаец создал своей кистью действительность (а не искусство!). Китайцы считали, что все, что видишь, действительно существует, что нет различия между видимостью и действительностью. Хорошо написанные драконы улетают.

Не так проста природа рисованного киногротеска, как она представлялась в фильме «Кот Феликс» родоначальнику этого удивительного жанра искусства. Не блестяще одаренный Дисней был его создателем, а гениальный Пат Сюзливан, создавший замечательный мир, в котором господствуют карандаш и кисть. Субстанция этого мира — линия, а ее границы простираются до границ графики. Эти рисунки не становятся естественной действительностью, в которую может войти ее создатель, как китайский художник в свою картину с пейзажем. Ибо в этом мире живут только нарисованные существа. Их контуры не изображают образы, существующие где-либо независимо от рисунков, а являются их единственным реальным телом. Здесь из видимости не создается действительность, как в китайской легенде. В рисованном фильме нет другой действительности, кроме видимости. Из искусства не получается природы. Рисункам Сюзливана такой дуализм не известен. Когда кот Феликс бьет хвостом по колесу, то он уже едет на нем, как на велосипеде, и совсем не нужно, чтобы этот факт становился действительностью. Нарисованному коту достаточно нарисованного велосипеда. В нарисованном мире Сюзливана не происходит чудес. В нем существуют только линии, которые функционируют в зависимости от их формы. В мире линий нет чудес.

У кота Феликса отрывается хвост, исчезает. Кот размышляет, как ему быть. Этот вопрос вырастает из его головы в виде вопросительного знака как графический намек на его сомнения и печали. Феликс рассматривает красиво оформленный вопросительный знак. Не долго думая, он прикрепляет его сзади, как хвост, — вопрос решен. Может, кому-нибудь и не понравится эта бессмыслица, но вопросительный знак появляется здесь в виде линии и подчиняется закону рисунка, как и тело; кота Феликса. Он из того же вещества. В мире линий невозможно лишь то, что нельзя нарисовать.

Для рисунков творческая сила ракурса имеет еще меньше значения, чем для кукол. В зависимости от точек зрения маски могут еще показывать различные физиономии. Однако плоские рисунки фильм может только воспроизвести. В чем же продуктивная роль кинокамеры в рисованных фильмах?

Она в том, что хороший рисованный фильм может показать не только готовые рисунки, но и процесс рисования. Линии возникают — «рождаются» — на наших глазах. Фигуры являются не графическими фактами, а графическими событиями.

Естественным стилем рисованных киногротесков является карикатура. Стилизованный рисунок требует еще большего единства стиля, чем реалистический снимок какой-либо реальной действительности. С другой стороны, предпосылка такого

стилевого единства в том; что художник видит все образы своей картины под одним идеологическим углом зрения: все одинаково комично и гротескно.

Такой фильм может быть и политической сатирой. Но тогда в нем должно показывать лишь политического противника, так как художник не хочет, да и не может изображать людей, которым он симпатизирует в таких же карикатурах. Если он будет вводить различия, это приведет к стилистической пестроте. Такая проблема вставала перед художником Георгом Гроссом. Его портретная галерея «Лицо господствующего класса» бесподобна. Когда же он задумал нарисовать пролетария, он не знал, как это сделать. Делать на него карикатуру художник не хотел — он его видел иначе и хотел показать иначе. Как включить образы, к которым художник относится с любовью, в ряд сатирических портретов?

Здесь возможно только одно решение: стиль детских рисунков, который неоднократно использовали уже многие зрелые, талантливые мастера. Здесь гротескность рисунка вытекает из неумения ребенка рисовать. С другой стороны, это может служить извинением тому, что график и симпатичным ему образам придал комический налет.

Звуковое кино открыло рисованному фильму новые возможности и проложило путь для необычной музыкальной эксцентрики. К этой совершенно новой художественной форме и ее создателю Уолту Диснею мы обратимся позднее в связи с проблемами звукового кино.

Шестнадцатая глава. Звуковой фильм (Трагическое пророчество // Тупик // Пророчество // Драматургическая роль звука // Звук включается // Звуковая битва // Проблема радиоспектакля // Изображение формирует звук // Молчание и тишина // Тишина и пространство // Изображение, поясняющее звук // Асинхронный звук // Интимность голоса // Звук нельзя изолировать // Культура нашего слуха // У звука нет сторон // Основная проблема отображения звука // Звук нельзя изображать // Звуковой монтаж // Звуковой наплыв // Асинхронные звуковые переходы // Эффективнейшее выразительное средство // Асинхронное изображение рядом с синхронной сценой)

Трагическое пророчество

Быть пророком — тяжелая доля. Иногда человек только тогда может жить и работать, когда не верит своим собственным предсказаниям. Когда техника звукового кино захлестнула искусство немого кино, я говорил, что она разрушит высокую культуру немого кино. Но я уточнял, что это будет только временно, до тех пор пока средства звукового выражения также не станут совершенными. Я писал, что произошла катастрофа, какой никогда в истории еще не пережил ни один вид искусства. Однако я также писал, что возврата к немому кино не будет. Ибо техническое развитие кино связано с развитием производительных сил и невозможно путем задержки развития отвлечь опасности, связанные с ним. Это было бы то же самое, что бессмысленное разрушение машин.

Когда примерно два десятилетия тому назад проводились первые эксперименты со звуковым кино, я писал в книге «Дух фильма» о том, что звук сам по себе еще не приобретение для кино, а только задача, решение которой может сделать его большим

приобретением. Это будет тогда, когда кинозвук станет одухотворенным, удобным и формируемым посредником, как киноизображение, следовательно, когда звукозапись из средства технического воспроизведения превратится в искусство.

Сегодня, спустя два десятилетия, я должен слово в слово повторить относящуюся сюда главу из «Духа фильма»: то, что тогда было предсказываемой опасностью, сегодня уже история. То, что мы ожидали от звукового кино, не осуществилось. Искусство немое кино прекратило свое существование, на его место пришла техника звукового кино, но она не достигла ожидаемой степени одухотворенности и совершенства. Фильм во многих случаях превратился в сфотографированный театр. Безусловно хороший театр, хорошо сфотографированный. Новая техника хорошо послужила старому искусству. Однако оно не стало новым искусством, новым языком, который открыл бы для нас новую сферу переживаний, как это сделало немое кино. Я сказал «во многих случаях».

Ибо имелись и имеются отдельные примеры того, что самостоятельное акустическое откровение в звуковом кино еще не мертво, что упущенная большая возможность человеческой культуры еще существует как потенция, как необходимость и она ищет свою форму выражения и с напряжением прорывается на свет через бреши, которые пробивают для нее отдельные фильмы последнего времени.

Тупик

Были ли действительно необходимы десятилетия бессмысленного упорства и бездеятельности, чтобы доказать на жизненном опыте правильность теории? Разве абсолютно необходимо дойти до самого конца тупика только для того, чтобы убедиться, что мы в тупике? Я верю в непрерывность развития. Я верю, что и прошедшее время не было потерянным. Дело теоретиков объяснить, как это получилось и почему промедление было только кажущимся. Но лишь начало развития покажет, чем оно обязано прошлому.

Совершенно ясно, что во вновь возрождающейся после второй мировой войны кинокультуре Европы слово теоретика попадает на плодородную почву. Время звукового киноискусства настало, а значит, пришло время и для того, чтобы теория, не устаревшая еще и в настоящее время, сделала инстинктивную необходимость осознанной.

Пророчество

В 1929 году я писал пророчески:

«В последние четыре-пять лет немой фильм взял правильный разбег для большого развития. Но новое начинание, звуковой кинематограф, задержал его на полпути. Камера только что успела приобрести нервы и фантазию. Техника ракурса и монтажа настолько шагнула вперед, что была в состоянии преодолеть вечное сопротивление примитивной предметности. Немое кино было на пути достижения психологической дифференцированности, умственной формирующей силы, какую едва ли когда-либо имело любое другое искусство. Но тут, как катастрофа, обрушилось изобретение звукового кино. Вся богатая культура зрительного выражения, описанная мною до этого, подверглась опасности. Новая неразвитая техника в этом соединении отбросила назад, на совершенно примитивную стадию, старую, уже высокоразвитую технику. А со снижением уровня выразительности снизился и уровень содержания.

Но в истории существуют только кризисы, а не трагедии. Здесь новый путь пересек дорогу старому. И в экономике любое крупное техническое открытие всегда вызывало сначала кризисы и катастрофы. Тем не менее это всегда было прогрессом. В искусстве также любое техническое нововведение, машина представляется сначала бессердечным, самым принципом. Но постепенно человек ассимилирует машину, она становится как бы его собственным органом.

Техническая возможность способствует самому действенному вдохновению. Она сама муза. Не художники изобрели первые краски, и не скульпторы — молоток и резец. И кинематограф существовал задолго до того, как возникла мысль использовать его для создания особого искусства. В начале искусства — средства. Слова искали и разбудили чувство, ищущее слов.

Ибо развитие диалектично. Техническое изобретение рождает идею нового искусства. Как только появляется идея, она быстро развивается, не встречая сопротивления в фантазии и теории, и в свою очередь влияет на технику, указывает ей направление, ставит перед ней определенные задачи. Почему первые звуковые фильмы воспринимаются нами как халтура? Потому что мы меряем их меркой их собственных возможностей. Наша неприязнь вызвана не отрицанием, а требовательностью.

Требования, предъявляемые нами к звуковому кино, узаконивают его как новое и значительное искусство. Требования таковы: не просто дополнить немой фильм и сделать его более естественным, а подойти к природе с другой стороны. Исследовать новую сферу переживания. Мы пока не требуем технического совершенства изображения, но уже требуем нового предмета изображения.

Ведь если в звуковом фильме будут только говорить, петь и музицировать, как это уже веками делается в театре, он и при высшем техническом совершенстве останется лишь методом репродукции, размножения и никогда не станет новым искусством. Новое искусство должно открывать нечто до сих пор скрытое. Скрытое от наших глаз или от ушей.

Это сделал зрительный кинематограф, когда он стал искусством. Он показал нам лицо вещей, мимику природы, микродраматизм физиономий и жесты куляцию масс. В монтаже он вскрыл для нас взаимосвязь образов и психический ритм ассоциаций.

Звуковой фильм откроет нам акустическое окружение, Голоса вещей, интимный язык природы. Все, что звучит помимо человеческого диалога, что обращается к нам с речью в большом разговоре жизни и постоянно глубоко влияет на наше мышление и ощущения. От шума прибоа или грохота завода до монотонной мелодии осеннего дождя на темных оконных стеклах и скрипа половиц в одиночестве комнаты. Тонко чувствующие лирические поэты часто описывают эти полные значения звуки, сопровождающие нас. Звуковой фильм отобразит их, он заставит их зазвучать вновь. А чувствительность мембраны повысит нашу способность ощущений.

До сих пор мы воспринимали звуки окружающей нас жизни как сплошной хаотический шум, как, скажем, немзыкальный человек воспринимает игру оркестра. В лучшем случае он слышит лишь основную, ведущую мелодию. Все остальное смазывается для него в бесформенном шуме. Звуковое кино научит нас вслушиваться. Оно научит нас читать партитуру многоголосого оркестра жизни. Мы познаем особый звуковой характер отдельных вещей как откровения особой жизни. Говорят: «Искусство — это освобождение от хаоса». Звуковое кино принесет нам освобождение от хаоса шума, ибо оно использует его как выразительное средство, как значение и смысл».

Об этом требовании, которое звуковое кино не выполнило до сих пор, я писал в 1929 году. Но эти мои теоретические пожелания не были учтены искусством. В процессе развития человеческого духа уже неоднократно открывались перспективы, оставшиеся не замеченными человеческой культурой. Так и искусство не использует всех своих возможностей. Какой из возможных путей оно выберет, это определяется не только эстетическими факторами. Я бы еще раз выдвинул здесь свое прежнее «требование», если бы звуковое кино развивалось в другом направлении. Но у него не было никакого направления.

То, что тогда было перспективой и возможностью, остается перспективой и возможностью и в настоящее время. Поэтому я продолжаю цитировать дальше: «Только когда звуковой фильм сможет разложить шум на его элементы, только когда

он сможет вычлени́ть интимные отдельные звуки и донести их до нас крупным звуковым планом, когда он сумеет связать эти элементы в монтаже по заранее продуманному плану в общую композицию, только тогда звуковое кино превратится в новое искусство. Только тогда, когда режиссер сумеет повести наше ухо так, как он ведет наш глаз в немом фильме, когда он сумеет таким образом подчеркивать, указывать, выделять, он перестанет воспринимать шум мира как мертвую звуковую массу, а будет вмешиваться и формировать его. Тогда человек у звукоаппарата заговорит сам голосами вещей».

Драматургическая роль звука

Настоящий звуковой фильм, обладающий собственным стилем, не станет довольствоваться озвучиванием человеческой речи людей (которую в немом кино можно было только видеть), а также звуковым комментированием событий. Звук станет не дополнением к изображению, а предметом, причиной и двигателем действия. Он станет драматургическим элементом фильма. Предположим, например, что звук был бы не приложением, а причиной дуэли. Бряцание шпаг имело бы меньшее значение, чем, может быть, песня, раздающаяся за стеной и все больше растрavляющая соперников. Такие звуки — существенные элементы сюжета. Звук также может быть причиной событий, как и зрительное впечатление.

В самых первых звуковых фильмах пытались использовать такие специфические возможности звука. В Берлине снимали кинооперетту, в ней композитор должен очень быстро сочинить вальс. У него ничего не получается. Случай сводит его с незнакомой девушкой. Результат неожиданного приключения — рождение вальса. Он импровизирует его на фортепьяно, девушка подпевает. Но незнакомая муза композитора исчезает, и музыкант забывает мелодию. Только незнакомка может ее напомнить. Композитор помещает в газете объявление: «Девушка, которая...» Словом, после различных наивных неинтересных приключений, связанных с поисками мелодии, вальс приводит наконец к встрече влюбленных. Это действительно сюжет звукового кино. Найденная, а затем утерянная мелодия выполняет драматургическую функцию, движущую действие.

Звук включается

Однако в этой истории утерянная и вновь найденная мелодия выполняет ту же роль, какую мог сыграть любой предмет. Она только реквизит в ткани драматической завязки и значит не больше, чем утерянная и найденная драгоценность или документ, вокруг чего может быть развернуто повествование. Мелодия в этом случае выступает только как факт, акустический характер, свойственный ей, и его воздействие не имеют значения. Здесь речь идет о самой внешней, самой поверхностной драматургической функции звука в сюжете. Драматургическое значение звука более органично и глубоко, если его эмоциональное воздействие определяет ход действия, если звук в сюжете не только придает громкость, а включается в сюжет. Приведу пример из одного немого фильма, то есть пример искусственный, с тем чтобы одновременно осветить и другую проблему.

Еще в первые годы немого кино был снят фильм о Паганини с Конрадом Фейдтом. Демонический скрипач заточен в тюрьму, но освобождает себя игрой на скрипке. Своей игрой он околдовывает стражу и парализует всякое сопротивление. И толпа как замороженная расстapается перед звуками скрипки, давая скрипачу возможность пройти.

В этом фильме неслышимая игра на скрипке выполняет драматургическую функцию, она определяет судьбу героя (освобождает его). Эта прекрасная сцена убедительна именно потому, что она немая. Немая игра великого артиста создает обманчивую видимость такой демонической игры скрипки, что перед ней опускаются

ружья стражников. Но какой виртуоз должен был бы играть в звуковом фильме, играть в действительности, чтобы сделать сцену достоверной?! Только видимая, звучащая лишь в фантазии музыка может действовать так чарующе.

Воздействие звучащей в действительности музыки определяется многообразием вкусов и восприимчивостью публики. Мы поверили бы, что музыка околдовала стражу в тюрьме, если бы она заморозила всех зрителей. Не случайно звуковой фильм не обращался к теме Паганини.

В фильме русского режиссера Рошаля «Петербургская ночь» виртуоз в концертном зале достигает двух взаимно-противоположных воздействий не своей игрой, а произведением, которое он исполняет. А именно, русский скрипач исполняет народные песни. Возмущенно протестуют господа в первых рядах партера, но у публики на галерке песни находят восторженный прием. Подобно тому как сцена с Паганини была возможна только в немом фильме, так и эта сцена из русского фильма возможна только в звуковом. Нам необходимо слышать песню, почувствовать её дух, чтобы понять, почему она одних привлекает, а других отталкивает. Сцена характеризует не только музыку, но и слушателей, и имеет, помимо драматургического, идеологическое значение.

Звуковая битва

Очень интересных и красивых драматургических воздействий звука добивается современная итальянская кинематография, доказывая тем самым свою ведущую роль в обновлении киноискусства. В выдающемся антифашистском фильме Луиджи Дзампа «Жить в мире» большая центральная сцена построена исключительно на акустических воздействиях. Немецкий унтер-офицер заходит в дом итальянского крестьянина. Нужно немедленно спрятать находящегося там американского солдата, негра. Так как в спешке не могут найти подходящего места, его запирают в винном погребе. Немцу все очень нравится, и ему не хочется уходить. Он приказывает подать еду и вино. У него появляется желание повеселиться. Крестьянин и его близкие пытаются заставить его уйти, инсценируя усталость. Но тут из подвала вдруг раздаются странные звуки. Это негр со скуки стал пить и совершенно опьянел. Немец прислушивается, у крестьян же как будто повышается настроение, они начинают шуметь, чтобы заглушить подозрительную возню в подвале. Пьяный американец колотит все в погребе. Мягкий, разумный старший крестьянин и его жена начинают танцевать с немцем, громко петь. Этот концерт состязается с шумом в погребе. Возникает борьба звуков, которая производит еще более ужасное впечатление, потому что разбушевавшийся в подвале негр пытается выбраться оттуда и начинает стучать в дверь кулаками и сапогами. Над адским танцем нависает тень смерти. Наконец негр распахивает дверь. Оргия обрывается, следует неподвижное оцепенение.

Еще более захватывает звуковая сцена в фильме Вергано «Солнце еще всходит». Немцы ведут на казнь священника, приговоренного к смерти. По пути следования собирается толпа. Она становится все плотнее и плотнее, остается только все более сужающийся проход. Священник идет через толпу, читая молитву, сначала тихо, потом все громче. Камера следует за ним. Священник все время остается в кадре, из толпы видны всего две-три головы, мимо которых как раз проходит священник. Священник произносит литанию. Два-три человека шепчут припев: «Oga... rgo pobis». Мы слышим нарастание шумящего потока: народное восстание в звуках, угрожающая сила и страстность которого вырастает в звучащий символ, вызывающий дрожь. Именно потому, что мы не видим толпы. Если бы мы ее видели, было бы объяснение этой звуковой грозы — голоса такого количества людей не могут звучать тихо. Но тогда это не имело бы такого особого значения. Ибо никогда в фильме не показать столь огромную толпу людей так, как это сделано с использованием изолированного звука, превратившегося в символ и не относящегося ни к какому пространству. Это голос

народа. И тем не менее я слышу его при подаче крупным планом священника, как ответ в диалоге на немую мимику мученика.

Я не хочу тем самым сказать, что такая решающая драматургическая роль звука неизбежна для всякой кинокартины. Теперь нет немого кино, и, следовательно, звуковой кинематограф должен разрабатывать различные сюжеты. Звуковой фильм в настоящее время не является особой художественной формой фильма, а фильмом вообще, поэтому для него не обязателен особый стиль, свойственный лишь одной разновидности. Фильм должен изображать все. Но очень жаль, что за этим он совершенно забывает о звуковом воздействии.

Проблема радиоспектакля

Необходимо рассмотреть в общем виде и проблему формы радиоспектакля. Радиоспектакль — это чисто языковая интерпретация, без описания сцены. Но не видя сопровождающей мимики или жеста, мы не можем понять точного значения слова. Ведь произнесенное слово содержит только часть того, что человек хочет выразить, Говорит не только рот. Взгляд, движения мускулов лица, жест — все это говорит одновременно, синхронно и с оттенками передает то, что должно быть выражено. Так как слово—всего лишь один звук в богатом аккорде, мы можем понять его в его точном значении только тогда, когда мы видим, кто говорит, как и когда это говорится. Голоса природы, например, мы знаем так плохо, что часто совсем не распознаем их, если не видим, от чего исходит звук. На худой конец можно еще, введя голоса домашних животных, изобразить крестьянский двор. Но и тогда слушатель не скажет точно, относится ли мычание коров, ржание лошадей, кудахтанье кур, кукареканье петухов, лай собак к идиллическому крестьянскому двору или к базару. Ибо и узнаваемые голоса характеризуют вещи только в общем, в то время как индивидуальная определенность совершенно необходима, она оживляет, составляет сущность любого воспроизводящего картины действительности искусства.

Не всегда можно различить шум леса или моря: аналогичные шумы возникают, если мы будем шелестеть бумагой или тащить мешки по каменным плитам. Наш слух еще недостаточно развит. Звуковой фильм призван развить восприимчивость уха также, как немой фильм развил глаз. Охотник и в лесу различает отдельные голоса. Мы же, если опираемся только на свой слух, не можем как следует ориентироваться даже в собственной квартире.

Поэтому радиоспектакль всегда каким-либо образом объясняет, что мы «видим». Звуковые изображения в нем всегда только звуковые иллюстрации к рассказанной или понятной из разговоров сцене.

Изображение формирует звук

В фильме не нужно объяснять звуки. Наряду со словом мы видим взгляд, улыбку, жест — весь аккорд средств выражения и его оттенки. Наряду со звуками вещей мы видим их физиономии. И грохот приобретает другую звуковую окраску, если мы одновременно видим, например, движение машин. Даже звук морской волны воспринимается иначе, если я вижу ее движение. Как в живописи оттенок и ценность цвета меняются в зависимости от того, в каком сочетании с другими цветами он выступает в общей композиции картины, звучание тона меняется в зависимости от того, какое выражение лица или жест видимого источника звука сопровождает его в композиции фильма, в котором звуковое и зрительное изображения включены в общее изображение на равных началах. Изображение формирует также и звук в его воздействии. В радиоспектакле место действия обязательно должно быть описано в словах, ведь звук сам по себе не обладает пространственным воздействием.

Молчание и тишина

Тишина также имеет акустический эффект. Но только там, где звучат слышимые звуки. Поэтому изображение тишины относится к искомым драматическим воздействиям звукового фильма. Никакое другое искусство не может передать тишину. Ни живопись, ни скульптура, ни литература, ни немой фильм. И на сцене тишина устанавливается лишь на некоторое время с целью создания драматического впечатления. Радиоспектакль также не может сделать ощутимой глубину тишины. Если по радио звуки замолкают, создается впечатление, что передача окончена, - ведь нет никакого немого продолжения действия. Единственным материалом в радиоспектакле является звук, и когда он прекращается, возникает не тишина, а ничто.

Тишина и пространство

Когда различные вещи начинают говорить, их различные голоса делают их еще более различными, еще более индивидуально обозначенными. Вещи звучат различно, когда же они смолкают, молчат они одинаково. Существуют тысячи разных звуков. Субстанция молчания кажется всегда одинаковой, но только на первый взгляд (вернее, только сразу же, как слышишь). Звук отделяет видимые вещи друг от друга. Тишина сближает их, делает их родственными.

Любое произведение живописи показывает ту счастливую гармонию, где немота вещей на самом деле — их разговор на общем им тайном языке. Формы познают друг друга в объединяющей их композиции и находятся между собой в определенной связи.

В этом большое преимущество звукового кино над немым. Ибо голос тишины стал громким даже в музыке; пейзаж, человек и предметы окружения появляются в кадрах на экране с общим музыкальным сопровождением, они говорят на одном языке, и мы почувствовали и интуитивно поняли их иррациональный разговор, как только они объединились в общий хор.

Немой фильм мог изображать тишину лишь на обходных путях, опосредствованно. Молчание на сцене не дает возможности зазвучать большому патетическому переживанию, пространство сцены для этого недостаточно. Переживание тишины — это переживание пространственное.

Как воспринимают тишину? Не так, что просто ничего не слышно. Это только негативное понятие, а ведь тишина дает, хотя и мало, и позитивные переживания. Глухой не знает, что такое тишина. Но когда утренний ветер доносит из соседней деревни кукареканье петухов и когда я, находясь в долине, слышу звук топора дровосека в горах или если я за километры воспринимаю хлопанье бича, тогда я слышу тишину. Тишину воспринимаешь тогда, когда можешь услышать самый удаленный звук, самый тихий шорох. Тишину переживают, когда жужжание мухи. на стекле заполняет всю комнату или когда тиканье часов разрывает время, как удары молотка. Самая глубокая тишина — это когда в огромном пространстве различают самые далекие шумы. Самое большое пространство становится моим пространством, моим окружением, если мой слух достаточен для него и шум чужого мира проникает ко мне откуда-либо извне. Совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как Невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, — лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием. И только тогда оно приобретает глубину.

На сцене антипод звука, тишина, выполняет драматургическую функцию, если, например, при появлении кого-нибудь нового в комнате шумная компания замолкает. Но такое молчание может продолжаться лишь секунды, иначе оно производит впечатление перерыва действия. На сцене действие молчания или тишины не должно затягиваться. Оно скоро становится скучным.

В фильме тишина может быть необыкновенно живой и разнообразной, поскольку она, не обладая звучанием, располагает разнообразными видами мимики и жестов. Взгляды молчащих людей красноречивы и полны выражения, когда бессловесная пантомима разъясняет причину молчания, а значительность его создает угрожающее напряжение. Немое действие фильма не останавливается ни на минуту и придает тишине живое лицо.

Не только физиономия человека интенсивнее действует в тишине. Кажется, что в тишине и с вещей спадает покров и они смотрят на нас. Если в фильме нам показали какой-то предмет в шуме нормальной жизни, а затем во внезапно наступившей тишине вдруг приблизили его к нам, изолировав от всего остального, предмет концентрирует в себе сильное, значительное напряжение, он почти что говорит и обуславливает последующее событие.

Драматургическая функция звука в кадре

Драматургия — учение о законах драматического действия. Можно ли говорить о драматургии отдельного кадра внутри фиксированного состояния моментальной съемки? Не раскрывается ли и самое неожиданное действие лишь в зрительном ряде, в отношениях следующих одно за другим обстоятельств?

В фильме, правда, никогда не всплывает классическая проблема древнегреческой софистики: а не может ли, поскольку движение состоит из ряда отдельных состояний, оно и возникнуть из ряда состояний? Конечно, каждый кинокадр является моментальной съемкой ему присущего неподвижного состояния, однако наш глаз воспринимает это не так. Мы видим движение. Кинокадры мы называем подвижными изображениями потому, что даже самая короткая съемка показывает движение. И самая маленькая молекула действия (внешнего или внутреннего движения) — это действие, а зрительным выражением его является движение — также и внутри отдельного кадра. Так действие воздействует на наши ощущения, на наше сознание; с точки зрения теорий познания искусства, это его, искусства, данность. Задача фильма — схватить и локализовать, особенно в крупных планах, то мгновение, в которое проявляет себя решающий, определяющий или изменяющий направление момент действия.

Какие бы широкие области ни охватывало действие, где-нибудь да проскочит искорка, непосредственно вызывающая взрыв; где-нибудь да окажется расшатавшийся камешек, который вызовет оползень. Эти драматургически решающие молекулы-моменты фильм может показать в одном кадре, показать и того единственного человека, кто в конечном счете именно в этот момент движет действие. Фильм показывает во взгляде человека его колебания в последнюю секунду; то незаметное движение или жест, в которых проявляется рефлекс решимости.

Все это в фильме можно показать крупным планом, выделить из всей сцены в целом, из зрительного ряда, отражающего каузальность развития всего действия от начала до конца. В крупном изображении, показывающем перелом судьбы или ее решение, звук может играть решающую драматическую роль.

Определяющим судьбу может быть мгновение, когда кто-то слышит шум, слово, и понимает его. Крупный план не только показывает лицо, но и дает возможность слышать звук. Драма отражена на лице, показывается, ее причину и объяснение можно услышать. Все происходит в двух плоскостях с контрапунктическим воздействием.

Изображение, поясняющее звук

Микродраматизм, проявляющийся в микрофизиономии, становится понятным благодаря звуку, который его вызвал. Но возможно и обратное действие, достигаемое крупным планом. Приблизненное к нам лицо молчащего человека помогает нам понять звук, Мы, может быть, совсем не восприняли бы звука, шума, если бы не увидели его действия на лице.

Предположим, мы слышим вой сирены. Драматизм этот звук приобретает лишь тогда, когда я по выражению лица понял, что сирена возвещает об опасности или призывает к восстанию. Предположим, я слышу чье-то всхлипывание. Насколько это имеет большое значение, я узнаю лишь по тому лицу, которое выражает понимание, сочувствие. Сам акустический характер понятого звука иной. Тот же вой сирены я воспринимаю иначе, если знаю, что он означает смертельную опасность.

Лицо человека, слушающего музыку, может выразить двоякий смысл. Оно может осветить не только душу человека, но и душу музыки, отразить весь процесс познания, вызываемый акустическим переживанием. Если в фильме показывают крупным планом дирижера, в то время как звучит невидимый оркестр, его мимика способна придать игре звуков определенное значение и направить действие музыки так, как нужно. Показ потрясения, которое испытывает человек, усиливает переживания от музыки больше, чем любое воздействие самих инструментов в оркестре.

Асинхронный звук

В крупном плане, когда окружение не показано, проникающий извне звук часто действует таинственно — ведь мы не видим, чей голос, где источник шума. Тем самым создается напряжение. Иногда публика не знает, что за звук она слышит, но показанное в фильме лицо, которое слышит этот звук, поворачивает голову и замечает источник звука раньше, чем публика. Такое использование звука и изображения предлагает большие возможности создания напряжений и неожиданностей.

Значение несинхронного звука (звука, не принадлежащего существам и вещам, видимым в кадре) может возрасти. Если звук и слово не прикреплены в изображении к их источникам, они могут выходить за их пределы. Тогда они перестают восприниматься как голоса тех или иных случайных вещей, их звучание приобретает более общее значение. Я упоминал «Ora pro nobis!» в прекрасном итальянском фильме, которое на крупных планах разрасталось до выражения столь бурного народного гнева, что показ огромной толпы народа, которую можно было бы заснять, по меньшей мере ослабил бы это воздействие. Лучше всего, наиболее ощутимо пафос звука или его символическое воздействие могут быть переданными несинхронным способом.

Интимность голоса

Звуковой крупный план позволяет воспринимать звуки из шума повседневной жизни, «индивидуальность» которых мы обычно не можем установить, так как они растворяются в общем шуме. Правда, это индивидуально-специфическое действует на нас, но мы не осознаем его действия. Выделяя звук и помогая осознать его влияние, крупный план показывает и влияние этого звука на действие.

На сцене это невозможно. Если бы режиссер захотел обратить внимание публики на легкий вздох, отмечающий решающий момент действия, все остальные исполнители должны были бы замолчать или издающий вздох должен был бы подойти к рампе. Но тогда тихий вздох изменит свой характер: целомудрие и сокровенность исчезнут. Кино (как и немое изображение) может сделать воспринимаемым едва воспринимаемое в мире звуков, интимное, создавая впечатление, как будто подслушано нечто интимное. Но то, что один звук подчеркнуто выделяется, не означает, что от всего остального акустического материала ничего не останется: общий шум продолжается, он, может быть, заглушает и это тихое верещание сверчка. Только мы наклоняемся к нему совсем близко с микрофоном и ухом, заключенным в этом микрофоне.

Воздействие тихих звуков делает воспринимаемыми тончайшие связи и отношения чувств и мыслей. Эти духовные связи могут играть решающую драматургическую роль, определяющую порядок следования сцен и судьбу действия. Это может быть тиканье часов в покинутой комнате, вода, едва слышно капающая из ржавой трубы, или тихое всхлипывание ребенка во сне.

Звук нельзя изолировать

Однако при записи звука крупным планом мы должны учитывать исконную природу звука, то, что звук нельзя отделить от его акустического окружения, как это можно сделать с деталью изображения. Того, что не входит в кадр, мы вообще не видим, даже если оно совсем рядом. Извне на изображение могут падать свет и тень; контуры тени представляют возможность понять, что находится вне кадра, но в том же пространстве. Однако на изображении показывают только тень. Акустическое окружение неудержимо проникает также и в детальные съемки. Проецируется не тень или отблеск звуков, а сами звуки, которые слышатся во всем пространстве, то есть также и в малейшем детальном изображении. Звуки нельзя прикрыть.

Музыка в ресторане не смолкает полностью, если я показываю изолированно крупным планом двух людей, которые, углубившись в разговор, сидят в углу. Джаз не виден в кадре, но все время слышен. И нет необходимости заставить его замолчать для того, чтобы можно было услышать и понять говорящих тихим шепотом, как будто я сижу рядом с ними. Несмотря ни на что, вся акустическая атмосфера зала присутствует и в крупном плане. В крупном плане мы услышим не только звук сам по себе, но звук в его отношении к шуму окружения; воспринимаем его место и значение в акустическом окружении. Такие звукозаписи часто используются в фильме для показа общей атмосферы. Подобно тому как в фильме показывают зрительные пейзажи, в нем можно показать и пейзажи акустические: звуковую среду.

Культура нашего слуха

Наш глаз узнает даже такие вещи, которые видел всего один или два раза. Звуки вспоминаются труднее. Зрительные образы нам более знакомы, чем звуковые. Мы привыкли ориентироваться в мире, не прибегая к помощи слуха. Если мы не видим, мы можем заблудиться. Однако наш слух не менее совершенен, чем зрение, только менее развит. По утверждению ученых, наш слух тоньше, более восприимчив к любым оттенкам, чем глаз. Число звуков и шумов, различаемых человеческим ухом, составляет много тысяч. Оно значительно больше числа воспринимаемых и различаемых цветовых нюансов и степеней световой интенсивности.

Однако восприятие звука и определение его источника — вещи разные. Я понимаю, что я сейчас слышу другой уже звук, ничего не зная о его происхождении. Воспринять изображение вещей мне, может быть, труднее, однако я их тотчас же распознаю. Опыты Эрдмана доказали, что ухо в состоянии различить бесчисленное количество оттенков и степеней шума, создаваемого огромной толпой. Но ликует толпа или возмущается — это мы едва можем утверждать с определенностью.

Существует огромное различие между нашей зрительной и слуховой культурой. Причина в том, что мы часто видим не слыша. Мы видим вещи на расстоянии или через окно, на картинах и фотографиях. Напротив, мы очень редко слышим голоса природы и жизни, не видя ничего. Мы не привыкли угадывать по звукам, что увидел бы наш глаз. Эту низкую слуховую культуру можно использовать в звуковом кино для создания самых неожиданных эффектов. Например, мы слышим шипение в темноте. Не змея ли это? Полный ужаса герой на экране поворачивает лицо к источнику шума, ужас охватывает и зрителя. Камера отыскивает источник звука. И что же — из чайника на горелке через узкое отверстие с шипением выходит пар.

Но такое неожиданное заблуждение может быть и поворотом к трагическому. В таком случае медленное приближение шума и его постепенное узнавание создает большее напряжение и больше играет, чем увиденный, сразу же узнанный предмет. Бушующие волны наводнения, грохот оползня, приближающееся рычание или крик боли — шумы, которые мы воспринимаем, лишь постепенно опознавая их, — внушают нам мысль о неотвратимости катастрофы. Здесь создаются большие драматические

возможности. Можно показать, как при медленном процессе познания наше сознание отчаянно сопротивляется истине, оно уже на слух воспринимает действительность, но не хочет с ней смириться.

Звуки не отбрасывают тени

Культуру нашего слуха необходимо повышать, и звуковой фильм призван проводить здесь воспитательную работу. Наша естественная способность ориентироваться в мире только посредством восприятия звуков, не видя их источников, заранее ограничена. Причина в том, что звуки не отбрасывают теней и не могут воплотиться в пространственном образе. Вещи я вижу либо соположенными, либо наложенными одна на другую. Нескольких зрительных впечатлений одновременно не бывает.

Если одновременно раздаются несколько звуков, они сливаются в единый сложный звук. Мы видим протяженность пространства и видим направление в нем. Но слышать протяженность или направление звука мы не можем. Даже для различения отдельных звуков в многоголосом шуме необходимо обладать очень тонким, так называемым абсолютным слухом. Но место этих звуков в пространстве, направление, в котором находится источник звука, даже при наличии абсолютного слуха установить невозможно, если мы ничего не видим.

Одна из формальных проблем драматургии радиоспектаклей состоит в том, что звук сам по себе не в состоянии передать пространство, а значит и место действия.

У звука нет сторон

Кинорежиссер должен помнить, что звук трудно локализовать. Если в какой-либо сцене беседуют три человека, причем так, что мы не видим движения ртов или сопровождающих речь жестов, то почти невозможно установить, кто говорит в данный момент, если голоса не отличаются резко друг от друга (например, мужской и женский). Направление звука нельзя точно определить с помощью некоего звукорефлектора, как определяют направление света. Ведь не существует прямолинейного и нерассеивающегося «звукового луча», подобного лучу световому.

Образ видимых вещей имеет различные стороны. Правую, левую, переднюю, заднюю. В зависимости от того, какая из сторон показана на изображении, можно определить, с какой стороны производили съемку. У звука нет разных сторон. Звукозапись не знает различных ракурсов, по которым можно было бы определить, с какой стороны производилась запись.

У звука есть лишь место действия

Любой естественный звук, который до сих пор применялся в искусстве с открытой или закрытой сцены, получал фальшивую окраску звучания. Ибо звуковую окраску в него приносило помещение, в котором давалось представление, а не то пространство, в котором он должен бы слышаться. Если мы слышим со сцены бушующий ураган, свист ветра или гром, то тембр при этом всегда — театра, а не леса или моря, изображенных на сцене. И церковный хор, если он поет на сцене, мы слышим без неповторимого резонанса при настоящем готическом своде. Любой звук приобретает характер того пространства, в котором он раздается.

Любой звук обладает пространственным характером. Один и тот же звук по-разному разносится в узкой комнате, в подвале, в пустом зале, на улице, в лесу или на море. Этот локальный тембр, естественно, искажается на сцене.

Одним из ценнейших художественных свойств микрофона является то, что звук, записанный у источника, сохраняется в первоначальном тембре. Записанный в подвале, звук остается звуком подвала и тогда, когда он перенесен в фильм. Киноизображение тоже сохраняет ракурс съемки, в каком бы положении ни сидел зритель. Если картина

снята сверху, кинозрители видят предмет сверху даже и тогда, когда они смотрят на экран снизу. Подобно тому как наш глаз отождествляет себя с объективом камеры, наше ухо отождествляется с микрофоном, и мы слышим звуки при их воспроизведении в кино такими, какими их первоначально воспринял микрофон.

Таким образом, в звуковом кино исчезает постоянное и устойчивое расстояние, отделяющее зрителя от зрелища не только оптически, как мы установили уже в начале книги, но и акустически. В оптическом пространстве изображаемого действия мы должны чувствовать себя не только зрителями, но и слушателями.

Основная проблема отображения звука

Наши звукозаписывающие аппараты точно фиксируют звук, а затем он довольно точно воспроизводится. Но мы не можем с помощью наших приборов звукозаписи и звукоуправления субъективно стилизовать звуки, как мы поступаем со зрительными образами вещей. Если бушующее море снимают два оператора различных художественных направлений, зрительные образы моря будут совершенно разными. А акустическое отображение бушующего моря останется, в сущности, тем же. Возникшие различия будут связаны лишь с техническими причинами. У звукооператора нет возможности передать тот же тон другим образом, сообразно со своей художественной индивидуальностью.

Почему так? Объясняется ли это лишь несовершенством современной звукозаписывающей аппаратуры? Или для этого есть более глубокие причины, заключенные в природе звука, в природе нашего слуха?

Когда оператор заснимает игру исполнителя как зрительное явление, речь идет о синтезе двух художественных изображений. К изображению характера мимикой актера добавляется изображение характера ракурсом со стороны оператора, выбирающего наиболее характерные контуры и освещение. К выражению лица актера в снимаемой картине добавляется выражение самой этой картины, в результате чего переходы и оттенки изображения становятся значительно тоньше и усиливаются. Вот почему съемка не только воспроизводит, но и производит.

В звуковой же съемке заключено ровно столько выражения, сколько в нее вложил артист, что добросовестно зафиксировала звуковая кинокамера. Звукооператор только регистрирует и воспроизводит звук. Он не в состоянии, применяя различные ракурсы, спроецировать в звуковое изображение свою субъективную личность. (Одна лишь возможность передачи субъективности открыла бы в изображении звука новые художественные перспективы.)

Различные перспективы не изменяют образ и рисунок звуков, как это происходит с видимыми вещами. Угол зрения изменяет физиономию вещей. Физиономия же звуков не изменяется существенно от изменения «угла слушания». Нельзя воспринимать одинаковый звук, звучащий с одного и того же места, различно. При отсутствии же свободного выбора между существующими возможностями съемка остается лишь механическим воспроизведением.

Звук нельзя изображать

С экрана мы слышим не образ звука, а сам звук, который фильм зафиксировал и заставил звучать, — тот же самый звук. У звука вообще нет образа. Звук в своем первоначальном измерении, со своими первоначальными физическими свойствами повторяет себя, звучит вновь с экрана. Между первоначальным и воспроизведенным звуком не существует различия в реальности, в измерении, какое существует между предметами и их образами.

Звуковой монтаж

Здесь нет смысла говорить о формальных проблемах звукового монтажа, о том, какие акустические, музыкальные законы определяют воздействие звуковых рядов. Эти вопросы относятся к области музыки и чистой акустики. Здесь мы просто хотим выяснить, какую роль выполняет звукомонтаж в драматургии кино.

Например, определенные сходные звуки могут вызывать ассоциации. Так, в фильме о Штраусе «Большой вальс» ритмическая рысца коня, запряженного в коляску, вызывает ритм вальса, мелодию к нему составляют звуки утреннего венского леса. В фильме Эрмлера «Обломок империи» стук швейной машинки вызывает в сознании солдата, потерявшего память воспоминание о пулеметах, а это в свою очередь ассоциативно воскрешает в нем картины забытого прошлого.

Монтаж звуковых противоположностей может быть эффективнее монтажа зрительных противоположностей. Звуковой монтаж позволяет поставить рядом всхлипывание и смех, танцевальную музыку и рыдания и создать тем самым сотни выразительных возможностей.

Тишина, включаемая в монтаже между чередующимися звуками, может иметь акустическое воздействие. Звук, даже если он уже отзвучал; не исчезает из нашего сознания, так как это бывает с изображением. Звук еще продолжает некоторое время звучать в наших ушах; углубляет как немой контрапункт следующий кадр, После дикой цыганской музыки абсолютная тишина больничной палаты действует иначе, чем если бы она следовала за столь же тихим изображением. Звуки, которые, как говорят, еще продолжают звучать в наших ушах, придают глубину и смысл также и тишине.

Звуковой наплыв

Сходство звуков делает возможным наложение их подобно наложению изображений. Это не только способ формального скрепления, но и средство смысловой связи двух сцен.

Если призывы к забастовке переходят в вой фабричной сирены, тогда достигнутое здесь воздействие приобретает метафорический характер. Мы словно слышим в звуках сирены возмущенный крик завода. Акустический наплыв становится звуковым символом. Если стук аппарата Морзе в генеральном штабе, усиливаясь, переходит в треск ружейных выстрелов, между этими шумами устанавливается причинно-следственная связь: звуки аппарата Морзе были приказом, ружейный огонь — его исполнение.

Любая подходящая возможность соблазняет на конструирование таких звуковых параллелей и звуковых символов, и поэтому они слишком часто вырождаются в формалистические фразы.

Асинхронные звуковые переходы

Иногда получаются эффектные переходы, когда звуки одной сцены еще слышны в следующем кадре. Например, когда в комнате умирающего слышна джазовая музыка из только что показанного танцевального бара или если шум открытого моря продолжает звучать в устоявшейся тишине подвальной квартиры большого города. И наоборот, звук может опередить изображение. Мы видим крестьянина еще на поле, но уже слышим шум заводских машин из следующего кадра— шум, как бы доносящийся откуда-то по соседству. Не соседство действительности, а соседство, определенное художественной композицией фильма. Здесь речь идет о компоновке, усиливающей напряжение и углубляющей настроение.

Эффективнейшее выразительное средство

Асинхронное применение звука является наиболее эффективным выразительным средством звукового кино, В синхронных съемках звук служит, собственно, только

натуралистическим дополнением к изображению. Он должен сделать фильм еще более естественным. Напротив, в асинхронной съемке звук, став независимым от образа, придает сцене параллельное значение, некий второй смысл.

В одном русском фильме о войне мы видим, как молодой солдат, которому в первой атаке отказывают нервы, бросает своих товарищей и заползает в воронку от снаряда. Крупный план показывает, что его сжатые губы безмолвны. Но мы слышим, как он говорит. Мы напряженно и взволнованно вслушиваемся в его внутренний монолог.

Если бы солдат те же слова произнес в действительности, сцена была бы невыносимой. Ибо «неестественный» монолог с трудом воспринимается в наше время даже и в театре. Еще более невыносим он в кинофильме, который связан с самыми естественными вещами. Но разве не еще более неестественно, когда раздается голос человека, а он молчит? Мы отвечаем: именно это составляет особенность кино! То, что вне естественных возможностей, нельзя мерить естественной меркой. Еще менее естественным было бы, если бы человек двигался по земле со скоростью машины. Пока подобная неестественность не слишком удалена от действительных возможностей, она воспринимается как преувеличение действительности. Если же дистанция становится очень большой, неестественность перерастает в сказку или символ. Как только человек начинает летать на крыльях, он может соревноваться с самолетами. Его действия перестают тогда измеряться естественными масштабами.

Асинхронный звук не должен быть естественным. Его действие символично, он прикреплен к вещам в соответствии со смыслом духовной среды. Звуковой фильм еще почти не разработал эту свою самую богатую и глубокую форму выражения. А путь его дальнейшего развития все же пойдет в этом направлении. Свободное контрапунктическое использование звука и изображения освободит звуковой фильм от цепей примитивного натурализма и сделает возможным, что однажды достигнутое в нем кино и утраченное совершенное искусство вновь появится в наших фильмах.

В асинхронном звуковом фильме действие может совершаться параллельно в двух плоскостях: в звуке и в изображении. Я, например, вижу, что происходит снаружи, и между тем слышу, что люди думают и чувствуют. Или наоборот: нам рассказывают о том, что происходит. Видеть это нет необходимости. То, что я вижу,— это ряд внутренних ассоциаций, иррациональный процесс зрительных ассоциаций. Так будут развиваться как новые художественные формы и кинобаллада, и кинолирика. Мы слушаем стихотворение, а параллельно, словно музыкальное сопровождение, будет показываться поток изображений. Это будут подвижные иллюстрации, воплощающие внутренние картины душевных потрясений.

Асинхронное изображение рядом с синхронной сценой

Если мы в кадре видим только голову молчащего человека и слышим, как с ним разговаривает другой человек, тогда изображение несинхронно, в то время как сцена может быть натуралистически синхронной. Звуки раздаются в том же помещении, но не в том же кадре. Такое разделение также оказывает контрапунктическое воздействие. Мой наблюдающий глаз видит, сосредоточившись на немом лице, совсем другие вещи, не то, что я слышу в пространстве за кадром. И это приводит к контрапунктическому воздействию, вовсе не возможному ни на сцене, ни в немом кино.

Чаплин уже в своем первом звуковом фильме, в котором он сам еще оставался немым, дал великолепный образец такого асинхронного воздействия. Его девушка поет в ресторанчике и не имеет успеха. Люди в большом зале погружены в холодное молчание. Только откуда-то слышен одинокий хлопок. Аппарат панорамой ищет того единственного, кто аплодирует. Ищет долго, настойчиво, среди совершенно равнодушных людей. Но аплодисменты становятся громче. Камера приближается.

Наконец она открывает Чарли, который один хлопает в углу большого зала, объявляя войну равнодушию толпы и судьбе.

Интересный пример также в фильме русского режиссера Пырьева «Партийный билет». На партийном собрании героиню исключают из партии. Мы видим ее одну, снятую крупным планом. Не видим поднятых рук голосующих, то есть не видим сразу, на первый взгляд, за или против нее большинство. Но мы слышим голос председателя собрания: «Один... два... три». Голова героини склоняется все ниже. «Четыре... пять... шесть». Числа, как удары молотка, бьют по голове, которая с закрытыми глазами опускается все ниже и ниже. Но мы все еще не видим конечного результата, который, если бы сцена была показана в целом, мы уже давно увидели бы. Так как мы слышим только счет, мы еще можем надеяться. А поскольку мы не видим человека, произносящего цифры, тяжелые слова становятся безликою судьбой.

Семнадцатая глава. Диалог (Видимая и слышимая речь // Молчание — это действие // Речь как звуковой жест // Почему невозможна синхронизация иностранного фильма // Эстетический закон непроницаемости // Кинокадр и слово // Слово в кадре // Язык как иррациональное звуковое воздействие)

Когда появилась техника звукового кино, среди режиссеров и сценаристов началась настоящая паника. История не знает ни одного случая, чтобы техническое развитие выразительных средств в каком-либо искусстве привело художников в такое замешательство.

Для этого беспокойства и неопределенности были разные причины. Возникла опасность, что прекратится экспорт кинопродукции. Многие кинорежиссеры и киноактеры не обладали достаточной речевой культурой. Характерно, что никто не протестовал против пробуждения: к звучащей жизни шумов. Также и Чаплин был сразу же готов прибегнуть к самым необычным звуковым эффектам. В своем первом звуковом фильме он по неопытности проглатывает маленький свисток, который, когда у Чаплина начинается икота, начинает свистеть в самых неподходящих ситуациях. Но Чаплин категорически возражал против слова. Художники и теоретики выступили против говорящего кино, опираясь на устаревшие законы эстетики и философии искусств. Так же как в свое время против немое кино. И столь же безрезультатно.

Фарисейство этого неприятия говорящего кино мы можем правильно измерить, лишь если представим себе, что произошло бы, если бы Люмьер одновременно с кинокамерой изобрел и аппарат звукозаписи. Тогда никому и в голову не пришла бы странная идея показывать драматические сцены как немые изображения. Всем показалось бы противоестественным, нехудожественным, смешным, если бы в немых кадрах стали показывать людей, беззвучно двигающих губами, А потом вдруг люди исчезают, а мы в титрах читаем, что они говорят. После чего мы вновь видим беззвучно говорящих людей, и нам уже кажется, что мы их теперь понимаем, так как мы только что прочитали, что они говорят.

Давайте честно признаем: это был чрезвычайно примитивный и наивный способ как-то выйти из затруднительного положения, вызванного несовершенством нашей техники. И тем не менее мы возвели его в эстетический принцип.

Однако здесь речь шла о необходимой и весьма плодотворной гипотезе. Немота кадров была фактической данностью. И любую из ее художественных возможностей необходимо было использовать.

Вначале каждый рассматривал речь, сопровождающую фильм, как помеху. Лучшие режиссеры направляли всю свою фантазию и мастерство на то, чтобы их персонажи молчали. Они хотели любым способом избежать применения новой техники. Если сегодня и можно что-то возразить против современной формы звукового кино, то это именно то, что такое положение, по существу, не изменилось и по сей день и диалог еще и в настоящее время рассматривается как неизбежное зло. Звуковое кино — это искусство, которое рассматривает свое самое существенное художественное средство как помеху. Но ведь это все равно как если бы живописец сел за мольберт с намерением по возможности не применять красок.

В своем первом звуковом фильме Штрогейм вывел чревовещателя и заставил говорить кукол. У Рене Клера персонажи фильма «Под крышами Парижа» охотно говорят, находясь за оконными стеклами или в таком шуме, что зрители видят движение их губ, слова же остаются невнятными.

Но эта позиция обороны от диалогов и нежелание считаться с историческим фактом существования звукового кино, эта непродуктивная, консервативная точка зрения была все же более художественной и конструктивной, чем вырождение звукового кино в последующие годы. Суть этого вырождения в том, что стали довольствоваться американской формой кино как «только говорящего», что отбросило его к сфотографированному театру. Что еще робко пытались сохранить, так это совершенную оптическую культуру немого кино, которую слово лишь обременило. Но уже новейшая американская кинопромышленность, новое кинопроизводство не знает таких сомнений. Теперь уже редко вспоминают о том большом искусстве, колыбелью которого как раз и был Голливуд. Теперь заставляют говорить людей, снятых крупным планом, на протяжении всего длинного фильма. Это дешевле и ускоряет производство. Сфотографированный театр, как в самом начале кинематографа.

Сейчас мы находимся в третьем периоде развития киноискусства; в нем Европа заново откроет кино, а именно звуковое и говорящее, цветное и пластическое кино, которое будет не воспроизведением театра, а новым искусством, со своими художественными средствами и законами. В нем диалог не будет рассматриваться как помеха, потому что его будут использовать в соответствии с законами звукового кино.

В книге «Видимый человек» я в свое время заложил краеугольный камень эстетики немого кино. И это не было заблуждением. Ибо звуковое кино не есть органическое развитие немого кино, это другая разновидность искусства. Графику тоже нельзя рассматривать как стадию в развитии живописи. Со звуком развивается новое искусство, с иными законами и иным воздействием. Сущностью немого кино в свое время была действительно немота, как отсутствие цвета составляет сущность графики; Тем не менее ясно, что это немое искусство никогда бы не возникло — по меньшей мере в известной нам форме, — если бы аппарат звукозаписи был изобретен одновременно с киноаппаратом. Все исторические явления обоснованы, но не все необходимы. Действительно существовало то принципиальное различие между оптической культурой и понятийной культурой слов, о чем я писал в книге «Видимый человек». Однако это не означало, что оно должно остаться непреодолимым противоречием.

Действительно, звуковое кино отбросило высокоразвитую - оптическую культуру на ее первоначальную ступень. Но было бы догматизмом и педантизмом конструировать, исходя из факта кризиса в технике, непреодолимое принципиальное различие между изображением и словом.

В немом кино на самом деле существовало противоречие между изображенным и написанным словом. Ибо было необходимо прерывать изображение, зрительную игру, для того чтобы вставить титры. Изображение и литература, то есть в корне противоположные духовные измерения, постоянно сменяли друг друга. Монтажный

ритм все время нарушался. Это положение, если его рассматривать с современной точки зрения, было варварским и нетерпимым.

Напротив, в звуковом кино движение кадров никогда не прерывается. Зрительный монтаж не перебивается титрами. В самом кадре слово не появляется в форме невыразительных букв, и читатель не должен домысливать ударения. Произнесенное слово не просто звучит одновременно с изображением, изображение и звук становятся органическим единством и тогда, когда речь идет о чувстве, о психологическом состоянии персонажа.

В немом кино борьба против слова была оправдана, так как надпись была чужеродным элементом. Совершенным идеалом немого фильма была кинокартина без всякого текста. В общем это был протест не против языка, а против чтения, то есть против визуального процесса, хотя и совершенно другого рода. Нам тогда не мешало видеть, как говорят в драматической сцене. Мы могли бы и слушать то, что говорят, ведь это не помешало бы изображению. Мы были бы очень довольны, если бы не необходимость прерывать движение кадров объясняющим текстом. Но в таком случае немое кино достигло бы совершенства только как кино для немых.

Видимая и слышимая речь

Против говорящего кино с самого начала протестовали, как ни странно, люди с изысканным вкусом. При этом с самого начала казалось, что говорящему кино удастся сохранить художественные достижения немого кино: крупные планы раскрывающие микрофизиономию человека и общих вещей, живую душу ландшафта, ритм монтажа и изменение ракурсов. Что же помешало этому? Когда публика услышала и поняла язык кинозвезд, которых до сих пор лишь видели, это стало горьким разочарованием и одновременно неприятным откровением. Зрителей смутил не тот факт, что они заговорили, а то, что они говорили. Ибо они говорили столь тривиально, столь наивно и плоско, что взыскательная публика начала тосковать по временам немого кино. И вот страх перед банальным диалогом стал предубеждением против диалога вообще.

Сценаристами немых фильмов редко были значительные писатели. Отсюда и качество диалогов. Мимические диалоги больших актеров были зачастую выразительнее, глубже, проникновеннее, чем диалоги писателей. В немом кино мы без слов понимали язык глаз. Взгляд Асты Нильсен, Лилиан Гиш или Чаплина говорил больше, чем слова иногда даже хорошего писателя. Немые диалоги таких исполнителей захватывали нас нередко и тогда, когда сценарий фильма был убог и наивен.

Когда же, однако, эти великие немые артисты заговорили, произошло что-то ужасное. Неслышанная тривиальность их слов затопила человеческую глубину их взглядов. Теперь говорили не они, а авторы сценариев! Большая иллюзия разрешилась ничем.

Как ни странно, но публика и критика предъявляют еще и сегодня значительно меньшие требования к диалогу в кино, чем к диалогу в драме. Тем более тогда, когда никто даже и не предполагал, что кино могло бы иметь дело с серьезной литературой и что у диалога в фильме есть возможности, задачи и проблемы более глубокие, чем проблемы театрального диалога, и притом совершенно новые.

Молчание — это действие

Говорить как можно меньше — этот девиз действителен и до сих пор. И тем не менее любой ценой добиваться, чтобы киноактер говорил меньше, чем драматический актер, - принцип неправильный. Ведь и персонажи немого кино говорили, их просто не было слышно. Титры, правда, сообщали из немого диалога только самое необходимое для понимания действия.

В звуковом же кино, если речь не желают слушать, ее не следует и показывать. Ибо было бы невероятно, чтобы публика воспринимала любой шорох, но не то, что

говорят люди. Нельзя также дать услышать только две «важные» фразы, а потом показывать лишь движение губ, как это было раньше. В звуковом кинофильме, если слова не должны быть слышимы, исполнители должны молчать.

Но молчание людей не только простая, пассивная беззвучность, не только нечто негативное. Молчание — это и действие. Часто это действие полно драматического смысла. В любом случае молчание выражает вполне определенное душевное состояние.

В немом фильме все сцены немые. И в то же время немое кино редко выражало молчание (пантомима). Молчание либо характерное свойство персонажей, либо оно должно быть драматургически обосновано. Ни в кино, ни на сцене исполнители не замолкают лишь потому, что нужно «поменьше говорить». Если молчание наступает без внутреннего обоснования, возникает непонятная пустота.

Говорить много или мало — не количественное различие. Количество здесь очень быстро переходит в качество и из формального акустического воздействия возникает драматургический мотив. Заставлять говорить кого-либо много или мало — значит подчеркивать различие в обрисовке характера.

Героиня известной пьесы Островского «Гроза» Катерина — разговорчивая, взволнованно-порывистая женщина. Свойственные ей беспокойство и порывистость говорят о характере неустойчивом и легком, словно порхающая птица. Только с таким легковозбудимым наивным ребенком могла случиться трагедия, которая произошла с Катериной. Когда же режиссер Петров, отвергнув многословие, сделал из Катерины молчаливую женщину, он изменил и ее характер. Она стала разумной, спокойной и решительной Катериной, с которой не могло произойти то, что естественно и неизбежно произошло с Катериной Островского.

Речь людей — это не только сообщение о ситуации, но и рефлекторное выражение их страстей, столь же независимое от осознанных рациональных намерений, как смех или плач. Живые люди говорят не только существенные и необходимые вещи, и не всегда их наиболее полно характеризует их логичная и разумная речь. В звуковом фильме не следует забывать, что речь сопровождается и видимой мимической игрой.

Речь как звуковой жест

В американских фильмах последних лет говорят много и говорят много лишнего. Это свидетельствует о том, что американское кино скатывается на уровень сфотографированного театра. Часто это происходит лишь вследствие рационализации, стремления удешевить производство фильма. Однако нередко как раз в этих диалогических сценах наличествует собственно кинематографическое.

Уже говоря о немом кино, я определил речь как выразительное движение, как мимику, способную выразить тончайшие оттенки чувств даже и тогда, когда мы не понимаем смысла слова. В звуковом же фильме в настоящее время мы понимаем слова и поэтому часто понимаем, что их смысл совсем не так важен. Тем важнее может быть их звучание: интонация, ударение, тембр, скрытый унисон, непреднамеренный и неосознанный. Эти звуковые оттенки могут означать многое из того, что не заключено в понятийном содержании слова. Это речитативно-музыкальное сопровождение слов: звуковой жест.

Богатый словами язык часто служит лишь для того, чтобы поставлять необходимый звуковой материал для подсознательных сопутствующих выразительных форм. Очень подходяща для таких звуковых выражений легкая, невесомая речевая манера, принятая в современном фильме, слегка выдыхаемые слова отделяются от губ, словно ускользающая усталая улыбка или пробегающая по лицу едва уловимая тень грусти. Это озвученная игра черт лица в микромимике крупного плана.

И современный актер в современных пьесах говорит без риторического подчеркивания. Но его стилизованное окружение, театральные декорации, само положение сцены, с ее удалением от зрителя, не допускают той невесомости, того аспирированного звука, который мы рассматриваем не как преднамеренное действие, а лишь как акустическую атмосферу человека, аналогичную запаху его кожи или его волос. В этом специфические возможности крупного плана в звуковом кино. Всегда открытое пространство театральной сцены выравнивает ударение произнесенного слова, в крупной съемке оно столь же излишне, как гримаса, злоупотребление гримом или размашистый жест.

Почему невозможна синхронизация иностранного фильма

Наиболее сложная проблема современной кинематографии — это сбыт фильмов на мировых рынках. Прежде всего эта проблема очень остра для маленьких наций. Внутреннего рынка не хватает для покрытия производственных расходов, а крупные государства, которые в состоянии обеспечить свой рынок собственными фильмами, редко покупают иностранные фильмы, диалоги в которых предлагаются публике в виде титров. Общеизвестно, что при этом эффект наполовину пропадает.

Дублировать диалог звукового фильма на другой язык сложно. Это следствие развития культуры кино. Звуковой фильм научил нас видеть и слышать глубокую связь мимики и речи. Публика, подготовленная к восприятию художественного произведения, не только понимает смысл произнесенного слова, но, о чем я говорил выше, также и его звуковой жест; она слышит проявляющуюся в речи параллельность микромиимики лица и жестикуляции. Публика, обладающая культурой восприятия кинофильма, сразу же чувствует противоречие между французской мимикой и позже приклеенным английским голосом.

Раньше, когда мы обращали внимание на чисто понятийный характер слов, еще можно было бы себе представить, что некто в фильме с присущим англичанину спокойным, холодным ударением говорит «I love you» (я люблю тебя) и сопровождает это энергичными жестами итальянца. Современная публика распознает и воспринимает как комизм то, что в речи проявляется один темперамент, а в жестикуляции другой. В этой трудности есть основание и для определенного оптимизма, так как она доказывает, что культура звукового кино, несмотря ни на что, развивается.

Эстетический закон непроницаемости

Как известно, в шекспировском театре не было декораций. Никакое зрительное впечатление не отвлекало внимание публики от содержания слов. Красочный язык Шекспира наполнял сцену картинами барочного величия.

Но в эстетике существует закон, аналогичный физическому закону непроницаемости. Согласно этому закону, звуковой фильм — как раз в противоположность шекспировской сцене — настолько наполнен оптическими изображениями, что для слова в нем остается мало места. Звуковой фильм также состоит из зрительного ряда, и слово появляется в изображении как один из его элементов, подобно линии или цвету. Звук всегда лишь совершенствует впечатление изображения и создает фон. Поэтому он не должен слишком выделяться. Звуковой фильм требует стиля невесомых слов.

Сознавая этот факт, различные сценаристы впадают в другую крайность и заставляют произносить как бы между прочим оброненные слова, так что люди в самой обыденной жизни начинают объясняться намеками или бормоча, как в полусне.

Кинокадр и слово

Художественная цель заключается в том, чтобы каждый ракурс изображал композицию кадра. Слово же должно разрушать композиции. Слово также может

способствовать оптической образности фильма, «пересказывая» многие связующие кадры, которые используются лишь для понимания, и показывать которые с целью зрительного воздействия нецелесообразно.

Говорящий фильм может придать слову также и оптический акцент. Он может создать изобразительное обрамление и выделить его, если, например, оно представлено крупным планом с самого начала и таким образом выделено из целого или если слово звучит во все увеличивающемся изображении.

Техника подчеркивания изображения делает возможным выделение фразы, слова без усилий со стороны говорящего. На сцене слово может быть выделено только актером. Если он хочет подчеркнуть слово, он должен произнести его иначе, чем другие, хотя, может быть, это и покажется немотивированным. В фильме артист может постоянно говорить одинаково. Не он сам, а внезапно меняющийся ракурс обратит внимание зрителей на определенное слово. Говорящий сам может не знать, что оно важно. Только ракурс подчеркивает здесь значение слова.

Слово в кадре

Диалогу в звуковом фильме не обязательно быть таким логичным и полным, как диалогу на театральной сцене. Изображение (это не только показанные в кадре вещи, но и все в целом) в состоянии выразить многое из того, чего нельзя выразить словами.

С другой стороны, слово должно органически войти в композицию кадра, с тем чтобы акустически усилить зрительное воздействие и ни в коем случае не мешать ему. Поэтому слово не должно отвлекать нас тогда, когда зрительный кадр выражает нечто важное.

Сила звука и интенсивность освещения кадра находятся в определенных взаимоотношениях. Необходимо также помнить, что в случаях, когда слова произносятся на звуковом фоне (музыка или любой шум), они не должны слишком резко отрываться от этого фона, а сливаться с ним примерно так, как изображение говорящего лица сливается с его зрительным фоном.

Язык как иррациональное звуковое воздействие

Я уже говорил о том, что произносимое слово выражает не только понятие, но своей интонацией, своим тембром также и иррациональное движение эмоций. Мы говорили и о том, что звуковой фильм более, чем театральный спектакль, приспособлен для фиксирования таких сопутствующих звуковых окрасок, которые выражают не только логические мысли говорящего, но и неосознанные настроения, выражающиеся одновременно в мимике человека (зафиксировать в написанном слове настроения, не выраженные словами, дело писателя). Однако парадоксальность иррационального выражения в том, что между строк можно читать лишь тогда, когда есть что читать. Невысказанное проявляется лишь в унисоне с высказанным. Между двумя словами с самым ясным смыслом мы можем с уверенностью уловить, как между двумя остриями пинцета, нечто, для чего нет слов. Однако речь без рационального содержания не в состоянии передать атмосферу иррациональных настроений. В лучшем случае можно тогда говорить о неартикулируемых звуках страсти (например, крик, плач или смех), которые не в силах выразить оттенки тонко дифференцированных чувств. Иррациональность выражений такого рода не придает словам глубокого смысла, а лишает их всякого смысла, словно в выкриках сумасшедших.

Восемнадцатая глава. Проблема звукового гротеска (Неправдоподобные звуки // Речевой гротеск // Проблема музыкального гротеска // Когда звук и его источник не соответствуют // Музыка в кино // Звуковой фильм вытесняет

программную музыку // Секрет Чаплина // Развитие - наоборот // Кинолирика // Экономить звук! // Господство слова // Киноповествователь)

Рациональный и понятийный характер слова выдвигает как специальную проблему звукового кино художественную форму гротеска. Искажение зрительной формы только тогда воспринимается как искажение, когда мы помним исходную форму, подвергшуюся изменению, то есть когда узнаем ее в карикатуре. В противном случае мы видим уже другую форму, не имеющую никакого отношения к модели. Карикатура действует тем сильнее, чем больше в ней сходства с оригиналом. Но один и тот же звук — как мы уже установили — не знает различных ракурсов. Любое изменение звука означает появление новых звуков, не имеющих ничего общего с исходным звуком.

Правда, аналогией предметной фигуре служит не отдельный звук, а звуковой образ, мелодия. Окарикатуренные мелодии существуют. Но можно ли исказить голос человека или шумы природы так, чтобы в искаженных звуках узнавались те, которые подверглись искажению?

Могут ли вообще существовать неправдоподобные звуки, фантастические или гротескные шумы? Мы можем представить себе сказочные существа, нарисовать сказочные образы. Но сказочные звуки и сказочные шумы... как они звучат? Мы можем придумать всякие нереальные и невозможные вещи. Но мы не в состоянии выдумать нереальные звуки, невысказанные в действительности. Изображение является рисунком или иллюзией и потому оно может быть образом несуществующего, вымышленного. Звук в кино не отражение действительного звука, а повторение себя, свое собственное звучание. Следовательно, изобрести в области звуков нечто невозможное невозможно.

Неправдоподобные звуки

Звук сам по себе не может быть нереальным, но источник, из которого звук исходит, может быть неправдоподобным, неадекватным. Рычание льва само по себе не гротеск, но оно становится гротескным, если исходит из гортани мышонка. Звук сам по себе не представляется искажением, пока мы не видим связанного с ним изображения. Гротескное воздействие показа источника звука, не соответствующего ему, с успехом использовано в американском мультипликационном кино. Когда Микки Маус плюет, раздаётся гром, как будто ударили в большой барабан.

Если извлекают звуки из вещей, которые обычно звуков не издают, это также производит неправдоподобное, фантастическое впечатление. Например, если паук играет на паутине, как на арфе, и слышны звуки арфы. Нити паутины могут напоминать натянутые струны, и зрительная аналогия обосновывает звуковую ассоциацию. Если танцующий скелет стучит костью по своим ребрам, как будто играя на ксилофоне, и действительно вызывает ксилофонные звуки, что звучит убедительно. Давно уже известно, что некоторые зрительные впечатления вызывают звуковые ассоциации. Поэты часто прибегают к этому приему при передаче настроения. Кто не слышал о «серебряном звоне» лунного света, о «звучании» ландышей и колокольчиков. В трюковом фильме достаточно использовать самые банальные параллели, чтобы создать гротескные, но убедительные звуковые образы.

Речевой гротеск

В этой области вследствие предметно-логического значения слова в речевом общении возможности еще более ограничены. Мы можем карикатурно передать чью-либо речевую манеру, и это произведет комический эффект. Мы можем преувеличить определенные странности в интонации, не прибегая к объяснению. Но границы

искажения слов совпадают с границами их понимания. Слова и предложения, которые совершенно непонятны, не могут быть ж комичными.

Если я вижу в темноте или во сне что-то непонятное, это может вызвать страх. Но если слова непонятны, исчезает и всякая возможность пробудить страх. Они превращаются в пустые, ничего не говорящие звуковые образы, не вызывающие никакие ассоциаций.

Убедительным историческим доказательством сложности проблемы речевого гротеска служит тот факт, что с появлением звукового кино почти полностью исчезла высокоразвитая некогда форма американского киногротеска. Никто из знаменитых мастеров этого жанра не смог в звуковом кино сохранить свою популярность. Ни Бэстер Китон, ни Гарольд Ллойд, ни многие другие. (О Чаплине речь пойдет ниже.) Они не могли исказить свой голос, свои слова соответственно своему внешнему виду.

Проблема музыкального гротеска

Звук только в том случае производит гротескное впечатление, если его природа не соответствует природе инструмента. На этом и основан музыкальный гротеск. Когда в музыкальной комедии Александра «Веселые ребята» пастух ударяет по глиняным горшкам и начинает играть на них, возникающая мелодия не производит впечатления гротеска. Гротескно лишь то, что обычные глиняные горшки создают неискаженную красивую мелодию. Если бы мы не видели необычного источника музыки, мы не нашли бы в ней ничего странного.

Когда звук и его источник не соответствуют

Как уже говорилось, гротескное воздействие красивой мелодии создается в том случае, если ее производят предметы, не подходящие для этой цели. Музыкальные эксцентрики уже столетиями используют комизм таких эффектов. Когда клоун на наших глазах из черенка метлы, свиного пузыря, обычной веревки изготовляет смычковый инструмент, из которого он извлекает изумительные звуки скрипки, то гротескно действует не музыка скрипки, а тот факт, что ее издают палка и свиной пузырь.

Другой основной принцип искажения звука: сам факт и специальные намерения должны быть ясно поняты. Отсюда необходимо, чтобы исходный звук, искажаемый в кинофильме, либо был общеизвестен, либо заранее проигран публике. Распространена музыкальная шутка, основанная на том, что инструменты имитируют звуки, издаваемые животными или людьми. Один из гротескных эффектов американского джаза - саксофон смеется, кларнет каркает — вызывает комический эффект. Если бы смеялся или каркал один из музыкантов, то это едва ли было бы гротескным.

Музыка в кино

В настоящее время музыку к фильмам создают известные композиторы, в ней видят теперь особую художественную форму, как, скажем, опера. Немой фильм толкал композиторов только писать сопроводительную музыку. Ведь лишь в немногих кинотеатрах имелись собственные хорошие оркестры, и кинокартины шли на экранах короткое время (следовательно, и музыка к ним жила короткое время). Звуковой же фильм сохраняет зафиксированной хорошо исполненную музыку, как граммпластинка.

В последние годы существования немого кино для значительных фильмов создавалась иногда и серьезная музыка. Сопровождая немые кадры, она иллюстрировала и отсутствующие шумы. В музыке можно было услышать рокот моря и шум машин, и эти естественные звуки были зафиксированы в партитуре как музыкальные элементы, относящиеся к композиции, и они с абсолютной точностью по знаку дирижерской палочки вступали в музыкальный строй подобно новым, невиданным инструментам.

Звуковой фильм вытесняет программную музыку

Звуковое кино освободило музыку от необходимости имитировать естественные звуки. В звуковом фильме море шумит само, незачем прибегать к помощи оркестра, машины гудят и петухи кукарекают. Музыка не нужно ничего имитировать, она может оставаться чистой музыкой. Правда, композитор должен учитывать эту массу шумов, вводимых в фильм как шум жизни, и соответственно сочинять музыку, чтобы общее акустическое впечатление было единым.

На ранней стадии развития звукового кино музыка, следуя лучшей оперной традиции, не иллюстрировала ощущения, проявляющиеся в игре, а придавала им иное, музыкальное выражение. Видимые явления переживания в кадре и его слышимое явление в музыке существовали параллельно, независимо друг от друга. Отсюда естественно, что музыка должна была сопровождать главные фазы действия, но не имитировать ритм каждой фазы. Такое рабское подражание придало бы фильму характер балета или пантомимы.

Особая задача композитора в звуковом кино — умение молчать, если это необходимо. Молчание и тишина — важные выразительные средства звукового кино. В звуковом кино молчание музыки — не просто задержанное на миг дыхание, подчеркивающее напряженность опасных моментов. Иногда это может быть настроением, которое нужно как следует показать. Очень часто именно музыка сильнее всего выражает значительное переживание в молчании и тишине. Немота как простое отсутствие звуков не в состоянии полностью выразить напряженное душевное переживание тишины. Это лучше показать на лице слушающего, отразить в его жесте или в музыке — голосе молчания. Яркий пример этого в опере — первая встреча Голландца с Сентой в «Летучем голландце» Вагнера.

Оба долго стоят в немом молчании и смотрят друг другу в глаза. Они молчат, но музыка говорит. Это длительное, застывшее молчание создало бы на сцене невыносимую пустоту, если бы музыка не выражала внутреннего волнения, овладевшего их сердцами.

Секрет Чаплина

Чаплин с самого начала был противником говорящего кино. Он не имел ничего против звуков, шумов, наоборот, он сразу же использовал их. Впрочем, для него не имело большого значения, если бы другие персонажи в его фильме заговорили, лишь бы ему самому не пришлось говорить. Этот консерватизм привел к тому, что изобразительная техника в его фильмах начала принимать до опасного устаревший характер. Даже в напряженных драматических сценах он был лишен возможности приблизить говорящих к рампе. Ведь при съемке крупным планом их слова должны были быть слышны. Иначе публика (в век звукового кино) подумала бы, что киноаппаратура неисправна. Немота фильма воспринимается уже не как художественный замысел, а как технический дефект. Вот почему его фильм «Новые времена» по сравнению с его последними немymi фильмами показался устаревшим, примитивно заснятым.

Что мы потеряли, лишившись возможности видеть крупным планом лицо Чарли Чаплина, может представить себе только тот, кто помнит забываемые крупные планы в его прежних фильмах, печально-умный взгляд его детских глаз, его очаровательный задорный смех и трагическое выражение растроченных благих желаний в добрых глазах.

Если последние чаплинские фильмы все стали большими художественными переживаниями, то не благодаря их немоте, а вопреки ей. Ибо в них не было ничего, что оправдало бы художественную необходимость их немоты. Так молчание Чаплина оставалось загадкой вплоть до «Новых времен», где он запел и тем самым нарушил

наконец свое молчание. И из этой сцены пения стало ясно, почему он не хотел говорить.

Не потому, что у него неприятный голос. Совсем напротив, у Чаплина очень красивый голос. Но как Чарли должен говорить? Как должна была говорить столь необычная гротескная стилизованная фигура, в такой смешной дынеобразной шляпе, в широких развевающихся брюках, с тросточкой и расставленными в разные стороны ногами, с утиной походкой? У такой выразительной фигуры должны быть столь же выразительными голос и манера речи. Но какие?

Как говорит карикатура? Как говорит маска? Какой у нее голос? Какая манера речи, чтобы она была столь же комичной и захватывающей, неловкой и виртуозной, послушной и хитрой, как зрительный образ Чарли? Может ли эта необычная и в то же время правдоподобная, но неестественно стилизованная фигура говорить естественно, нестилизованно?

Для Чарли, этой гротескной фигуры, следовало бы найти особую манеру речи, настолько же отличную от речи других людей, насколько отлична от них его внешность; Нам известно, что актеры в древних Афинах, передвигавшиеся на сцене на котурнах, говорили не естественно, а произносили стихи через рупор. Их язык и голос не были естественными. Так же стилизованно говорят маски в стром японском театре. И маска Чаплина должна была иметь речевую и голосовую маску.

Чаплин вынужден был молчать, поскольку он был заключен в свою собственную гротескную маску, изобретенную им для себя, и успех и популярность закалили его и стали железной маской на его лице.

Но почему тогда Чаплин в «Новых временах» все же заговорил? Почему он дал нам возможность услышать его голос? Он сделал это потому, что он пел, а песенный текст производит впечатление не естественного, а стилизованного и уживается с теми же гротескными искажениями, что и зрительный образ. В сцене пения Чаплин теряет манжеты, на которых у него записан текст песни, - специально для того, чтобы получить возможность говорить непонятные и неестественные слова. Чаплин начинает говорить на каком-то несуществующем языке и произносит изобретенные в процессе пения непонятные слова, создает гротескную тональную мимику, полностью соответствующую его внешности и его сущности, столь же стилизованную, как он сам.

Но это был единственный случай примирения в противоречии между говорящим Чаплином и Чаплином-маской, случай пусть остроумный, но все же ставший решением, Правда, уже чувствуется, что Чаплин пытается постепенно освободиться от оков маски. Его образ развивается в другом направлении, приобретает большую психологическую глубину и социальное значение. Неизменная схема гротескной маски для него уже недостаточно выразительна. Маску Чаплина, любимую во всем мире, маску, запечатавшую губы Чаплину, великому художнику и человеку, нужно было снять.

В «Новых временах» он уже начинает осторожно освобождаться от нее. Он уже редко надевает свой котелок, в руке мы почти не видим бамбуковой тросточки, ботинки на расставленных в разные стороны ногах не такие длинные. И кто обратил внимание на заключительный кадр фильма, мог заметить, что Чаплин, который сидит с девушкой у дорожной канавы, вообще без маски, — это уже не та странная, гротескная фигура. Следовало ожидать, что в своем следующем фильме Чаплин заговорит.

И действительно, в фильме «Диктатор» Чаплин заговорил. Да, он даже сбрил свои маленькие усики, чтобы его маска не была похожа на маску Гитлера.

Между старым и новым Чаплином существует и еще одно различие, которое наводит на раздумье, различие между старой гротескной фигурой и новым многообразным человеком. В последнем кадре фильма «Новые времена» впервые Чарли идет странствовать по свету не один, а со своей подругой. Немой Чаплин был одинок!

Развитие – наоборот

Я уже говорил, что звуковое кино не логическое, не органическое продолжение немого кино, а структурно совсем другое искусство, подобно тому как и живопись не является более развитой формой графики. Возникновение обеих разновидностей киноискусства можно представить себе также и в обратной последовательности. Если бы сначала изобрели звуковое кино, то впоследствии кому-нибудь пришло бы в голову создать на основе пантомимических немых изображений собственный вид искусства, немой фильм. Вот тогда немой кинематограф представлял бы собой в отличие от широко распространенного и вульгарного звукового кино особый раздел искусства на радость эстетикам. А быть может, даже и больше.

Я могу себе представить (да, я бы даже осмелился теперь, когда звуковое кино господствует безраздельно, начать именно с этого), что будет создана новая художественная форма нового немого кино, в котором можно будет зрительно пережить то, чему нет места в звуковом кино.

Кинолирика

Мне хотелось бы также высказать некоторые соображения о такой художественной форме, как кинолирика. Она могла бы, собственно, стать синтезом звукового и немого кино. Содержанием фильма будет в таком случае не повествование, а стихотворение. Текст стихотворения будет звучать, а изображения, развертывающиеся временем, будут сопровождать текст, но не как иллюстрации, а в виде свободных ассоциаций. Стихотворение и изображения в контрапунктической одновременности придадут друг другу взаимно смысл, как в песне текст дополняют мелодия и сопровождение. Музыка немых кадров превратит киностихотворение в трезвучие, в котором текст, музыка и изображение сольются в единую гармонию. Время этой новой художественной формы нового века звукового кино наступает.

Экономить звук!

Я уже сетовал на то, что звуковое кино не стало откровением в мире акустического переживания, как того ожидали от него и как оно само обещало в своих начинаниях. Напротив, во многих местах, где кино было озвучено, оно частично опять вернулось к немоте. Вначале в нем можно было слышать бульканье льющейся воды, звук каждого шага, скрип двери и дребезжание оконных стекол. Казалось, что в звуковом фильме шума больше, чем в самой жизни. Современное звуковое кино более сдержанно. И это правильно, там, где звук служит лишь натуралистическим дополнением, он так же не нужен, как, например, раскрашивание статуй только для того, чтобы сделать их более «естественными». Значение звука исключительно художественное, и он, таким образом, получает в кино право на существование лишь в том случае, если выполняет драматургическую функцию или необходим для характеристики атмосферы.

Господство слова

Какова причина и чем объяснить, что мир шумов, акустическое окружение как тема также оказалось отодвинутым на задний план, хотя техника звукозаписи позволила выделить эти переживания и эффекты? Звуковое кино в процессе развития все более упрощалось (не так, как немое кино) и вновь стало приближаться к стилю театра.

Причина и объяснение здесь — слово. Звуковой фильм — это одновременно и говорящий фильм. Немое кино, в котором слово не могло играть конструктивной роли, в своем зрительном формальном языке стремилось передавать рациональные, а эмоциональные переживания. Звуковой фильм с его звуковым языком не мог столь же

односторонне развивать иррациональную сторону эмоциональных переживаний. Ибо теперь с экрана звучало понятное слово, ему нужно было отвести соответствующую роль, иначе фильм мог превратиться либо в звучащий немой фильм, либо в фильм немых. Понятийное содержание слова, его смысловая сила, его ретроспективное отношение к прошлому, как и его последовательное указание на будущее, сделали излишними многие зрительные и звуковые средства выразительности, вообще вытеснили их из кино в силу уже упомянутого эстетического закона непроницаемости.

Это факт, и было бы бессмысленно его оспаривать. Теория ничего не может изменить в этой практике. Мы же стоим на точке зрения Маркса, что теория, формирующая сознание, может стать материальной силой и, будучи сама результатом развития, в свою очередь диалектически воздействует на него.

Описанное упрощение звукового кино произошло не в силу необходимости и не окончательно. Можно без преувеличения сказать, что художественное воплощение звуковых переживаний будет еще переживать новый расцвет. Прежде всего следует усвоить, что использование слова в звуковом кино таит в себе совсем другие возможности и другие задачи, не те, что на театральных подмостках.

Киноповествователь

Большое будущее у фильма-рассказа, в котором невидимый автор-рассказчик поясняет нам события (как в кинофильме-стихотворении читаются стихи). Тем самым уже нет необходимости показывать в картине все детали лишь для того, чтобы был понятен ход действия. Мы слышим рассказчика, описывающего событие. В кадрах тем временем можно показывать внутренние события в контрапунктической ассоциации идей и углублять содержание фильма.

Эта художественная форма звукового кино, которая также назрела, сможет использовать высокую зрительную культуру, достигнутую уже однажды немым кино, и сохранить ее для нас.

Девятнадцатая глава. Замечания к цветному и пластическому кино (Движение красок // Монтаж красок // Пластический фильм // Драматургия красок // Цветной мультфильм)

Техническая сторона цветного кино не представляет для нас интереса. Художественное значение цвет имеет только в том случае, если выражает особые цветовые переживания. И если бы цветной фильм захотел заменить собой художественное воздействие живописи, он с самого начала был бы обречен на провал и оказался бы не чем иным, как вульгарной и примитивной пародией на древнейшее и величайшее искусство. Художественной спецификой цветного кинофильма может быть только переживание движущихся красок и их выражение.

Движение красок

Одна из опасностей цветного кино — это соблазн монтировать отдельные кадры с учетом их живописного эффекта, то есть статически, что разрывает течение фильма на отдельные самостоятельные куски. С другой стороны, изображение движущихся красок дает возможность (если наша техника может уловить все их нюансы, наши органы чувств, подготовленные к этому, их воспринимают) вскрыть такое огромное богатство человеческих переживаний, какое не может быть выражено ни в одном другом виде искусства — и меньше всего в живописи. Ибо художник может нарисовать только покрасневшее лицо, а не бледное лицо, которое вдруг краснеет. Он может изобразить только бледность лица, но не драматическое появление бледности. Почему

прелесть написанного живописцем заката солнца часто не производит впечатления, хотя в живой природе закат необычайно интересен? Причина в том, что мы в действительности переживаем событие, а не состояние, происходящее на наших глазах изменение красок. Мы видим переходы из одного состояния в другое, которые статичная абстракция картины часто передает схематично. В первом цветном фильме русского режиссера Экка грубый надсмотрщик преследует девушку, которая ему сопротивляется. И мы видим, как мягкая голубизна глаз девушки приобретает угрожающий влажный налет. Изменение красок выражает чувства и переживания, которые одна лишь мимика лица без красок не в состоянии выразить. С изменениями красок увеличиваются возможности и становятся тоньше оттенки мимической игры. Ибо изменение красок создает выразительную мимику, как, например, при появлении бледности, когда на лице не дрогнет ни один мускул. Здесь для микрофизиогномики открываются большие возможности.

Часто движение красок бывает слишком тонким для восприятия, но и тогда оно изменяет впечатление от изображения. Совершенно неподвижная картина летнего полудня в цветном фильме действует совсем иначе, чем на самой лучшей живописной картине. Ибо как бы ни был искусен художник в передаче вибрирующего теплого воздуха, он никогда не достигнет воздействия цветного фильма, в котором темно-синее небо действительно вибрирует. Это изменяет, пусть даже и зритель не осознает этого, впечатление от ландшафта.

Монтаж красок

Новой проблемой и задачей является также монтаж красок. Речь идет здесь не только о гармоничной смене красок в фильме, но и о том, чтобы черно-белое изображение было более однородным.

Цветовые различия вещей и образов значительно резче отграничивают их друг от друга, чем в черно-белом фильме. Это сильно воздействует на формальные законы наплывов. Цветные образы более весомы и в зрительном впечатлении труднее переходят один в другой, чем менее весомые серые теневые изображения. Переходы происходят в их основном цвете. Наплывы, основанные на аналогии контуров, редко применяются в цветном кино, ибо наиболее характерное выражение фигуры здесь — не ее контур, а ее цвет.

Аналогия и противоположность красок будут играть при монтаже большую роль, и не только по формальным причинам. Дело в том, что краски обладают чрезвычайно большой символической, ассоциирующей и эмоциональной силой.

Монтаж цветного фильма затруднен и тем, что краски придают изображению глубину и перспективу. Это уже больше не двухмерные образования, переходящие одно в другое в одной плоскости. Цвет помогает нам различать и на заднем плане вещи, которые в черно-белом фильме сливались в общем тумане. В черно-белом фильме удаление сказывается отрицательно, вещи плохо видны. На цветном фоне я хорошо вижу и очень удаленную вещь. Управлять взглядом, который теряется в глубинах каждого отдельного изображения ландшафта, сложнее, если изображения показываются нам последовательно.

Пластический фильм

Пластический фильм, очевидно, еще больше осложнит проблему монтажа. Одной из существеннейших причин, усиливших воздействие кинокартины, была исключительная легкость, с которой осуществлялась в ней смена изображений. Лишенные глубины тени черно-белого фильма это допускали. Едва ли изображения в цветном пластическом звуковом фильме, создающие у нас полную иллюзию осязаемой пространственной действительности, будут следовать одно за другим в быстром монтаже со скоростью ассоциаций.

Необходимо помнить следующее: пластический фильм, создающий у нас иллюзию, что образы с экрана переходят в зрительный зал, еще больше разрушит традиционную замкнутую композицию изображения. Уже на начальном этапе кино это стало особенностью нового искусства. В этом смысле пластический фильм будет еще более кинематографичным. Ритм же монтажа получит совершенно иные, новые законы.

Драматургия красок

Краски, и главным образом их изменения, могут играть драматургическую роль, влиять на ход действия. Они могут иметь и символическое значение. В заключительной сцене уже упоминавшегося фильма режиссера Экка героиня машет с башни белым платком — это сигнал. Но ее ранят, и белый платок становится от крови красным. Именно это определяет дальнейший ход событий: рабочие фабрики видят развевающийся над башней красный флаг.

Однако цвет — в противоположность более вескому и более значительному слову — не изменяет существенным образом драматургическую структуру фильма.

Цветной мультфильм

Быстрее всего и безвозвратно цвет завоевал царство рисованного кино. И не только потому, что здесь проще решить все проблемы, связанные с цветом, но и потому что с помощью цвета можно достичь более сильных художественных эффектов. Мы можем произвольно выбирать краски, мы не берем их из жизни, мы пишем ими. Мы можем стилизовать их. Но с другой стороны, художественное изображение в движении красок настолько удалено от наших естественных впечатлений, что хорошо сфотографированные вечерние сумерки или утренняя заря значительно богаче нюансами, чем очень хорошо раскрашенный рисованный фильм.

Двадцатая глава. Сценарий (История // Чем сценарий отличается от драмы и романа? // Лессинг и кино // Параллельные действия // Техническая съемка // Длина // Ведущая роль сценария // Для марксистов // Что было раньше: содержание или форма?)

Еще совсем недавно приходилось доказывать обывателям, что кино — это самостоятельное искусство с собственными принципами и законами. А сегодня нужно доказывать также, что литературная основа этого зримого нового искусства представляет собой самостоятельную, особую литературную художественную форму, так же как, например, записанная драма. Сценарий не просто техническое вспомогательное средство, строительный каркас, который сносят, как только готов дом, а литературная форма, достойная того, чтобы над ней поработать писателю, его можно опубликовывать для чтения в виде книг. При этом речь может идти о хорошей или плохой книге, как и везде; но нет и причин, почему сценарий не может стать литературным шедевром. Если спросят, почему у сценария до сих пор нет своего Шекспира, Кальдерона, Мольера, Ибсена, я отвечу: если их нет, то они еще будут! Мы еще не знали, что нам их не хватает, мы совершенно не заботились о них, не искали их, даже отрицали возможность их существования.

Большинство кинозрителей не осознает, что они смотрят представление сценария, как в театре они смотрят представление драмы. Много ли таких, которые, сидя в театре, думают об этом? Если бы газетная критика не рассматривала отдельно пьесу и представление, едва ли кому-либо пришло в голову, что то, что он видит, является продуктом предшествующего литературного творческого процесса.

То, что общественное мнение проводит меньше различий между сценарием и готовым фильмом, чем между драмой и театральным представлением, объясняется тем, что пьесу можно поставить несколько раз. Ее можно поставить во многих местах, во многих театрах и различным образом; это доказывает, что она как литературное произведение существует независимо от отдельных постановок. Фильм же в большинстве случаев полностью поглощает сценарий, и едва ли кто-нибудь в скором времени возьмется вновь и иначе снимать фильм по этому сценарию. После того как фильм отснят, сценарий теряет свое значение как произведение, одновременно лежащее в основе фильма и независимое от него. В большинстве случаев как литературное произведение он недоступен. Еще не стало хорошей традицией издавать сценарии для чтения.

История

Справедливо, что сценарий является совершенно новой художественной формой, более молодой, чем само кино. Не удивительно поэтому, что о нем не упоминается в литературоведении, кино существует уже (1948) 50 лет, сценарий как литературно-художественная форма — 25 лет. Только в двадцатые годы в Германии начали издавать книгами особо выдающиеся сценарии.

И в этом кинематограф повторяет развитие театра. Уже многие века существовал высокоразвитый и очень популярный театр и знаменитые авторы, прежде чем драмы появились в письменно зафиксированном виде и стали доступны читающей публике. У древних греков и в средние века записанная пьеса была всегда шагом по пути к драме для чтения, отчужденной от театра.

Театральные представления были вначале импровизированной игрой, они древнее пьес. Известно, что шекспировские драмы лишь позднее были составлены из ролей, расписанных для актеров.

Вначале режиссер был также и автором фильма, он тут же, на месте, импровизировал сцены в киностудии, давал указания актерам, что им нужно делать. Надписи писались позднее и клеивались.

Сценарий возник тогда, когда фильм стал самостоятельным видом искусства, когда уже нельзя было больше импровизировать новые и тонкие оптические воздействия прямо перед камерой, а нужно было тщательно планировать их заранее в виде зрительных рядов образной фантазии. Сценарий стал литературно-художественной формой тогда, когда фильм освободился от литературы и стал стремиться к самостоятельному зрительному воздействию. Зрительный ряд сфотографированного театра можно было записать в форме схематизированной драмы. Но записать в форме драмы фильм, работающий на особом оптическом воздействии, было невозможно. Не подходила и форма романа. Требовалась новая художественная форма, литературная претензия и новизна которой заключались в выполнении парадоксального требования: зрительные переживания немого кино, не выражаемые словами, выразить с помощью слов. Ведь любая разновидность сознающей свое значение новой литературы берет на себя задачу выразить словами не выраженные до сих пор переживания, считающиеся невыражаемыми.

Первые сценарии были действительно только техническим вспомогательным средством, памяткой для режиссера, они содержали лишь указания последовательности сцен и ракурсов. Они указывали, что появится на изображении, но ничего не говорили о том, как это должно произойти.

Во времена немого фильма возросло значение литературного сценария в той мере, в какой были упрощены сюжеты приключенческих фильмов, а сам фильм стал более глубоким. Когда фантазии авторов бульварщины не стало хватать, возникла необходимость в собственной фантазии, которая показывала бы тончайшие зрительные переживания без запутанных интриг. Интенсивность крупного плана вытеснила

экстенсивность запутанных приключений и вызвала к жизни новую литературно-художественную форму.

Итак, упрощение сюжета ни в коей степени не упростило фильм. Сократились приключенческие переживания, но стало больше психологических оттенков. Началось развитие кино и сценарий выдвинул требования, достойные высшего писательского таланта.

Здесь, между прочим, следует отметить, что в развитии немого кино это освобождение от приключенческого сюжета совпало по времени с новой модой на экзотическую романтику, причем оба эти явления можно объяснить, очевидно, аналогичными причинами: бегством буржуазного искусства от действительности, бегством в разные стороны. И кино искало прибежища в экзотике, в романтическом приключении или в другом — в деталях действительности, изъятых из связного целого.

С появлением звукового кино к сценарию автоматически были предъявлены более высокие литературные требования. Возникла необходимость писать диалоги, как в драме. И не только это одно. Ведь драма вся состоит из диалогов, которые звучат как бы в безвоздушном пространстве. Место действия чаще всего лишь намечается, но литературно не конкретизируется. В абстрактном духовном пространстве драмы зрительное окружение человека лишь фон, который почти не выступает как исполнитель, оказывающий влияние на душевное состояние человека и тем самым на действие. В фильме, наоборот, вещи (о чем мы уже неоднократно упоминали), поскольку они видимы и слышимы, проецируются в той же плоскости и образуют вместе с человеком однородный изобразительный материал; в общей композиции изображения они равноправные выразители действия. Поэтому автор сценария не может в описании места действия ограничиться режиссерскими пометками. Он должен литературными средствами сделать видимое осязательным, охарактеризовать, выделить. Ему следует сделать это даже подробней, чем романисту, который многое предоставляет фантазии читателя. В сценарии писатель должен точно описать значения образов вещей, равно как и других персонажей, ибо через них преломляются судьбы людей.

Таким образом, зрелость киноискусства привела к созданию новой литературно-художественной формы, которую мы называем сценарием. Многие сценарии уже издаются и скоро станут значительно популярнее у читателя, чем более абстрактная драма. Впрочем, когда наши литературные теоретики начнут учитывать этот давно ставший очевидным факт, сказать трудно. Поэтому мы и предприняли здесь попытку установить законы этой новой художественной формы.

Чем сценарий отличается от драмы и романа?

Проблема новой художественной формы такова: чем сценарий отличается от драмы и романа? (Ибо мы тем точнее сумеем определить его принципы, его законы, если установим принципы, отличающие его от ближайших родственников.)

Современный сценарий — это не полуфабрикат, не эскиз и не схема, не просто указание к художественному произведению, а само законченное художественное произведение. Сценарий самостоятельно изображает действительность, равно как и любая старая литературно-художественная форма. Справедливо, что сценарий описывает картины и диалоги, которые еще предстоит осуществить. Он делает это так же, как драма, которая в свою очередь связана со сценой. И тем не менее драма считается первоклассной литературно-художественной формой, а сценарий нет.

Ноты ведь тоже только знаки музыки, которая затем воплощается инструментами, и тем не менее никому не придет в голову рассматривать партитуру симфонии Бетховена как полуфабрикат или эскиз.

Существуют уже напечатанные сценарии, которые, подобно так называемым пьесам для чтения, не предназначены для постановки, «неснимаемы». И тем не менее

это не рассказы, не пьесы, а киносценарии в книге. Это их литературно-художественная форма.

Основной тезис (он же основной закон сценария), из которого вытекают все формы фильма, гласит, что речь идет о слышимом виде, о подвижной картине. То есть о действии, которое разворачивается прямо на наших глазах.

Из этого основного тезиса следует, во-первых, что сценарий, как и драма, может изображать только «настоящее время». Автор в сценарии не получает слова (как и в драме, где это редкое исключение). Автор не может выступить и сказать: «Между тем прошло время...», сказать: «Потом, несколько лет спустя». В сценарии не ссылаются на прошлое, не рассказывают, что произошло задолго до того или где-нибудь, не резюмируют события, как это делается в эпическом жанре. Сценарий только изображает, что происходит перед нашим взором в настоящем, в осязуемом пространстве и в осязуемом времени. Это роднит его с драмой.

В чем он отличается от драмы? В фильме характер действия таков, как и на сцене, оно видимо и слышимо, но на сцене действуют в реальном пространстве живые люди — артисты. Фильм же показывает только изображения пространства и людей. Фильм представляет не действие, которое разворачивается в фантазии писателя, а событие, фактически происходящее в действительном пространстве с реальными персонажами в киностудии или на натуре. Но он показывает только отражение, фотографию этого. Поэтому он не фантазия. Но и не непосредственная действительность.

Что отсюда следует? Сценарий как литературно-художественная форма может описывать только то, что в фильме может быть видимо и слышимо (если даже только в будущем идеальном фильме). Это кажется само собой разумеющимся общим положением, пока мы не пытаемся уточнить границы действия этого закона. Но именно в этом и все дело.

В одном из лучших советских фильмов «Чапаев» есть эпизод, когда Фурманов, политкомиссар соединения, которым командует Чапаев, вынужден отдать приказ об аресте одного из командиров за то, что его солдаты украли поросенка. Куда посадить его на хуторе, где они остановились? Он выбирает полуразрушенный сарай, дверь которого не закрывается. Мы видим это, ведь арестованный неоднократно высовывает свою тигриную голову из двери. Он мог бы и выйти оттуда. Что же удерживает его от того, чтобы одним пинком разворотить всю дощатую будку? Может быть, охрана, которую Фурманов выставил у двери? Но эта охрана еще менее надежна, чем дверь: близорукий, узкоплечий, жалкий маленький писарь, который даже не умеет держать винтовку. Этого смешного маленького человечка огромный необузданный партизан может сдуть как пылинку. Но он не делает этого. Под замком его держит не физическая, а моральная сила. И это видно. Это проявляется наглядно и образно.

Затем приходит Чапаев, чтобы освободить своего друга. Но тот беспомощный и смешной маленький караульный, охраняющий арестованного, преграждает ему путь. Кому? Своему командиру, исполински сильному, необузданному и опасному Чапаеву; тот бушует, швыряет на землю свою шашку, но не отталкивает в сторону солдата, этого комичного человечка. Почему нет? Очевидно, и Чапаев отступает не перед физической силой. Он отступает — и это ясно из кадра — перед моральной силой, которую воплощает этот близорукий неумелый маленький человек, так как его поставил сюда часовым представитель коммунистической партии. Недисциплинированные, с анархистскими замашками, бойцы уважают авторитет своей партии, и часовой это знает.

Это пример того, как изобразительными средствами, драматическими, удалось сделать осязуемым авторитет партии, показать действие идеи, которую нельзя заснять. Следует особенно учесть, что здесь нет ни одной символической картины, ни одной-единственной метафоры. Сплошь реальные, даже бытовые снимки, но они излучают глубокий смысл.

Лессинг и кино

Анализируя принципиальное различие между написанной драмой и ее представлением на сцене, Лессинг показал одновременно, провидя пророчески на полтора века вперед, различие между сценарием и фильмом.

В самом начале своей «Гамбургской драматургии» Лессинг говорит о пьесах, написанных по романам. Он утверждает, что не нужно большого труда, чтобы разработать движение отдельных чувств в сцене; но необходимо представить себя на месте каждого действующего лица и не только описать их страсти, но и показать эти страсти возникающими перед глазами зрителя и последовательно развивающимися в постоянстве показываемого события.

Эта мысль выражает существенное различие между драмой и эпическими формами литературы. И сценарий, подобно драме, не описывает страсти, а показывает их возникновение и развитие прямо перед глазами зрителя. Но в соответствии с тем же утверждением Лессинга это постоянство определяет и различие между драмой и сценарием и помотает нам понять один из основных законов кино. Он говорит ведь о том, что драма изображает страсти в иллюзорном постоянстве, без скачков. И действительно, это особенность драмы, которая необходимым образом вытекает из того, что она предназначена для сцены. Ибо персонажа, выступающего на сцене, мы постоянно (без скачков) наблюдаем все время, пока он не покинет сцену.

Параллельные действия

Романист может ввести своего читателя в большое общество, а потом заниматься только одним-единственным членом этого общества. Он может рассказать всю историю его жизни, не сообщая читателю о том, чем в это время заняты другие. Смотря по обстоятельствам, читатель может вовсе забыть о них. В эпических произведениях возможны такие «скачки», а иллюзия постоянства сцены не обязательна. В этом коренное различие между эпической и драматической формами.

В этом смысле сценарий ближе к роману, чем к драме. И для фильма иллюзия постоянства не является обязательной предпосылкой. Она даже и невозможна. В киносцене не обязательно присутствие всех действующих лиц в кадре, это противоречило бы стилю и технике кино. У публики создается иллюзия, что все участники сцены находятся где-то вблизи происходящего, только их нельзя видеть сразу всех вместе. В постоянно сменяющихся отдельных кадрах и крупных планах виден только тот, чье слово или выражение лица нужно показать. Фильм может высветить такой образ из огромной толпы людей и заняться только им, углубляясь в его чувства и психологию. В этом фильм, а также и сценарий родственны роману.

Для фильма, следовательно, единство места имеет меньшее значение, чем для драмы. В драме невозможно в одной сцене показать другую, происходящую где-либо в другом месте, а затем вновь вернуться к продолжению предыдущей сцены. Классический закон единства места к фильму ни в коей мере не применим. Тем более обязателен закон единства времени. Ибо если прервать сцену, другая вмонтированная сцена может происходить в другом месте, но не в другое время. Она не может происходить ни «до», ни «после», а точно, в то же самое время. Иначе публика либо не поймет, либо не поверит. Исключения составляют лишь случаи, когда речь идет о воспоминании, и тогда кадры так и обозначены, либо о сцене одного из действующих лиц.

Техническая съемка

Теперь возникает вопрос: если на сцене несколько исполнителей, но только один или двое говорят и действуют, не оказываются ли другие просто статистами? (Избежать этого помогает техника кино.) Этого не случается и в хорошей драме, в ней

всегда есть подчеркнуто выделенная, центральная проблема, органически объединяющая всех действующих лиц. Кто бы ни говорил и что бы он ни говорил — на сцене он ведет речь о важной проблеме, касающейся всех действующих лиц, и поэтому все остаются живыми и интересными. Так техническая структура сцены определяет литературное строение драмы.

Как мы видели, техническая структура фильма иная, а отсюда и иное литературное строение сценария. Та центральная проблема, та сгруппированность вокруг центрального конфликта, которыми мы охарактеризовали структуру драмы, не соответствует духу фильма. Его технические предпосылки совсем иные. Фильм не допускает композиции, состоящей из небольшого числа длинных сцен. Это противоречит зрительному характеру кино.

Длинная сцена на одном месте действия возможна только тогда, когда в ней ощутимо внутреннее движение. На сцене люди могут часами беседовать в одной комнате, если их слова выражают внутреннее движение, развитие, внутреннюю борьбу. Но в фильме, где видимое всегда основной элемент, таких растянутых, только внутренних (и, значит, невидимых) событий недостаточно. В фильме необходима также поддающаяся съемке картина внутреннего движения. Поэтому сценарий, подобно роману, не концентрирует все осложнения вокруг центральной проблемы, а ставит действующих лиц перед различными проблемами в процессе повествования.

Длина

Одним из формальных законов сценария является определенная длина.

В этом он напоминает драму, длина которой определяется возможностью ее поставить. Для фильма установилась стандартная длина. Частично здесь сыграли роль коммерческие соображения, прежде всего чтобы в течение вечера можно было дать два-три сеанса. Но эту длину определили и психологические требования. Фильмы, длина которых превышает три тысячи метров, переутомляют зрение.

Это только внешние причины. Однако, как часто бывает в искусстве, внешние условия стали внутренними художественно-композиционными законами. Ведь и такая разновидность новеллы, как короткий рассказ, была создана благодаря газетному фельетону, длина которого определяется заранее; появились и классики этого жанра, например Мопассан. Формы архитектуры определили многие пластические композиции.

Строго установленная длина определяет и содержание. Предписанная длина сонета определяет его художественный стиль. Никого не принуждают писать сонеты или сценарии. Но если кто-либо этим занимается, заданный объем не должен превращаться для него в прокрустово ложе, которое насильственно укорачивает или удлиняет содержание. Тема, содержание и стиль сценария должны ориентироваться на предписанную длину. Эта длина — стиль, который сценарист должен чувствовать.

Ведущая роль сценария

В настоящее время сценарий стал уже самостоятельным литературно-художественным жанром, который порожден кинематографом так же, как драма театром. Драма давно уже превзошла театр. Она определяет задачи и стиль театра. История театра уже давно стала придатком истории драмы.

В кино этого пока не замечается. Но всему свое время. До сих пор история сценария была лишь главой в истории кино. Но может быть, скоро сценарий начнет определять историю кино. Таков путь развития.

Для марксистов

Излагая законы сценария как литературно-художественного жанра, следует кое-что добавить к сказанному. Искусство, всякая его разновидность, не состоит из одних

только исконных элементов. Изображение действительности происходит по основным принципам, обязательным для всех искусств. Их можно найти в любом учебнике эстетики. Все вещи можно точно охарактеризовать по их особенностям, отличающим их от других вещей. И именно эти особенности определяют формы проявления элементов, общих для различных искусств. Живопись, например, не только выражает «чистую», абсолютную живопись. Она в состоянии выразить и так называемые литературные мотивы, философские, психологические и всякие другие мысли и настроения. Но какое бы содержание она ни выражала, оно всегда проявляется в возможностях собственного материала живописи, то есть в форме зрительного впечатления, иначе оно вообще не может быть представлено. Итак, если мы говорим о живописи, мы должны сначала определить ее «исконный материал».

И киноискусство не состоит исключительно из форм воздействия, которые изначально присущи только киноискусству (как того хотели бы фанатики абсолютного кино), и в нем можно обнаружить элементы, встречающиеся в других художественных формах драматически насыщенной действительности и характеризующей человека психологии. Но ясно одно: в фильме они могут существовать только в форме подвижных и говорящих картин в соответствии с исконными законами киноискусства.

Что было раньше: содержание или форма?

Содержание определяет форму. Но этот закон не столь легко понять в применении к кино. Дело обстоит совсем не так, что материал киноискусства, то есть кинотемы, киноповести, кинообразы, которые не могли быть воплощены в романах или на сцене, уже давно засели в головах писателей и что эти бедные писатели десятилетиями ожидали возможности оптического претворения своих замыслов и вот наконец они заказали Люмьеру кинематографию, новую форму для нового содержания. Исторические факты доказывают как раз обратное. Камера Люмьера уже десять лет фотографировала театральные представления, прежде чем родился первый в собственном смысле кинематографический рассказ. Ведь и молоток и резец изобрели не скульпторы для своих целей. Техника кино существовала давно, новым формальным языком она стала лишь тогда, когда получила новое содержание. И молоток и резец остались бы инструментами каменотеса, если бы у людей не было «пластических переживаний», которые лучше всего можно выразить посредством этих инструментов, когда же форма нового вида искусства развилась, ее законы стали диалектически осуществлять обратное воздействие, вызывая к жизни соответствующую личную тему и новое содержание. Сценаристы с их сюжетами должны были приспособиться к новым формальным законам развитого киноискусства.

Новые темы долгое время находятся в тисках старых форм, вызывая в них незначительные изменения. Проходит некоторое время, прежде чем новое содержание взрывает старые формы и создает новые. Но и это оно делает внутри соответствующей художественной формы. Поэтому пьеса всегда оставалась пьесой, роман — романом, а кинофильм — кинофильмом. Совершенно новое искусство возникло в нашей истории всего один-единственный раз.

Диалектическое взаимодействие формы и содержания напоминает отношение между рекой и руслом. Вода — содержание, русло — форма. Несомненно, когда-то вода проложила себе русло, содержание создало форму. Но с тех пор как существует русло, оно собирает воды окрестностей и придает им форму, форма формирует содержание. Необходимы мощные наводнения, чтобы реки, преодолев свое старое русло, создали себе новую форму.

Двадцать первая глава. Материал и художественная форма

Уже стало традицией перерабатывать для кино романы, рассказы и драмы. Частично потому, что мы считаем их сюжет «кинематографичным»), а также поскольку они снискали успех и популярность, которую можно использовать на кинорынке. Тот факт, что оригинальные кинорассказы редки, свидетельствует о неразвитости сценарной литературы.

Нет смысла заниматься практической стороной этого вопроса. Можем ли мы предъявлять особые требования к прежним кинорассказам, когда они даже вместе с переработками не покрывали спроса? На практике все решает закон спроса и предложения. Если бы сценаристы предлагали больше приемлемых оригинальных кинорассказов, меньше бы, очевидно, прибегали к переработкам.

Но нас интересуют не законы рынка, а законы искусства. Метод переработки, возможно, отвечает требованиям рынка, но отвечает ли он также и требованиям искусства? Не вредит ли он, удовлетворяя практические потребности, не вредит ли неизбежно искусству и эстетической культуре публики?

Я говорю «неизбежно», ибо вопрос нужно ставить принципиально. Если среди переработок бывают и хорошие, то уже дело критики устанавливать в каждом отдельном случае, действительно ли переработка удалась. Но это уже не проблема эстетики.

Однако существует старая эстетическая точка зрения, отклоняющая любую переработку как заведомо нехудожественное явление. Этот вопрос очень интересен для искусствознания уже потому, что противники переработок, опираясь на безусловно правильный тезис, тем не менее не правы. История литературы просто кишит все новыми переработками классических тем мировой литературы.

Теоретический аргумент против переработки гласит: в искусстве форма и содержание органически связаны, и определенная художественная форма является всегда только адекватным выражением определенного содержания. Переработка содержания в другую форму обязательно испортит хорошее художественное произведение. Из плохих романов еще, может быть, и можно делать хорошие фильмы, но из хороших никогда не получатся столь же хорошие или еще лучшие фильмы.

Противоречит этому теоретически неуязвимому положению та истина, что Шекспир позаимствовал действие многих своих пьес из очень хороших старых итальянских новелл и что действие античных греческих драм заимствовано из эпоса.

Многие классические драмы перерабатывали эпический материал, и если мы перелистаем «Гамбургскую драматургию» Лессинга, то установим, что уже в первых трех его рецензиях рассматриваются пьесы, сделанные по романам.

При этом необходимо отметить, что автор «Лаокоона» исследовавший в своей эстетике законы, характерные для отдельных художественных форм, многое в этих драмах подверг критике, но не выдвинул возражений против того, что они были переработками. Напротив, он дал хорошие советы, как лучше делать такую переработку.

Именно потому, что противоречие очевидно, вызывает удивление, почему ученые-эстетики до сих пор не исследовали этот парадокс. Если бы то, что осуждается переработки литературных произведений, было принципиальным заблуждением, то вопрос решался бы просто. Однако заблуждение не лежит на поверхности, так как действительно такое осуждение логически вытекает из положения о связи содержания и формы, не подлежащего дискуссии.

Речь идет о кажущемся противоречии, о недиалектическом догматическом отстаивании частных истин. Стоит разобраться в этом поподробнее, чтобы вскрыть источник заблуждения.

Если предположить, что содержание или материал определяют форму, следовательно, и жанр, самую общую художественную форму, и если тем не менее допустить возможность перелить то же содержание в другую форму, противоречие, очевидно, объясняется тем, что понятия не до конца выяснены — понятия «содержание» и «форма» не покрываются тем, что мы называем, с одной стороны, материалом, действием, фабулой или сюжетом, с другой — художественным жанром. Поэтому сюжет романа может быть переработан в пьесу или фильм, и в обеих художественных формах мы получим хорошие совершенные произведения. Форма нее в обоих случаях будет соответствовать содержанию. Но как это возможно? Это нужно понимать так, что сюжет, фабула обоих произведений одна и та же, но содержание при этом различно. Это различие содержания соответствует форме, изменившейся в результате переработки.

По наивному представлению, жизнь сама создает драмы и романы. События жизни якобы имманентно и априорно соотносятся с какой-либо художественной формой. Подходит ли событие для отражения его в драме или романе, в кинофильме или стихотворении, решает сама жизнь; писатель получает заранее стандартизованный материал как определенную тему, которая может быть соответственно выражена лишь в соответствующей художественной форме. Значит, если ему нравится какая-либо тема, то выбирать художественную форму уже не приходится. Ведь она имманентно присуща теме. Здесь все решено заранее, поскольку сама действительность имеет определенную художественную направленность.

Если не возводить в эстетическую норму вульгарные фразы из рецензий о «готовых романах», о трагедиях жизни, а систематически анализировать понятия с позиций нашей теории познания искусства, то можно утверждать: было бы наивным мистицизмом думать, что в фактах действительности содержится как предназначение их соотносительность с определенными художественными формами, что, например, этот факт подходит только для драматической обработки, а тот — только для кино.

Действительность — это не зависящая от нашего сознания объективная реальность, а это значит, что она не зависит также и от художественного способа созерцания. Действительность обладает цветом, формами и звуком. Но ей не присуща, однако, врожденная соотносительность с живописью, скульптурой или музыкой. Это уже чисто человеческие функции. Действительность не образует из себя художественные формы, равно как и готовые темы, которые потом, как зрелые плоды, ожидают, когда их сорвет художник. Искусство и художественные формы есть способы созерцания действительности человеком и не содержатся априори в созерцаемой действительности (хотя само созерцание и его способы — также элементы действительности).

Правда, способы созерцания не произвольны и не бесконечно многообразны. Некоторые формы способов созерцания или художественные формы развились внутри кругов культуры цивилизованного человечества и стали исторически данной, объективной формой культуры. Типические формы человеческого созерцания отдельных сущностей и вещей выступают уже как объективные данности, хотя само по себе человеческое сознание субъективно. Я уже проводил для сравнения диалектическую взаимосвязь между рекой и руслом. И здесь то же самое сравнение можно употребить для иллюстрации взаимосвязи между материалом и художественной формой.

Итак, если говорить о «драматической теме» и «драматическом сюжете», который кажется особенно подходящим, поскольку ему присущи признаки драматической художественной формы, то в том случае, когда речь идет о «содержании», действительно определяющем форму, а не «материале», сыром материале живой действительности, который не определяет художественной формы, он может стать содержанием того и другого произведения, так как сам по себе он еще не является содержанием.

Такой сюжет (следовательно, такое содержание) не просто кусок действительности, он содержит уже созерцание действительности под углом зрения определенной художественной формы. Это уже своеобразный полуфабрикат, препарированный для некой художественной формы. Если я говорю «тема», «сюжет», «фабула», то это соотносительные, взаимосвязанные понятия, которые вне связи с другими понятиями невысказаны; речь идет о теме чего-либо, например теме драмы, сюжете романа, фабуле фильма. Однако все эти темы, как мы уже сказали, под углом зрения художественных форм отыскиваются в действительности.

Отсюда следует, что сырой материал живой действительности может быть обработан в самых разнообразных художественных формах. Однако содержание, которое уже определяет форму, не является больше сырым материалом.

Существуют только драматурги и только романисты. И они созерцают как художники всю живую действительность. Но подходят к этому они под углом зрения своего жанра, такой способ созерцания составляет саму их сущность. Есть, однако, писатели, которые пишут в нескольких жанрах, они созерцают жизнь глазами то романиста, то драматурга. Бывает, они тот же кусок действительности воспринимают однажды как драму, другой раз как фильм. В таких случаях они не перерабатывают свою собственную драму в кинокартину. Они возвращаются к своему основному переживанию и оформляют тот же сырой материал либо в драму, либо в кинофильм. В истории не было ни одного значительного события, которое не использовалось бы как материал для баллады, драмы, эпоса или романа. Однако историческое событие само по себе только материал, но еще не тема. Материал можно рассматривать исходя из возможностей различных художественных жанров. Темой событие становится, если оно выделяется опять же в соответствии с требованиями одного какого-то жанра из многообразного материала и становится господствующим мотивом. Эта тема может быть выражена адекватно уже только в одном художественном жанре, поскольку она определена требованиями именно этого жанра. Эта тема, этот кусок действительности (материал), созерцаемый с определенной позиции, является тем содержанием, которое фактически определяет форму.

Возьмем, к примеру, портрет человека. Действительность, реальное явление этого человека сначала только материал. Его можно написать красками, рисовать карандашом, моделировать. Если, однако, это явление будет созерцать хороший живописец, он прежде всего будет наблюдать краски, краски будут для него основным, и краски, характеризующие человека, будут уже не просто материалом, а темой для живописца, темой, в качестве содержания определяющей форму, то есть жанр живописи. График в том же самом человеке увидит линии. Материал тот же самый, а уже совсем другая художественная тема. Эта тема будет содержанием, которое определит художественную форму, в данном случае рисунок или гравюру. Тот же самый человек может стать переживанием и для скульптора. И все же это не одинаковое переживание, в данном случае это уже пластическое переживание. Тот же материал означает для него тему для пластических фигур и определяет затем художественную форму.

Аналогично обстоит дело и с литературными жанрами. Один художник почувствует атмосферу, настрой события, и это становится его темой. Он, всего вероятнее, выразит ее в новелле. Другой в том же событии усмотрит центральный конфликт, требующий драматической обработки. Материал живой действительности может быть одним и тем же, а темы этих двух писателей различны. Различные темы обусловили различные содержания и потребовали различных художественных жанров. И если третий писатель в том же событии увидит психологические переживания человека, которые в своем взаимодействии обозначают переплетение судеб, он будет тот же самый случай излагать в форме романа. Событие, сырой материал дал главным образом возможность образовать с трех точек зрения три темы, три содержания и три

художественные формы. Чаще всего, однако, событие, уже использованное в каком-либо художественном жанре, позднее обрабатывается также в другом жанре. Следовательно, это уже не одна модель перед тремя художниками, а, скорее, положение, когда, отталкиваясь от картины, создают рисунок и от рисунка — статую. Это уже более сложная проблема.

Но и здесь также, если работает не халтурщик, а художник, драматург рассматривает роман и сценарист драму только как сырой материал, художественная продукция воспринимается как живая действительность, художественная форма отбрасывается и берется только событие в чистом виде. Если такой драматург, как Шекспир, прочел новеллу Банделло, то его захватило прежде всего не совершенство художественной формы, а событие, в ней рассказанное, его он, абстрагируясь от новеллы, воспринял как живую действительность, в нем распознал он драматические возможности. То есть совсем иные возможности, не те, которые выразились в новелле. Итак, разве в драме Шекспира присутствует хотя бы и в другой форме переживание новеллиста Банделло? В новелле нет и следа того, что составляет основное содержание шекспировской драмы! Абсолютно. Шекспир увидел в рассказе совершенно иную тему, и поэтому содержание, определившее художественную форму его драмы, совсем иное.

Мне хотелось бы подробнее рассмотреть менее известный случай переработки, и именно потому, что писатель был в то же время отличным теоретиком и мог ясно сказать, почему и как возникла его переработка. Фридрих Геббель передал огромный эпический материал «Песни о Нибелунгах» в драме. Геббель был последним, заслужившим упрек в том, что он не отдал дани уважения возвышенности германского эпоса и совершенству его формы. У Геббеля не было намерения улучшить «Песнь о Нибелунгах», его нельзя упрекнуть и в том, что он хотел популяризовать ее по коммерческим соображениям. Каковы же были его намерения и мотивы?

В своих знаменитых «Дневниках» Геббель сам отвечает на этот вопрос, отмечая, что на материале мифа о Нибелунгах можно создать чисто человеческую трагедию, построенную всецело на естественных побудительных мотивах.

Итак, что сделал Геббель? Он сохранил внешний осто́в повествования, мифическую основу, он только, переосмыслил ее. Действия и события в общем и целом сохранены, изменились лишь их мотивы.

И вот та же самая «история», получив иную акцентировку, стала другой темой. Тема и содержание геббелевской трилогии о Нибелунгах и «Песни о Нибелунгах» не идентичны. Ибо хотя Хаген убивает Зигфрида и в драме Геббеля, но совсем по иным, внутреннего порядка, причинам, и мести Кримхильды предпослана у Геббеля совсем другая душевная драма — не та, что в эпосе.

Почти в любой серьезной и разумной художественной переработке мы встречаем подобные переосмысления. Мы видим иные внутренние движущие силы того же самого внешнего действия. Эти внутренние побудительные причины освещают внутреннюю жизнь образов. Это существенно, это содержание, определяющее форму. Материал, то есть внешнее событие, поставляет, так сказать, лишь косвенные улики, которые следовательно, как известно, может интерпретировать различным образом.

Нередко писатель вновь возвращается к материалу, который он уже однажды обработал в определенной форме, чтобы переработать его в другой художественной форме. Это происходит в настоящее время, особенно при экранизациях, почти всегда по материальным соображениям. На популярности романа можно заработать деньги на театре, а затем еще и в кино. Но такие переработки могут быть вызваны также и серьезными причинами художественного порядка.

Возьмем пример, исключаящий какую-либо возможность подозревать стремление к материальной выгоде. Известно, что Гёте хотел переработать свою новеллу «Пятидесятилетний мужчина» (из «Вильгельма Мейстера») в пьесу.

Существует план этой предполагавшейся драмы, в котором рассказывается ее содержание — расчлененное на акты и сцены. Это содержание новеллы, только иначе изложенное. Это «иначе» показывает нам наглядно, почему Гёте считал необходимым обработать еще раз, в другом художественном жанре уже однажды использованный материал. Мы ясно видим, как в набросках драмы он акцентирует моменты, которые в новелле либо совсем не воспринимались, либо едва ощущались. Он стремится обнажить совсем другой слой живой действительности. События те же, но смысл иной, а содержание — совсем другое душевное переживание. В действительности было и это душевное переживание, но в форме новеллы оно не было выделено. Поэтому Гёте решил еще раз окунуться в глубины того же жизненного материала, используя средства другой художественной формы.

На первый взгляд покажется парадоксальным, если я скажу, что как раз признание стилистических законов всех художественных форм и оправдывает переработки и делает их необходимыми. Строгий стиль драмы требует отказываться от многих красок и передачи жизненных настроений. Ведь драма — это жанр, в котором показываются значительные судьбы и конфликты, и богатство нюансов, которое может впитать в себя роман, не находя себе места в лишенной атмосферы стальной конструкции драмы. С другой стороны, если писателю жаль отказаться от полноты нюансов и настроений, он обращается к роману. Он выбирает этот путь, чтобы не нарушить строгого стиля драмы. Если кто-либо хочет сохранить жизненные краски, которых не терпит строгий стиль драмы, он может сделать это в кинофильме. И он прибегает к этому не потому, что не считается со стилистическими разновидностями жанров, а именно потому, что он очень о них заботится.

Двадцать вторая глава. Проблемы стиля (Монументальность // Стиль и стилизация // Субъективная и народная стилизация)

Язык форм киноискусства достиг чрезвычайной степени выразительности. С вторжением говорящего кино это развитие формы, кажется, приостановилось. Основное внимание сосредоточили на содержании. Однако теперь, после окончания второй мировой войны, не использованные прежде формальные возможности звукового кино приведут, по-видимому, к новому развитию форм, что, естественно, повлечет за собой и выражение нового содержания.

За первой стадией развития формального языка кино последовала дифференциация художественных форм и стилей. Проблематика этих стилей особенно интересна и важна потому, что на ней лучше, чем на всех остальных элементах искусства, можно вскрыть его социальные корни и общественное значение.

Монументальность

Эта проблема, ставшая предметом бурных дискуссий, была наиболее осознана в советском киноискусстве, где всегда придавалось значение общим принципиальным вопросам. Советскому кино предъявлялись требования не погружаться в интимные частные дела, не носить «камерного характера», а показывать весь народ, освещать проблемы, касающиеся всего общества; отсюда — оно должно быть монументальным. Но это справедливое требование привело к тому, что временами в советских киносценариях почти не оставалось места для психологической обрисовки, для изображения внутреннего, человеческого, и фильмы иногда приобретали характер общих исторических обзоров, преподнесенных с социологической назидательностью.

Однако монументальность и камерность с точки зрения проблемы стиля — противопоставление неоправданное. До начала XIX века такой альтернативы с

взаимоисключающими «или... или» не существовало вообще. Разве есть что-либо более интимное и проникновенное, чем разговор двух влюбленных в постели? Сама ситуация обуславливает камерность, уединение. И тем не менее диалог Ромео и Джульетты — одна из монументальнейших сцен в мировой драматической литературе. В этом интимнейшем из всех диалогов намечается исторический поворот: бунт индивидуальной любви против законов феодально-патриархальной семьи и рода.

Антигона любит своего брата и почитает его — это ее частное семейное дело. Но в драме Софокла этот факт становится монументальным, поскольку им ставится под сомнение весь существующий общественный строй.

Старое искусство не знало противоречия между монументальностью и камерностью, оно не проводило различий между великим и малым, между общепринятым и частным. Установление различий в способе передачи личных переживаний и событий общественной значимости — явление буржуазного искусства. Это обстоятельство вызвало к жизни, с одной стороны, обращенное вовнутрь, свободное от каких-либо общественных связей камерное искусство, а с другой — плоскую «монументальность» как следствие декоративного обобщения, стиравшую все индивидуальные черты. Отсюда естественно, что в советском искусстве, в советском кино эта «проблема» существовала лишь короткое время и стилем новейших русских фильмов стало раскрытие исторической перспективы на примере личной судьбы человека.

Монументальность в искусстве не количественная проблема, здесь решает не число и не мера. Робинзон Даниэля Дефо один на острове, но представляет собой, бесспорно, одно из монументальнейших явлений мировой литературы. Общеизвестно, что по фотографической репродукции картины или статуи невозможно установить размеры оригинала. Одна будет производить впечатление, что произведение большое, хотя в действительности оно очень маленькое, другая наоборот. Причина этого явления кроется во внутренней монументальности, которая может быть свойственна и миниатюрному изображению.

Все здесь решает принцип, что в искусстве большим или малым может быть только человек. Размеры слона или горы в художественном отношении не имеют никакого значения, внешние данные в природе — чистая случайность и не выражают внутреннего величия. Только индивидуализированный живой образ человека может создавать впечатление монументальности. И оно тем сильнее, чем более его характер наделен личными чертами. Мы знаем обычные, нормальные размеры, поэтому нас трогает необычная величина. Исполинские древнеегипетские статуи производят необычайное впечатление монументальности, потому что в их физиономиях, в уголках глаз, можно прочесть личное, почти интимное живое человеческое выражение. Это в них удивляет и приковывает к себе. Если бы не это, мы видели бы в них просто скалы, похожие на людей; а скалы могут быть любой величины. В данном же случае, наоборот, это люди, подобные огромным скалам. Они кажутся сверхчеловеческими, поскольку я узнаю в них и человека и его пропорции. Если очертания горы напоминают человека, она кажется меньше своей действительной величины. Если же статуя человека напоминает гору внушительностью своих форм, она выглядит больше своей фактической величины, монументальнее. Секрет монументальности мозаики в Равенне в том, что лица на ней наделены индивидуальными портретными чертами и не производят впечатления огромных архитектурных творений из камня.

Массовые сцены или громадные размеры построек не делают фильмы монументальными, это достигается только значительностью тем и личности героев. Даже самые интимные человеческие переживания могут быть следствием и отражением великих исторических событий. Вопрос лишь в том, сумеет ли автор увидеть и показать их такими, не впадая в скучную назидательность.

Стиль и стилизация

Вопрос стилизации в кино оттого так запутан, что съемочная техника с самого начала выдвинула как художественный принцип кинематографа нестилизованную естественность. Не существует вида искусства, которое могло бы развивать свои стилевые разновидности без стилизации. Однако между стилем и стилизацией есть разница.

«Стиль искусства» — характерность формы именно этого искусства. Своеобразие личности художника, своеобразие народа, класса или эпохи также отражаются в стиле произведения. Так как не существует художественных произведений, в которых никак не отразились личность художника, идеология его класса, традиция его народа, вкус его времени, то, следовательно, не существует и художественных произведений без стиля, пусть даже и неосознанного и малозаметного.

Важно то, что художественное произведение отражает синтез всех этих особенностей в едином стиле; индивидуальный стиль художника, стиль его времени, класса, манера, в которой выполняются произведения такого рода, проявляются в формах одного-единственного стиля. К тому же любое художественное произведение обладает еще своим собственным неповторимым стилем, в котором проявляется его содержание и его тенденция. Не следует также забывать, что большие исторические стили возникали интуитивно и без теоретической цели, почти незаметно, на практике — как модные течения, и лишь позднее, когда они исчезали, удавалось установить, что это были всеобъемлющие, характерные для их времени стилевые разновидности. Иногда стили возникали из ложной предпосылки, как, например, стиль раннего Ренессанса, который стремился быть лишь скромным подражанием греческой античности и считал себя таковым. Стиль может возникнуть и без эстетических соображений, под влиянием морали, как, например, стиль Директории, который в своей строгой простоте выражал пуританский дух революционной буржуазии и сознательную оппозицию аристократическому рококо. Если мы будем рассматривать стиль как общий характер художественных форм, то в этом случае и совершенно нестилизованный натурализм и даже эклектическая смесь стилей будут стилевыми разновидностями.

Стилизация — это нечто другое. Лучше всего разницу между стилем и стилизацией можно осветить на примере литературы. Любое литературное произведение (не обязательно художественное) обладает каким-то стилем, в том смысле, что в нем формулируется определенным образом то, что желательно сказать. Но не всякая литература стилизована. Например произведения, написанные в естественном, бытовом разговорном тоне. С другой стороны, стихи и любая художественная проза стилизованы. Существует непреодолимое противоречие между натуралистическими или близкими к ним «естественными» творениями и сознательно отклоняющимися от самопроизвольности, особо оформленными художественными, то есть стилизованными произведениями.

Но стилизация и реализм не противоположности. Среди поэтов и писателей немало великих реалистов. Присущие природе законы и истины невозможно выразить только точным копированием природы, лучше же этого можно добиться путем стилизации, путем преувеличения, выделения, подчеркивания. В таких случаях естественное изображение отражает, можно сказать, действительность, стилизованное же выражает правду.

Нас интересует здесь проблема стиля только в том, что касается киноискусства. Возможна ли стилизация в кино? Можем ли мы в фотографии дать картину живой жизни, которая соответствовала бы стихотворному произведению? Возможно ли изображение, формальные средства которого покоятся не только на сравнении, но и на абстрактных законах ритма и красоты формы? Можно ли заставить людей говорить в

фильме стихами, не вызывая несоответствия между стилизованной речью и нестилизованной естественностью изображения?

Мы знаем, что кино, несмотря на свою фотографическую технику, уже в первые годы по возможности стремилось к стилизации. Режиссеры пытались создать впечатление произведения живописи, прибегая к световым эффектам, смягчающим, смазывающим обманным эффектам линзы, и прежде всего к характерологическим ракурсам. В особенности шведское кино искало поэтические эффекты изображения. Фриц Ланг, Мурнау и Роберт Вине, мастер экспрессионистского фильма «Доктор Каллигари», уже в эпоху немого кино создали много прекрасного и интересного в этом направлении, а русский Москвин, величайший «живописец» среди кинооператоров, создал совместно с Эйзенштейном, для которого стилизация была главным принципом в искусстве, интереснейший и ценнейший стилизованный фильм «Иван Грозный». Собственно содержанием этой демонически монументальной изобразительной симфонии была не история Ивана Грозного, а открытие устрашающей средневековой православной готики в показе словно оживших икон. В этом произведении киноискусство достигло высшей ступени стилизации.

Однако есть, по-видимому, нечто, что в кино требует естественности и очень трудно уживается со стилизацией. Это не формы, которые в большой степени удается стилизовать, а движение. На сцене мы допускаем, очень часто даже просто не замечаем, что действующие лица двигаются неестественно. То же самое и в кино, когда мы видим исполнителей, как в театре, издали, в общей картине. Когда же человек, снятый крупным планом, вырванный из своего окружения, двигается неестественно, это вызывает неприятное впечатление (исключение — танец, он мотивирует движения). В общей картине персонаж вписывается в свое видимое окружение. Его стилизованные движения приобретают смысл в зависимости от стиля общей композиции картины. Мы, например, принимаем некий неестественный наклон, так как замечаем, как с другой стороны изображения он сглаживается или, наоборот, продолжается.

Если же фигура или лицо приближены, не образуют элемент композиции и если я распознаю мельчайшие детали мимики, не поддающиеся стилизации, естественное движение губ и прищуривание глаз, то стилизация в положении головы и частей тела действует как неприятное гротесковое противоречие. Стилизованность контуров противоречит естественности внутренних деталей.

Этим объясняется то, что фильм по своей внутренней сущности трудно поддается стилизации. Ведь относящаяся к его сущности микрофизиогномика крупного плана, внутренняя игра лица не могут быть стилизованы. Интимная жизненность крупных планов разоблачает наиболее стилизованные картины общей съемки. Из-под маски проглядывает человек. Поэтому нет фильмов в стихах. Создается впечатление, что вообще художественная речь в стилизованном фильме противоречит естественным движениям.

В мультипликационных фильмах такой вопрос не возникает. Там совершенно естественно то, что в чистом виде недостижимо, и общий стиль фильма определяется стилизацией, идущей, по необходимости, рука об руку с техникой рисования. Если рисунки говорят стихами, это никому не мешает.

Но с другой стороны, как объяснить то, что мы принимаем вокальный фильм, бесспорно, неестественные кинооперетты и кинооперы? Связано это с тем, что пение — естественное жизненное выражение человека. Поющих людей мы видим всюду, иногда даже и говорящих стихами. Только одно было бы маловероятно — если бы люди в своих мелких повседневных делах объяснялись стихами. Когда мы смотрим и слушаем кинооперу, мы знаем наперед, что это не искусство, а художественное изображение, так же как и фильм-балет. Подробней этот вопрос мы разберем в одной из последующих глав.

Субъективная и народная стилизация

В синтезе объективного впечатления и субъективного восприятия, основополагающем процессе любого художественного изображения, стиль и стилизация, несомненно, исходят от субъекта. Стилизация — это отклонение от реальности, от объективного сходства. Один и тот же предмет можно изобразить в самых разнообразных стилевых ключах как результат различных субъективных восприятий, даже и тогда, когда речь идет не о личном, а о народном и классовом стиле. Ибо и этот стиль проявляется в любом конкретном художественном произведении в зеркале искусства, творимого конкретной личностью. Творения искусства создаются не всем народом в целом, а отдельными его представителями.

Здесь мы сталкиваемся с парадоксальной проблемой. Если стиль являет собой субъективный элемент изображения, то как могут исторические и народные стили становиться общепринятыми элементами искусства? Как связаны друг с другом крайний субъективизм, деформирующий, произвольно стилизующий любую реальность, и наивные, до абстрактной орнаментики стилизующие тенденции народного искусства? Почему одно — это произвольный субъективизм, а другое, напротив, обладает наиндивидуальной общепризнанной объективной ценностью?

Я уже отмечал, что самый оригинальный и исконный народный стиль выступает как выражение вкуса конкретного индивидуума и как исполнение его художественного намерения. Но личный вкус и замысел не являются здесь только личными. Любой художник, живущий в постоянном контакте со своим обществом, всей своей идеологией, всеми чувствами сознательно или неосознанно является представителем того народа, наиндивидуальный, традиционный стиль которого он интуитивно перенимает.

Исторический стиль народа — объективный исторический факт (хотя стилизация сама по себе — процесс субъективный). Наиболее счастливое сочетание бывает тогда, когда художник субъективно переживает историческую традицию, ставшую объективным явлением, и выражает это переживание в своих произведениях. В таких случаях самые личные, субъективные творения художника могут оказаться объективными произведениями общеисторической значимости. Это один из тех редких случаев, когда искусство может быть стилизовано в высшей степени, не став от этого произвольно субъективным.

В кругу современной западной культуры это кажется совершенно невозможным. Древние примитивные народные стили не годятся для изображения современной индустриальной жизни. Да и существует ли вообще где-нибудь традиционный народный стиль, не примитивный и не устаревший, которым можно было бы изобразить современную жизнь?

Жители Западной Европы или Америки восприняли бы как чудо, если бы в каком-либо парижском кафе литераторов появился Гомер или один из певцов «Калевалы». Это было бы столь же необычным, как мысль воспеть боевой вылет современных бомбардировщиков на манер древних рапсодов. И тем не менее это необычное стало былью у народов Советского Союза. Самые неожиданные примеры дает народная поэзия Средней Азии. И в кинофильмах народов советской Азии, в интереснейших работах киностудий Казахстана, Узбекистана и Туркменистана, это явление находит отражение.

Общеизвестно, что народы Средней Азии лишь благодаря культурной политике Советского Союза пришли к осознанию своей собственной народной и национальной культуры. До этого времени она была лишь все более и более отмирающей традицией и жила лишь в воспоминаниях стариков. Советская культура не только пробудила к новой жизни преданную забвению традицию, но и способствовала ее живому развитию. У народов Средней Азии еще была жива традиция акынов, они сами были еще живы и странствовали, как рапсоды, со своим двуструнным дутаром и пели

старинные народные сказания, нигде не записанные. Советское правительство не только записало эти прелестные старинные легенды, но и дало возможность последнему поколению акынов (казахское название этих певцов) включиться в современную жизнь советского государства, петь не только о древних героях, но и о великих делах нашего времени в ритме и на языке старого народного стиля. Тем самым они оказали влияние на стиль молодого поколения писателей.

В наши дни это чудо свершилось в Средней Азии, па западную культуру оно окажет решительное влияние лишь в будущем. Это не ограничивается лишь областью литературы. Казахские и татарские, узбекские и туркменские, киргизские и якутские режиссеры, артисты и сценаристы, работающие в современных киностудиях и отлично владеющие современной кинотехникой, сами выросли на традициях живого народного искусства и имеют счастье, беспримерное и достойное зависти, не вырабатывать, тратя огромные силы, свои личные стили, а творить в русле большого, живого народного стиля. Тесный контакт советского искусства с народом обеспечит развитие этого направления.