

## Кинопортрет

Как природа пластического кинообраза определяет специфику выразительных средств экрана, так эти средства определяют границы воспроизводимого в фильме видимого мира. На заре кино его изобразительный мир отличался от мира живописи и графики только внутрикадровым движением. Сейчас это не так. Но преемственность в этой области дает о себе знать не только сохранившейся в кино терминологией. Основные изобразительные компоненты фильма и основные виды живописи (и отчасти графики) в значительной степени совпадают. Не случайно именно от изобразительных искусств перешли в кино термины: портрет, пейзаж, натюрморт, массовая и групповая сцены.

Однако в живописи и отчасти в графике это деление совпадает с жанровыми особенностями: портретный жанр, пейзаж, натюрморт, жанрово-бытовая живопись, наконец, батальная. Жанровые особенности предопределяют и их некоторые формальные признаки, меняющиеся в различные времена и у различных народов. В кино же портрет, пейзаж, групповая и массовая сцены, наконец, натюрморт — это не разные жанры, а составные части фильма.

Став только частью художественного произведения, портрет, пейзаж, натюрморт, массовая и групповая сцены приобрели и новые специфически кинематографические качества, которые сближают их в первую очередь с литературой. В данном случае это сближение с литературой тем более закономерно, что и там встречаются аналогичные термины — пейзаж, портрет, массовая сцена, которые, как и в кино, ведут свою родословную от традиционных изобразительных искусств. Но как нет основания ставить знак равенства между тем, что подразумевается, например, под портретом в романе и в живописи, так и в кино знак равенства между пейзажем на экране и пейзажем в станковой картине ставить нельзя, несмотря на то, что и в произведениях традиционных изобразительных искусств и в фильме портрет, пейзаж, батальная сцена и деталь мыслятся нами как образы прежде всего пластические.

В портрете сходства кино с традиционными изобразительными искусствами больше, чем в пейзаже или групповой сцене, но возможности пластического образа на экране богаче, чем в живописи.

Внутрикадровое движение при портретной съемке, даже съемке с движения, ограничено жестами, поворотами головы, мимикой.

Сходство портрета-кадра и портрета живописного или скульптурного чисто формальное. В живописи, а отчасти и в скульптуре портрет обычно подразделяется на головной (голова по плечи), погрудный (голова и плечи), поясной, поколенный и во весь рост. Аналогична

практика деления портрета и в фильме. В кино все же принято делить портрет по его положению, как и в живописи, на профильный, с лица—*en face*, в три четверти поворота—*en trois quatre*, так называемый «с затылка с поворотом» — *en profil perdu*, когда видна только часть лица.

Да и не по формальным признакам, а по художественному впечатлению у портрета в кино и у портрета в живописи много общего, и главное—по возникновению эффекта непосредственного присутствия. Причина этого эффекта одна: абсолютная достоверность изображения при отсутствии стереоскопичности. Ведь и в жизни, рассматривая лицо с близкого расстояния, мы его видим как бы на плоскости, без глубины, без существенных перспективных изменений. А если они и появляются при большом приближении, то обычно нами не замечаются или, вернее, корректируются, так как при очень сокращенном расстоянии от глаза до рассматриваемого объекта появляется обратная перспектива, которая не дает возможности судить об объемных соотношениях.

Достаточно хорошо известно, насколько силен эффект непосредственного присутствия при восприятии портретной живописи. Не только дети часто боятся живописных портретов, но и нормальные взрослые люди, случается, не любят комнат, где висят портреты, и предпочитают в них не спать. Вспомним «Портрет» Гоголя. Точно так же и в кино: эффект непосредственного присутствия очень велик при появлении на экране портретного изображения. Выше отмечалось, что такие неискушенные зрители, как обитатели джунглей, не были способны правильно воспринимать перспективные соотношения в появившемся на экране морском пейзаже с плывущим вдали броненосцем и с качающейся на переднем плане веткой. В то же время изображение на крупном плане воспринимается неподготовленными зрителями совершенно верно и эффект непосредственного присутствия бывает и у них необычайно велик.

Художественная практика монтажно-живописного кинематографа исходила из принципа идентичности эмоционального воздействия на зрителя экранного и живописного портрета. Так, теория «кинонатурщика» Л. Кулешова основывалась на сделанном Дельсартом анализе выразительности человека в портретной живописи. А увлечение Эйзенштейна типажом утверждало в киноискусстве практику крупнейших живописцев, которые искали в реальной жизни прообразы для своих полотен.

Как известно, кинопортрет появился на экране не сразу. Существенным шагом в этом направлении оказалась съемка крупным планом. Но крупный план лица человека на

экране сам по себе еще не означал портретной съемки в кино. «В то время,— пишет Дж.-Г. Лоу-сон,— принцип, лежащий в основе использованного Портером плана (речь идет о крупном плане в фильме «Большое ограбление поезда». — Г. Ч.), когда бандит стреляет прямо в зрителей, понят не был. Художественное развитие кино шло главным образом в направлении зрелищности и больших эффектов. Считалось, что кинофильм не обладает достаточными средствами для подлинного психологического анализа» I Только в дальнейшем операторам и режиссерам пришлось для себя «открывать секреты портрета,— как пишет В. Пудовкин,— вероятно, давно известные мастерам живописи» для того чтобы раскрывать с возможной в кино глубиной психологическое состояние человека.

Мы не беремся указать, в каком именно фильме впервые появился психологически углубленный портрет.

По всей вероятности, поиски велись многими, и уже в годы «великого немого» в портретной съемке

обозначилось два художественных направления. Одно из них — портретная характеристика через сопутствующие аксессуары; второе — раскрытие сущности человека через внешнюю выразительность его лица, фигуры.

Как сказано выше, первое восходит к античной традиции.

В античной скульптуре, в христианской живописи количество атрибутов бога или святого очень незначительно—их число ограничено установленной в этой области традицией в мифах и житиях святых. В кино же благодаря развитию пластического образа во времени появилась возможность связывать характеризуемый персонаж не с обязательным атрибутом, а со всем, что окружало его в той или иной форме по ходу действия, то есть с аксессуарами. Это и пистолеты бандитов, и распятие у верующих, это и голуби, которых кормят героини в картинах Гриффита, и воробей, спасенный героем в картине Штрогейма «Алчность», и собаки в «Стачке» Эйзенштейна, и, наконец, кошки, которые должны были во многих фильмах напоминать о повадках своих хозяек, и многое другое.

Богата примерами действенной характеристики персонажей через аксессуары советская кинематография в годы расцвета немого кино, в частности фильмы Эйзенштейна. Его первые попытки в этом направлении в «Стачке» могут показаться сейчас наивными, хотя для своего времени они интересны. В дальнейшем аксессуары у Эйзенштейна превращаются в своеобразные зрительные эпитеты. Тут и балалайка и лира в «Октябре», и звериные головы на шлемах рыцарей в «Александре Невском», и «око божье», смотрящее на Курбского и царицу, и сломанные линии рядов блюд с лебедями в «Иване

Грозном».

Но этот путь изобразительной портретной характеристики не стал главенствующим в кино. Раскрытие сущности персонажа, его характера через внешний облик, главным образом лицо и глаза,— вот в какую сторону были направлены поиски кинематографистов еще в немом кино.

Добиться убедительности и глубины психологического портрета в экранном искусстве не менее трудно, чем в скульптуре, графике, живописи. Кино предъявило дополнительные требования художникам. Еще деятели дореволюционного кино заметили, что далеко не все прославленные в те годы «короли и королевы экрана», как их тогда именовали, получают в фильме такими же, как в жизни.

На эту особенность указывал И. Перестиани, замечая, что кинокамера неточно воспроизводит внешний облик человека. Разбирая причины огромного успеха в дореволюционном кино Веры Холодной, Перестиани пишет: «Еще черта, которая в равной мере была свойственна ей и Витольду Полонскому. Мне часто это бросалось в глаза и затем приводило в изумление, когда я особенность эту много раз проверял на экране. И она и он крайне небрежно одевались. Она в тряпочки, он как-то мешковато. Между тем на экране выглядели оба поразительно элегантно и красиво.

То ли внешность поглощала минусы туалетов, то ли было нечто видимое только через объектив аппарата, но это «было» так и осталось для меня неразрешенной загадкой, контраст которой был особенно велик по сравнению с В. В. Максимовым, чрезвычайно изящным вне экрана и сильно уступающим Полонскому в фотопередаче»

На несоответствия, иногда очень заметные, между актером или натурщиком (это безразлично) и его образом в фотопередаче обратил внимание и один из первых в Германии киноведов — Урбан Гад. Он писал: «Все мелкие особенности лица и фигуры изобразятся в сильно преувеличенном виде. Легкая кривизна ног даст ноги колесом, нос с маленькой горбинкой превращается в нос крючком. Если расстояние между носом и верхней губой относительно велико, то на фильме появится пустое пространство, маленький подбородок создаст профиль попугая, легкая сутулость вызывает настоящий горб. Можно подумать, что в камере помещается линза, отшлифованная из андерсеновского волшебного зеркала, которое усугубляет все недостатки»

В поисках максимальной выразительности портрета на экране мастера нашего немого кино поначалу шли путями, давно известными мастерам портретной живописи. История изобразительного искусства знает, какое огромное значение имела для художников выразительная внешность натурщика.

Вспомним Рафаэля, увидевшего в девушке, сидящей у церкви, прообраз одной из своих мадонн, Сурикова, который, найдя на кладбище могильщика с поразившей его внешностью, создал затем в картине «Утро стрелецкой казни» на *основе его* портрета, пожалуй, самый яркий образ приговоренного к смерти.

Опыт живописцев, которые часто сводили многочисленные портретные эскизы в многофигурную композицию, помог в какой-то степени киномастерам создавать в кино путем многочисленных портретных «зарисовок» большие народные сцены. Как и в картинах русских передвижников, где образ народа многолик, в лучших советских фильмах он так же многолик, и каждый показанный там персонаж является и частью целого и в какой-то степени индивидуализированным образом. Но, конечно, есть и принципиальное различие между образом народа в картинах Репина, Сурикова и в советских историко-революционных и исторических фильмах. И отличие здесь не только в том, что в силу специфических особенностей пластического образа в кино кинопортреты участников массовой сцены могут существовать и отдельно, как самостоятельные кадры, сливаясь в синтетический образ народа уже в сознании зрителя. Главное отличие заключается в том, что в кино в массовой сцене оказывается возможным выразить динамическую идею, на что, конечно, не способна живопись.

Эйзенштейн и Довженко первыми осознали значение быстрой портретной характеристики персонажа массовой сцены в кино. Уже в «Броненосце «Потемкин» Эйзенштейн добивается исключительно выразительных мимолетных «зарисовок» многочисленных персонажей, которые действуют в массовых сценах. Наиболее примечателен эпизод «Одесская лестница», где выразительность достигалась ракурсной съемкой соответствующе подобранного типажа. С этого фильма у Эйзенштейна определилось стремление к поискам исполнителей, внешность которых сама по себе была бы так выразительна, что давала бы возможность в одном-двух кадрах охарактеризовать их внутреннюю сущность с той полнотой, какая необходима по ходу разворачивающегося массового действия.

Работая и дальше в этом направлении, С. Эйзенштейн достиг исключительных результатов в фильмах «Октябрь», «Старое и новое», «Да здравствует Мексика!», «Бежин луг» и, наконец, «Иван Грозный». В этой картине глубина переживаний персонажей раскрывалась не только и не столько игрой актера, но и изобразительными средствами, возможными только на экране.

Для Эйзенштейна никогда не была безразлична чисто пластическая выразительность актера. Он не ограничивался продумыванием грима, иногда очень сложного, но и

тщательно изучал лицо исполнителя, составлял его своеобразную «картотеку», подбирая только те ракурсы, которые необходимы были для создаваемого на экране образа. «В «Иване»,— пишет он,— допустимые ракурсы включают процентов 75 природного облика Черкасова. В «Александре Невском» мы располагали только 25, и как раз теми, что не годятся для грозного царя»

Заметим кстати, что для живописца достаточен всего один выразительный ракурс у натурщика.

А. Довженко почти никогда не характеризует персонажи через сопутствующие аксессуары. Но он нередко добивается психологической глубины портрета даже при съемке непрофессиональных исполнителей. Напомним о портретах в «Земле» (кулаки), в «Аэрограде» (так называемая корейская мадонна), в «Щорсе».

Заслуживают большого внимания и портретные съемки в фильмах В. Пудовкина, но они связаны больше с проблемой специфики актерского мастерства в кино.

Портрет в кино, так же как и в живописи, вызывает эффект непосредственного присутствия. Но этот эффект при появлении лица на экране намного больше, чем в живописи.

Вот что писал по этому поводу один из крупнейших французских режиссеров немого кино — Жан Эпштейн: «Крупный план, еще в то время, когда немое кино не достигло художественных вершин, видоизменяет драму, вносит в нее ощущение волнующей близости. Мы почти руками дотрагиваемся до страданий героев. Стоит мне протянуть руку, и я коснусь его. Интимность. Я считаю ресницы этих страдающих глаз. Я почти ощущаю вкус этих слез. Никогда еще ни одно лицо не склонялось так близко над моим лицом. Ближе, еще ближе... Оно идет за мной по пятам, и я преследую его лицом к лицу. Кажется невероятным, что между нами есть пространство. Я поглощаю его. Оно проникает в меня как благодать. Максимум остроты и зрительного впечатления». И далее: «Его отличительной чертой и является то, что он (кинопортрет.— Г. Ч.) записывает мысль сквозь внешнюю оболочку. Он наполняет ее содержанием и даже создает его там, где его не было»<sup>1</sup>.

Эта особенность портрета в кино, описанная Ж. Эпштейном с поэтическим волнением, отмечается и Белой Балашем со свойственной этому теоретику точностью:

«Крупная съемка — один из важнейших технических приемов мимического искусства, а вместе с ним и фильма. Лицо киноактера должно быть придвинуто к нам возможно ближе и так изолировано от окружающего, чтобы мы были бы в состоянии его прочесть. Фильм требует и тонкости и уверенности мимической игры, о чем театральный актер не может и мечтать. Ибо: в крупном

плане каждая морщинка лица указывает на решающую характерную черту, и каждый беглый штрих мускула напряжен потрясающим пафосом, великим внутренним движением. Крупная съемка лица, употребляемая зачастую как заключительная картина большой сцены, должна быть выразительным экстрактом драмы. Чтобы внезапно показанное большое лицо не выпало из сюжетных рамок, мы должны узнать в его чертах и смысл предыдущего и признаки будущего движения. В нем должны отражаться, как в маленьком озере, большие вершины окружающих гор. В театре лицо обладает значительностью определенного замкнутого элемента драмы. В фильме же, когда в крупной съемке лицо ширится на всю площадь

экрана, минутами оно становится «целым», в котором содержится вся драма»

Жан Эпштейн и Бела Балаш писали о кинопортрете играющего киноактера. Немые фильмы Д. Вертова, С. Эйзенштейна и В. Пудовкина показали, что все это может быть отнесено и к кинопортрету непрофессионального исполнителя.

О портрете в звуковом кино сравнительно много пишет Дж.-Г. Лоусон, но почти ничего нового не прибавляет к замеченному уже раньше Эпштейном и Ба-лашем, за исключением одной мысли: «Портрет даже в звуковом фильме может быть сравним с монологом в театре, который позволил с Возрождения создать такое проникновение во внутренний мир персонажа, какого еще не знала история театра»<sup>2</sup>.

Э. Морен отмечает, что «крупный план способен воспроизводить на лице драматическую ситуацию. Он фиксирует в себе всю драму, все переживания и все происходящее как в общественной жизни, так иногда и в разбушевавшейся стихии».

Эпштейн и Балаш еще в 20-е годы, а Лоусон и Морен сравнительно недавно, анализируя портрет в кино, естественно исходили из художественной практики своего времени.

Однако в этой области кинематограф последних лет шагнул далеко вперед. Выше уже отмечался новый изобразительный прием экспрессивного характера—модуляция света или цвета в кадре. Он наиболее часто встречается при портретной съемке в тех случаях, когда необходимо раскрыть эмоциональное состояние одного или нескольких действующих лиц, не выраженное ни в словах, ни в поступках, ни даже в мимике.

Несколько примечательных фильмов современного французского, польского и итальянского кинематографа интересны новым решением портретной съемки. В фильме Алена Рене «Хиросима, моя любовь» портретный кадр превращается в нечто как бы прямо противоположное себе. На экране почти или даже совсем не видно лица, затемненного до полной черноты; слышен только голос персонажа. Не всегда понятно, для чего такой кадр нужен постановщику. Кажется, что это всего лишь поиск нового

выразительного средства, не очень оправданный содержанием фильма. Но то, что удалось нащупать Алену Рене, осмыслили другие.

В черно-белых фильмах «Мать Иоанна от ангелов» Е. Кавалеровича, «Евангелие от Матфея» П.-П. Пазолини и в цветном «Джульетта и духи» Ф. Феллини изобразительный прием, впервые использованный в картине «Хиросима, моя любовь», развит и оправдан. Сильное впечатление оставляет в «Матери Иоанне от ангелов» портретная съемка, при которой лица на экране тускнеют и приобретают зловещий характер. В «Евангелии от Матфея» предвещают трагическую развязку портреты Христа и апостолов, когда они вдруг темнеют и экран заполняет серо-мглистый тон, сквозь который еле-еле угадываются очертания лиц. В фильме «Джульетта и духи» то правая или левая половина, а то и все лицо актрисы меняется и теряет свой основной тон, краски становятся другими. И в этом случае замысел понятен, и авторская характеристика персонажа ясна.

Долгое время групповой портрет на экране повторял принципы построения группового портрета в живописи, отличаясь от последнего разве только тем, что персонажи в нем двигались. Более выразительно получался групповой портрет в кино, когда он как бы расщеплялся на несколько кадров, смонтированных в расчете на их суммарное восприятие зрителем. Иногда вместо того, чтобы крупно показать отдельные лица в последовательно смонтированных кадрах, приводили в движение съемочную камеру, которая «скользила» по участникам сцены.

Сейчас и в групповом портрете наметились новые тенденции.

Мы уже упоминали о групповом портрете в фильме «Ночь», когда модуляция света на лицах двух пассажиров автомобиля подчеркивала их эмоциональное состояние.

По-новому и очень эффектно получился групповой портрет монашенок в фильме Ежи Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов». Камера здесь неподвижна; зато на экране движение крупно схваченных кинообъективом женских лиц. Почти проносятся в точно уловленном постановщиком темпе друг за другом монашенки. Они появляются справа из глубины кадра и, быстро увеличиваясь в размере, исчезают за его левым краем (эффект, достигнутый подбором соответствующей оптики). У монашенок разные лица. И вместе с тем они однолики. Стены монастыря стерли различия между молодыми «невестами Христа». Таков смысл этого замечательного, необычайно динамичного и на редкость впечатляющего группового портрета.

Подобное решение кинопортрета — специфически кинематографическое, развивающееся на новой основе принципы станковизма.

В анализе кинопортрета мы пока ограничивались одним кадром, обнаруживая не только сходство, но и различие с живописью, скульптурой и графикой и абстрагируясь

сознательно от разбора работы актера, хотя именно он на крупном плане своей мимикой во многом определяет портретную характеристику.

Но портрет в кино — это чаще всего портрет, развивающийся во времени. И в этом он кардинально отличается от портрета в живописи.

Кинематограф первых лет был ограничен в выразительных средствах, и действие в первых фильмах происходило за сравнительно короткий срок. Тогда не могло еще появиться развернутого во времени кинопортрета. Но уже вскоре время действия фильма усложнилось и удлинилось, стало охватывать более длительные периоды. Несколько седых прядей, посеребривших голову героя или героини, должны были убеждать, что «прошли годы», как обычно писалось в пояснительных титрах.

Кое-какие изменения внесли экранизации больших литературных произведений, потребовавших увеличения метража фильма. В первых экранизациях «Графа Монте-Кристо» у героя за долгие годы пребывания в крепости отрастала длинная борода. Но когда ему удавалось бежать, то, приведя себя в порядок, переодевшись, побрившись, он становился таким же юным и полным сил, как и в начале фильма.

В отечественной кинематографии задача создания портрета героя, видоизменяющегося со временем, была художественно убедительно решена режиссером Я. Протазановым в «Отце Сергии». Превращение молодого гвардейского офицера князя Касатского в старого отшельника достигалось в фильме и замечательной игрой талантливейшего И. Мозжухина и продуманной режиссурой. Выразительны и правдивы портреты Касатского в различные годы, его жизни, снятые операторами Н. Рудниковым и Ф. Бургасовым.

В советском кино 30-х годов наиболее интересны кинопортреты в картине Г. Рошала «Дело Артамоновых». Почти все главные герои этого недооцененного в свое время фильма — второе поколение купеческого рода Артамоновых — предстают на экране, начиная с юношеских лет и кончая старостью. Режиссер фильма и оператор Л. Косматов сумели показать, как время делает их степенными, солидными, серебрит их головы, бороздит морщинами лица, сгибает спины.

Аналогичная задача встала перед С. Эйзенштейном, А. Москвиным и Э. Тиссэ в «Иване Грозном». «Одни лишь многочисленные внешние перевоплощения, через которые проходил Грозный от лучезарного юноши до изнеможенного борьбой, но сильного, властного правителя государства, ставили ряд серьезных трудностей» — замечает исполнитель роли царя Николай Черкасов.

Динамический портрет Грозного—это, безусловно, одна из вершин творчества Эйзенштейна, сумевшего решить сложную творческую задачу «единства в многообразии».

«Здесь две отчетливые области работы,— пишет Эйзенштейн,— материальная — предэкранная обработка облика царя в великолепном мастерстве художника-гримера В. В. Горюнова. И световая — то есть уже экранная интерпретация этого облика от кадра к кадру в волшебных руках оператора А. Н. Москвина»<sup>2</sup>.

Есть еще одна важнейшая особенность кинопортрета, также связанная с тем, что пластический образ на экране имеет временную протяженность. В «Лаокооне» Лессинг убедительно показал антихудожественность воспроизведения страданий и уродства в живописи и скульптуре с такими подробностями, которые бы входили в противоречие с нашими представлениями о прекрасном. В изобразительных искусствах иногда в этой области делаются небольшие послабления. В католических странах, например, в скульптуре и в живописи часто воспроизводятся «страсти господни»—сюжет, почти отсутствующий в художественном творчестве христианского Востока, где, хотя античная традиция в этой части оказалась достаточно стойкой, современный художник уже не считает себя связанным необходимостью изображать героя как идеал красоты. Но и современное изобразительное реалистическое искусство обычно избегает тем и решений, которые бы не соответствовали нашим представлениям о прекрасном (речь не идет о произведениях, имеющих целью сатирическое обличение отрицательного).

Глубина человеческой души, которую стремится раскрыть художник-реалист в *ЖИВОПИСИ*, скульптуре и графике, передается, как правило, в удачно выбранном, найденном, подмеченном наиболее характерном выражении лица, в позе. И это уже само по себе придает портрету если не идеальную, то относительную красоту. Но и тогда душевная красота раскрывается через внешнюю красоту лица, фигуры. В портрете даже внешне непривлекательного человека подчеркиваются, если нет иной художественной задачи, лучшие черты его облика.

Воспроизведение красоты внешнего мира остается и в наше время главной целью изобразительного искусства, и в частности портретного. И экран, как правило, также стремится «приукрасить» своего героя. Это «те же мужчины, но более сильные, более ловкие, более обаятельные, и это те же женщины, но более красивые, с более дугообразными бровями и более стройными ногами»,—замечает без намека на иронию один французский киновед.

Иначе обстоит дело в литературе. Подробные описания страдания и ужаса смерти оставляют часто большое впечатление. И примеров тут бесконечно

много; один из ярчайших—смерть отца в романе Роже Мартен дю Гара «Семья Тибо». Человек с отталкивающей внешностью может быть героем литературного произведения (вспомним романы Виктора Гюго). Но ни одному живописцу или скульптору не принесли славу полотно или скульптура подобного содержания. В кино, где часто эффект присутствия зрителя более силен, чем в других изобразительных искусствах, показ в портретном кадре высшего предела страдания вызывает не только чувство сострадания, но и желание отстраниться, не быть свидетелем этого. И кинематографисты, осознавая эту особенность, обычно следуют за утвердившейся в течение тысячелетий практики изобразительных искусств оберегать зрителя от зрелища антихудожественного по существующим представлениям.

В экранизации романа Достоевского «Идиот», вопреки самому роману и традиции его инсценировки в театре, режиссер И. Пырьев не показывал эпилептических припадков героя. Он ограничился лишь намеком на его болезненность, прекрасно переданную в выразительных кинопортретах князя Мышкина. Иначе Пырьев поступить и не мог, не погрешив против всего эстетического строя кино как изобразительного искусства.

Но по сравнению с другими изобразительными искусствами кино обладает специфическими особенностями, расширяющими границы изображения «дозволенного и недозволенного» в этом плане. В фильмах, правомерно считающихся достижениями мирового искусства, нередко встречаются портретные кадры, изображающие высший предел страдания. Своеобразие возможностей кино как изобразительного искусства в этом случае особенно наглядно, так как такие портретные съемки обычно не вызывают у зрителя желания отстраниться, как это произошло бы в жизни.

Что, как не высшую степень страдания, мы видим в фильме «Броненосец «Потемкин» в портрете матери, которая несет вверх по ступенькам лестницы навстречу неотвратимым, как рок, шеренгам стреляющих солдат своего *убитого* сына? А не высшую ли степень страдания показывает нам гениальный режиссер в том же фильме и в том же эпизоде — в портрете учительницы, раненной в глаз?

С не менее поразительным с точки зрения традиционных изобразительных искусств фактом мы сталкиваемся в кино, когда видим на экране портрет человека необычайно уродливого, способного в реальной жизни вызвать чувство брезгливости и даже отвращения.

В фильме «Вечерние посетители» бродячий гистри-он сдергивает с карликов маски, и на экране три отвратительных уродца, способные вызвать только отвращение, заглушающее даже чувство жалости.

Правда, понятия уродливого и антиэстетического изменчивы, как и представление о прекрасном неодинаково было в различные периоды истории. Примечательно, например, что такой выдающийся художник, как Пуссен, предпочел вступить в прямое противоречие с библейским преданием и заменил в своей картине верблюдов, которые там должны были бы быть, лошадьми, так как считал первых уродливыми животными. Когда мы говорим о воспроизведении в кино уродливого и антиэстетического, речь идет не вообще об уродливом и антиэстетическом, а о том конкретном, что считает таковым сам художник.

Представим себе в живописи или в скульптуре искаженное страданием лицо матери, у которой только что убит сын. Впрочем, этого и представлять не надо: фото с кадра из фильма «Броненосец «Потемкин» часто дается в виде иллюстрации и неизменно вызывает неприятное впечатление. Трудно себе вообразить такую живописную картину или скульптуру, которые бы изображали портреты маленьких уродцев из фильма «Вечерние посетители». Напомним: речь идет не о произведениях сатирических, карикатурных, гротесковых.

В живописи, скульптуре, графике и на фото зритель имеет возможность подолгу рассматривать портрет. В кино же реальное время демонстрации каждого кадра точно определено режиссером. Лица матери, искаженное страданием, учительницы с вытекающим глазом только мелькают на экране. Зритель не имеет возможности рассматривать их долго и эмоционально реагировать на них.

Насколько реальное время демонстрации антиэстетического кадра имеет значение в фильме, показывает реакция зрителя в картине «Андалузская собака» режиссера Луи Бунюэля. В этой картине есть кадр — во весь экран заснят глаз, который режут лезвием бритвы. Зритель успевает разглядеть эту «операцию» во всех подробностях и соответственно отреагировать на нее.

Фактор времени позволяет в кино не только воспроизводить портрет одного лица в нескольких кадрах, но в известных случаях даже сравнительно долго изображать страдания человека в подробностях, нетерпимых в традиционных изобразительных искусствах.

Характерно сравнительное сопоставление воспроизведения в живописи первомученика Себастьяна и кадров из фильма «Рим — открытый город» — в сцене пыток коммуниста в гестапо. В обоих случаях изображаются страдания. Но в изображении святого Себастьяна художник привлекает наше внимание не к стрелам, вонзившимся в грудь мученика, не к крови, сочащейся из ран, а к его выразительно откинутой красивой голове, одухотворенному лицу, его глазам. В

кадрах истязания фашистами коммуниста пытка показана с такими подробностями, что, когда его жгут раскаленным железом, мы почти чувствуем запах горящего тела.

Ужас от увиденного, желание как бы отстраниться от показываемого «снимается» в фильме последующими кадрами, изображающими лицо героя, мужественно переносящего пытку. Гордость за человека помогает зрителю преодолеть чувство жалости и ужаса. И в этом случае срабатывает фактор времени. Кино дает художнику неизмеримо более широкие возможности в области кинопортрета, чем в живописи, скульптуре или графике. Автор фильма может запечатлеть даже на крупном плане героя, когда его внешность непривлекательна. Лица героя или героини фильма часто искажены криком, измазаны грязью или нефтью, изуродованы побоями. Героиня фильма «Ночи Кабирии» впервые предстает перед зрителем, когда ее, тонущую, только что спасли, В этот момент она некрасива, жалка, даже неприятна. Но это не сказывается на отношении зрителя к героине, так как ее характер раскрывается постепенно— черта за чертой.

Итак, своеобразие кинопортрета в том, что у него есть общие черты и с портретом живописным, но дополненные фактором времени, и с портретом литературным, но усиленные фактором наглядности, в совокупности образующие органический сплав, определенный спецификой пластического образа в кино.