

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

## **Поэтика кино**

2-е издание

**Перечитывая «Поэтику кино»**

ОЦНФРОВАННО  
МАСТЕРСКОЙ  
**СЕАНС**

Санкт-Петербург  
2001

Под общей редакцией Р.Д.Копыловой

Эта книга под одной обложкой объединяет два сборника: второе издание классического киноведческого труда «Поэтика кино», впервые увидевшего свет в 1927 г., и собрание статей современных авторов, цель которого вписать идеи и концепции «Поэтики» в движение сегодняшней киноведческой, эстетической и культурологической мысли. Второй сборник задуман как «зеркальный» по отношению к первому: каждой статье из «Поэтики кино» соответствует статья из сборника «Перечитывая "Поэтику кино"», являя собой свободную рефлексию на ее темы. Кроме того, в нашем издании «Поэтика кино» снабжена постраничными комментариями.

Из состава «Поэтики кино», в числе авторов которой значатся прославленные имена Ю.Гынянова, В.Шкловского, Б.Эйхенбаума, А.Пиотровского, за семь десятилетий с момента ее выхода целиком переиздавались только три статьи. Теперь читатель получает книгу в полном объеме, приобретая возможность оценить ее смысловое богатство, вместе с авторами сборника «Перечитывая "Поэтику кино"» увидеть в ней как целостное явление кинотеории 20-х гг., своеобразный манифест киноэстетики «русской формальной школы», так и собрание ярко индивидуальных воззрений, взглядов, позиций, способов научного творчества. Возвращая «Поэтику кино» в научный обиход, мы уповаем на то, что наша книга вызовет интерес не только у специалистов – киноведов, филологов, культурологов, но и у всякого, кто хочет раздвинуть горизонты своего знания о путях развития русской художественной культуры XX в.

«Поэтика кино» была задумана и осуществлена в Зубовском институте. Совершенно логично и естественно, что ее второе рождение происходит здесь же. В реализации настоящего проекта, замышленного в Российском институте истории искусств, кроме его научных сотрудников, петербургских киноведов, приняли участие также московские ученые – сотрудники Государственного института искусствознания.

Авторский коллектив посвящает свой труд памяти Стеллы Давидовны Гуревич.

Художник В.А.Пахомов

# ПОЭТИКА КИНО

Под ред. Б.М.Эйхенбаума

С предисловием К.Шутко

Москва **Кинопечать** Ленинград  
1927

Санкт-Петербург  
2001

Комментарии **С.Д.Гуревич**  
(при участии В.А.Кузнецовой и Л.Б.Шварца)

## Содержание

<i>К.Шутко.</i> Предисловие .....	9
<i>Б.Эйхенбаум.</i> Проблемы киностилистики .....	13
<i>Ю.Тынянов.</i> Об основах кино .....	39
<i>Б.Казанский.</i> Природа кино .....	60
<i>В.Шкловский.</i> Поэзия и проза в кинематографии .....	90
<i>А.Пиотровский.</i> К теории киножанров .....	93
<i>Е.Михайлов и А.Москвин.</i> Роль кинооператора в создании фильма	110
<b>Комментарии</b> .....	122

## Предисловие\*

Предлагаемые в этом сборнике статьи ставят ряд вопросов, которые должны в целом приблизить нас к решению или, по крайней мере, к постановке одного основного вопроса: каким должно быть кинозрелище нашего времени. Поэтому название сборника «Поэтика кино» уже круга заданий, в нем поставленных. Это происходит не только в силу скромности, с которой подходят к своей задаче авторы статей, а и по той причине, что всякий, кто по-деловому приступает к рассмотрению сущности кинозрелища, выводится за пределы собственно исследуемого материала и вступает в область очень сложных вопросов, на первый взгляд как будто имеющих очень отдаленное отношение к явлениям кино.

Разумеется, можно ограничить себя в исследовании большого вопроса одним каким-нибудь его участком, но для того, чтобы получить хоть малые результаты при этом ограничении, – все равно и это малое должно быть взято под знаком целого.

Можно поставить себе при изучении кино задачу указать: каковы особенности, составляющие природу кинопроизведения, каковы его виды (жанры), что составляет стиль киноведи и т.п., но по всякому отдельно рассматриваемому поводу придется взять всю данную конкретную связь элементов киновосприятия.

Нужно ли у нас в Советской России, где кинопроизводство только делает первые шаги, теперь тратить усилия на теоретизирование, на философованье по поводу кинофильма? Не праздное ли это занятие? Не рано ли пытаться создавать теорию факта, когда налицо фактическая скудость? Законные вопросы, но при всем их практицизме – это очень непрактические, бездейственные подшептывания.

Именно теперь, когда не успели еще создаться традиции вкусов, законов советской кинофильмы, нужно вооружить себя правильным теоретическим оружием, чтобы легче, продуктивнее идти по пути создания нужной нам кинофильмы.

Пусть будут признаны ограниченными, узкими точки зрения, изложенные в этом сборнике, но для того, чтобы зафиксировать даже эти отрицательные признания, придется подумать о сущности кино, о его законах, его стиле и т.д.

---

\* Тексты публикуемых в настоящем издании статей приведены к современным нормам орфографии и пунктуации. Сохранены подстрочные примечания первого издания. Кроме того, статьи снабжены современными комментариями (с. 122–136), ссылки на которые обозначены цифрами (прим. ред.).

И не только потому это следует сделать, что, по словам Б.Эйхенбаума, «период, когда кино укрепляло свое социально-экономическое значение – уже отходит в прошлое», а потому, что социально-экономическое значение кино как никогда вырастает: из технического изобретения или индивидуального умения кино превращается в мощное хозяйственное событие, связанное прочнейшими путями со всей общественно-хозяйственной системой современного общества.

Утверждение, что кино только теперь удостоивается высокого признания со стороны поэтов и исследователей, может быть правильно только в отношении жрецов искусства; их великодушная амнистия низкого зрелища пришла только теперь, но все бурное развитие кинематографии за последние полтора десятка лет испытывало на себе непрерывно организующее воздействие фактических производителей кинофильм.

Нужно осторожнее и осмотрительнее отнестись к проявляемому за последнее время интересу к кинематографии со стороны традиционных представителей старых и многоопытных искусств, ибо этот интерес часто не бескорыстного свойства. В 1912 году на I-м Международном Парижском Конгрессе кинотеатровладельцев диктовалась бесхитростная теория сюжетосложения фильмов – «сюжеты картин должны быть так составлены, чтобы пробуждать в массах чувства красоты, величия души, правды и добра и чтобы они на поминали им постоянно об их гражданских обязанностях»; нужно было появиться 7.000 фильм американского производства, чтобы эта «формальная» директива затем могла быть изложена в виде пышных теоретических лекций на специальных кинофакультетах американских университетов.

Предупреждающий о такой схоластике А.Пиотровский, при построении теории (якобы специфически кинематографической) так называемого счастливого конца в современной ходовой американской фильме, не учитывает такой «теоретической» догмы, как заявление А.Цукора<sup>1</sup>: «его мечта дать народам всего мира здоровое развлечение... они (народы) хотят смеяться, ибо жизнь не всегда весела... поэтому «счастливый конец» в фильме – право нашей организации».

Это заявление, при всей убогости его теоретического содержания, должно непременно войти в поле рассмотрения при исследовании «законов» современного кинопроизведения. Следует проявлять поменьше теоретического энтузиазма в открытии кинематографических законов современного киноискусства, памятуя, что, по заявлению В.Гайса<sup>2</sup>, «необходимость производить 600 картин в год требует очень много творческих сил. Производственники тренируют ре-

жиссеров и сценаристов... привлекают опытных писателей и участвуют в технике кинокомпозиции».

Поэтому иногда весело читать о досужих опытах неких теоретиков, которые пробуют хронометрировать такие шедевры кинематографии, как «Табачница из Севильи»<sup>3</sup>, «Испанская танцовщица»<sup>4</sup>, и находят поразительную закономерность: каждый акт длится 11–12 минут. Уже закипают теоретические мозги, готов родиться кинематургический «закон»<sup>5</sup> строения части, а оказывается, что сие происходит из довольно устойчивой длины метража каждой катушки (reel) и только.

Нельзя забывать в своих теоретических экскурсиях на разведки современной кинематографии, что ее продукция – не боговдохновенный, творческий процесс, а результат очень тонко задуманного и сложнейшим, техническим способом осуществленного финансового, экономического, общественного расчета.

И этого не скрывают западные, дипломированные теоретики кино. Один из них, W.Bloem, пишет: «задачей киномастера является обязательно и всегда – объединение искусства с «делом» (Geschäft); кто этого не сумеет, тот невольно содействует тому, что киноорганизации вынуждены производить доходные пустячки для массового потребления».

Для нашей советской обстановки не так опутителен этот императив сочетания искусства с гешефтом, но это никак не может быть оправданием идеалистическому благодушию, сказавшемуся, напр., в провозглашении Эйхенбаумом надежды, ради которой он и оказался готовым заняться постановкой теоретических вопросов, – надежды на то, что «сумасшедший коммерческий успех кино, наложивший свою печать на всю историю его «золотого» детства, – уже накануне кризиса».

Во-первых – фактически неверно, что у кино было детство – «золотым». Золото начинает притекать только теперь, а во-вторых – именно зависимость кино от золота или золота от кино обязательно скажется на конструкции кинопроизведения.

Обобщая все сказанное, можно было бы наметить условия плодотворного практического, так сказать, теоретизирования в таком общем виде.

Поставить, попытаться поставить ряд вопросов, касающихся сущности кинофильма, необходимо и неотложно. Ибо теоретическая кухня современного буржуазного кино руководится слишком прозрачными классовыми, эксплуататорскими аппетитами, чтобы мы для своей киноработы всерьез могли питаться из этого источника.

Необходимо до корня рассмотреть природу киноявления, созданного всей предыдущей кинематографией в лице ее «величайших» и лучших производителей. Необходимо рассмотреть формальные катего-

<sup>1</sup> Журнал Сине-Фоно. 1912.

рии, часто заимствованные или навязанные традицией, никакого отношения не имеющей к предмету кинофильма, в тесной связи со всем материалом, входящим в построение кинофильма.

Лучше еще год не обзаводиться каким ни на есть кинозаконником, а зарыться поосновательнее в дебри кинематографического явления, становясь перед ним без готовой терминологии, часто чужеродной ему (это признается и всеми авторами сборника), и хотя бы начерно получить определения действительно отысканного и рассмотренного в киномире.

Тогда, может быть, окажутся понятными эти псевдоопределения – «поэзия и проза в кино», законы сюжетосложения, семантическая природа киновещи, будет ясным кажущееся противоречие между определенным киножанром только как явлений искусства и фактическим исключением из этих определений всего наличия современных кинопроизведений (у А.Пиотровского, поскольку он приходит к тому, что только открываемые еще в советском кино жанры вытекают из самых основ кинематографии). Окажется, может быть, понятным, что самая «основа кинематографа» – не дана, а может быть целиком создана как наличием задач, которые будут на нее возложены, так и привлечением средств для их решения. Тогда яснее и толковее можно будет определить, в чем сказывается компромиссность «Броненосца «Потемкина»» и почему в «Шестой части мира» давно известный жанр хроники может восприниматься как искусство. И наконец, станет, может быть, ясным, что втискивать кино вещь в понятие только искусства – занятие, которое при добросовестном исполнении приведет к тому, с чего начинает В.Шкловский свою статью о прозе и поэзии. И может быть, окажется, что для создания кино вещи потребуются не «поэтика», а все охватывающая воинствующая теоретика, точно и беспощадно вытравливающая из практического обихода всю заваль схоластической формалистики. С такой теорией киноработы возможно будет преодоление и организация всего, что окажется подвластным засъемке киноаппаратом – строжайшим исполнителем определенного общественного задания. Теоретические пробы этого сборника и следует рассматривать как призыв к теоретической работе в области кино.

*К. Шутко*

Искусств самих по себе как явлений природы нет – существует свойственная человеку потребность в искусстве. Эта потребность удовлетворяется по-разному – в разные эпохи, у разных национальностей, в разных культурах. Отдельные элементы природы, входящие в построение человеческого быта, изолируются и, подвергнутые специальной культуре, становятся основой того или другого искусства. Как материал искусства эти элементы должны обладать некоторыми качествами или «способностями» и быть в некоторых особых отношениях к быту. Эти отношения меняются – меняются и самые формы искусства, и самая их группировка.

Кино стало искусством не сразу. В его истории надо различать два момента: изобретение аппарата, при помощи которого оказалось возможным воспроизводить на экране движение, и использование это аппарата для превращения фотографической ленты в кинофильм. В первой стадии кинематограф был только аппаратом, механизмом; во второй – он стал своего рода инструментом в руках оператора и режиссера. И то и другое явилось, конечно, не случайно. Первое явилось естественным результатом технических усовершенствований в области фотографии; второе – естественным и необходимым результатом новых художественных требований. Первое относится к области изобретений, развивающихся по законам своей логики; второе – можно отнести скорее к числу открытий: оказалось, что киноаппарат может быть использован для организации нового искусства – и именно такого искусства, потребность в котором давно назрела.

Изобретатели киноаппарата вряд ли думали, что они создают условия для организации нового искусства. Характерно, что прошло около 20 лет, прежде чем кинотехника была осознана как техника киноискусства. В первые годы интерес был сосредоточен на самой иллюзии движения. Кино воспринималось как технический фокус и не шло дальше принципа движущейся фотографии. Ни о сценариях, ни о монтаже не было речи. До 1897 г. не думали даже о склеивании кусков. Техническое усовершенствование аппарата как такового стояло в центре внимания.

Кинопленка, не превосходившая 17 метров, воспроизводила какую-нибудь одну сценку – вроде «Выхода рабочих из завода Люмьер». Долгое время основное место в кинорепертуаре занимали «видовые» карти-

\* G.-Michel Coissac<sup>1</sup>. Histoire du cinématographe. Paris. 1925. Книга эта, к сожалению, вовсе не дает истории кинематографа, а представляет собой рекламу французской кинопромышленности.

ны – своего рода движущиеся открытки. Это была примитивная стадия бытовых сценок и ландшафтов (определилась, между прочим, «фотогеничность» воды). К этим первоначальным жанрам скоро присоединились комические картины, сыгравшие большую роль в деле осознания кино как искусства: обходясь, благодаря самому существу комического, без сложных мотивировок и фабульных сплетений и оперируя обыкновенным бытовым материалом, они вместе с тем создали первичную основу для будущих кинотрюков и выработали ряд типичных шаблонов, необходимых для кинограммы. Но принцип движущейся фотографии все же был главным и единственным.

Изобретение киноаппарата, собственно говоря, вдохнуло новую жизнь в самую область фотографирования, до тех пор очень ограниченную. Обыкновенная фотография, при всех своих тенденциях стать «художественной», не могла занять самостоятельного положения среди искусств, поскольку она была статична и потому только «изобразительна». Рядом с графикой, предоставляющей художнику достаточно свободы для осуществления разнообразных замыслов, фотография, естественно, оказывалась чем-то подсобным, чисто техническим, не обладающим качествами «стиля». Поэтому она крепко вошла в обиход, в быт и не имела перед собой никаких других перспектив. Киноаппарат динамизировал фотографический снимок, превратив его из замкнутой, статической единицы в кадр – в бесконечно малую долю движущегося потока. Тем самым, впервые в истории, «изобразительное» по своей природе искусство получило возможность развертываться во времени и оказалось вне конкуренции, вне классификации, вне аналогий. Ассоциируясь разными своими элементами и с театром, и с графикой, и с музыкой, и с литературой, оно вместе с тем явилось как нечто совершенно новое. Механические средства фотографии (светотень, съемка вне фокуса, размеры снимка и проч.) получили новое значение, став средствами особой киноречи. Вместе с развитием кинотехники и осознанием разнообразных возможностей монтажа определилось необходимое и характерное для каждого искусства различие материала и конструкции. Иначе говоря – явилась проблема формы.

На фоне кино область простой фотографии окончательно определилась как элементарная, обиходная, прикладная. Отношения между фото и кино – нечто вроде отношения между практическим и поэтическим языком. Киноаппарат дал возможность открыть и использовать такие эффекты, которые простая фотография не могла бы и не стала бы утилизировать. Явилась проблема «фотогеничности» (Луи Деллюк<sup>2</sup>), главное значение которой в том, что она внесла в область кинематографии принцип в ы б о р а материала по специфическим признакам.

Искусство живет тем, что вычитается из обихода как не имеющее практического приложения. Обиходный автоматизм словоупотребления оставляет неиспользованными массы звуковых, семантических и синтаксических оттенков – они находят себе место в словесном искусстве (Виктор Шкловский). Танец строится на движениях, не участвующих в обыкновенной походке. Если искусство и пользуется обиходом, то как материалом, – с тем, чтобы дать его в неожиданной интерпретации или в смещении, в подчеркнуто деформированном виде (гротеск). Отсюда – неизменная «условность» искусства, которой не могут преодолеть даже самые крайние и последовательные «натуралисты», поскольку они остаются художниками.

Первичная природа искусства – это потребность в разряде тех энергий человеческого организма, которые исключаются из обихода или действуют в нем частично. Это и есть его биологическая основа, сообщающая ему силу жизненной потребности, ищущей удовлетворения. Основа эта, по существу игровая и не связанная с определенно выраженным «смыслом», воплощается в тех «заумных», «самоцельных» тенденциях, которые просвечивают в каждом искусстве и являются его органическим ферментом. Использованием этого фермента для превращения его в «выразительность» организуется искусство как социальное явление, как особого рода «язык». Эти «самоцельные» тенденции часто обнажаются и становятся революционным лозунгом – тогда начинают говорить о «заумной поэзии», об «абсолютной музыке» и пр. Постоянное несовпадение между «заумностью» и «языком» – такова внутренняя антиномия искусства, управляющая его эволюцией.

Кино стало искусством, когда в нем определилось значение этих двух моментов. **Фотогения** – это и есть «заумная» сущность кино, аналогичная в этом смысле музыкальной, словесной, живописной, моторной и прочей «зауми». Мы наблюдаем ее на экране вне всякой связи с сюжетом – в лицах, в предметах, в пейзаже. Мы заново видим вещи и ощущаем их как незнакомые. Деллюк замечает: «Локомотив, океанский пароход, аэроплан, железная дорога, по самому характеру своей структуры, фотогеничны. Всякий раз, когда на экране бегут кадры “киноправды”, показывающие нам движение флота или корабля, – зритель вскрикивает от восторга». Дело, конечно, не в самой «структуре» предмета, а в его подаче на экране. Фотогеничным может быть любой предмет – это вопрос года и стиля. Художник фотогении – оператор. Используемая как «выразительность», фотогения превращается в «язык» мимики, жестов, вещей, ракурсов, планов и пр., являющихся основой кинестилистики.

<sup>2</sup> Деллюк Л. Фотогения кино. Пер. Т. Сорокина. М.: Новые веки, 1924. С. 96.



Давно назревала потребность в новом массовом искусстве – в искусстве, самые художественные средства которого были бы доступны «толпе», и толпе именно городской, не имеющей своего «фольклора». Это искусство как обращающееся к массам должно было явиться в качестве нового «примитива», революционно противостоящего утонченным формам старших, обособленно живущих искусств. «Примитивность» эта могла быть осуществлена на основе изобретения, которое, выдвигая на первый план новый художественный элемент и делая его конструктивной доминантой, сделало бы возможной особую форму слияния (синкретизации) отдельных искусств.

Эволюция искусства, взятого как нечто единое, выражается в постоянных колебаниях между обособлением (дифференциацией) и слиянием. Каждое отдельное искусство существует и развивается на фоне других – и как особый вид, и как разновидность. В разные эпохи то или другое искусство стремится стать массовым и вдохновляется пафосом с и н к р е т и з м а, стремясь поглотить в себе элементы других искусств. Дифференциация и синкретизация – постоянные и одинаково значительные процессы в истории искусств, развивающиеся соотносительно. Синкретические формы вовсе не есть принадлежность только искусства дикарей или «народа», как думали раньше; тенденция к их построению – постоянный факт художественной культуры. Музыкальные драмы Вагнера или симфонические танцы балетных новаторов – отдельные проявления синкретических тенденций нового времени. Этим попыткам не хватало духа революционной «примитивности», необходимой для того, чтобы новая форма получила значение массового искусства, противопоставляющего себя другим именно широтой своего воздействия. Общий перелом культуры, во многом возвращающий нас к принципам раннего средневековья, выдвинул решительное требование – создания нового искусства, свободного от традиций, примитивного по своим «языковым» (смысловым) средствам и грандиозного по возможностям своего влияния на массы. Соответственно «технизму», под знаком которого живет культура нашей эпохи, это искусство должно было родиться из недр самой техники.

Таким искусством и явилось в начальной своей стадии кино. Характерно, что в первые годы своего существования (пожалуй – вплоть до европейской войны) кино оценивалось как вульгарное, «низкое» искусство, пригодное только для толпы. Оно завоевало свои первоначальные позиции в провинции и на окраинах столиц. Соблазненный рекламой и зашедший в кинотеатр интеллигент чувствовал себя неловко при встрече с другим таким же интеллигентом: «И ты тоже соблазнился?» – пробегает

ло в мыслях у обоих. Кто бы мог тогда поверить, что большой зал Ленинградской консерватории будет занят кинотеатром? Такова обычная картина в эволюции искусств и отдельных жанров.

На фоне других искусств кино выглядело чем-то примитивным, почти пошлым, оскорбительным для тонкого вкуса. Самый факт создания нового искусства на основе фотографии нарушал привычные «высокие» представления о творчестве. Киноаппарат цинично противостоял мнимой «кустарности» старших искусств и сообщал им (особенно театру) до некоторой степени архаический оттенок. В среду искусств, защищенных традициями, врвался дерзкий новичок, угрожающий превратить искусство в простую технику. Киносеанс – это какое-то сплошное «снижение» театрального спектакля, начиная с одетого в пальто, как будто мимоходом зашедшего зрителя, и кончая голым экраном, заменяющим и занавес, и сценическую площадку. Механическое воспроизведение, механическое повторение (два-три сеанса в вечер), фабричное производство и проч., и проч. Очень естественно, что интеллигенция, в большинстве жившая традициями старой художественной культуры, сначала игнорировала кино как механический примитив, способный удовлетворять только «улицу».

Нечего много говорить о том, что война и революция ускорили процесс распространения кино в массах. При других исторических условиях кино, вероятно, пришлось бы выдержать гораздо более длительную и сложную борьбу. Любопытно, кстати, напомнить, что еще до войны, в эпоху разложения символизма, театрики театра и режиссеры увлечены были идеей «соборного» театрального действия. В жизни театра чувствовалось какое-то оскудение, которое пытались преодолеть опытами утонченного возрождения «старинного театра», *comedia del'arte* и проч. Рядом с идеей «соборности» является как изысканный парадокс, свидетельствующий о кризисе театрального искусства, идея «театра для себя» (Н.Евреин<sup>3</sup>), и широким потоком разливается театральная пародия<sup>4</sup>. А между тем все яснее и яснее обозначалось охлаждение к театру – и не только в среде зрителей, но и в среде актеров.

Мечты о «соборности» не осуществились и остались характерным историческим признаком эпохи театрального разложения, но неожиданно явилось новое, массовое и, в этом смысле, своего рода «соборное» искусство. Более того, оно оказалось соборным не только в отношении зрителя («улица»), но и в отношении самого производства. Как синкретическая форма и как техническое изобретение кино собрало вокруг себя массы разнообразных специалистов, и долгое время фильма являлась зрителю

<sup>3</sup> См., напр., статьи в сборнике «Театр. Книга о новом театре». СПб.: Шиповник, 1908. Статьи Сологуба, Черткова, Луначарского и др.

<sup>4</sup> Казанский Б.В. Метод театра: Анализ системы Н.Н.Евреина. Л.: Академия, 1925.

без всяких имен, без всякого «авторства» – как плод соединенных усилий целого коллектива.

Однако от этой «соборности» до той, о которой мечтали символисты, очень далеко: это – соборность навыворот. Даже самое понятие «массовости» требует в отношении кино целого ряда оговорок. Мы, свидетели «рождения кино», склонны, конечно, к некоторой романтизации его. Но если заставить себя вдуматься спокойно – массовость кино есть понятие не качественное, а количественное, не связанное с его существом. Это – характеристика успеха кино, т.е. чисто социального явления, обусловленного целым рядом исторических обстоятельств, с кино как с таковым не связанных. Наоборот – кино само по себе вовсе не требует присутствия массы, как хотя бы театр. Имея аппарат, каждый у себя дома может смотреть фильм и быть, таким образом, участником массы кинозрителей, не входя в кинотеатр. Более того – сидя в кинотеатре, мы, в сущности, вовсе не ощущаем себя членами массы, участниками массового зрелища; наоборот – условия киносеанса располагают к тому, чтобы зритель почувствовал себя как бы в полном уединении, и это чувство составляет одну из своеобразных психологических прелестей кинозрелища. Фильма не ждет от нас даже аплодисментов – аплодировать некому, кроме механика. Состояние зрителя близко к одиночному, интимному созерцанию – он как бы наблюдает чей-то сон. Малейший посторонний звук, не относящийся к фильму, раздражает его гораздо сильнее, чем в театре. Разговор соседей (например, чтение надписей вслух) мешает ему сосредоточиться на движении фильма; его идеал – не чувствовать присутствия других зрителей, быть наедине с фильмом, стать глухим.

Оказывается, что, при всей своей массовости, кино способно быть наиболее камерным искусством. Конечно, некоторые киножанры, по своему своему характеру, имеют в виду присутствие толпы, но переносить эту особенность отдельных жанров на все кино невозможно. Важно иметь в виду, что «массовый» период кино – период, когда кино отвоевывало себе положение среди других искусств и укрепляло свое социально-экономическое значение, – уже отходит в прошлое. То и дело появляются фильмы, являющиеся результатом художественного экспериментирования и как таковые не имеющие установки на массового зрителя. Кино уже имеет некоторую свою не только коммерческую, но и художественную историю – историю стилей и школ. Рядом с этим кинозритель приобрел уже некоторую устойчивость вкуса, привык к шаблонам, от которых не любит отходить. Тем самым наметилось уже то сложное отношение двух сторон, которое характерно для каждого искусства. «Кабинет доктора Калигари»<sup>1</sup> как фильма для массового зрителя провалился по всей Европе, а в истории кино это – очень важный сдвиг, влияние которого чувствуется на целом ряде последующих фильмов. «Наше гостепри-

имство»<sup>5</sup> с Бестером Китомом<sup>6</sup>, заново ставящее проблему комического в кино (трагические ситуации при комическом поведении героя), оказалось просто слишком умной, слишком сложной по замыслу фильмой, чтобы вызвать полный восторг среди зрителей – гораздо более элементарный комизм «Труса»<sup>7</sup>, естественно, доходит легче. Очень возможно, что сумасшедший коммерческий успех кино, наложивший свою печать на всю историю его «золотого детства», уже накануне кризиса – кино вступает в отроческий период, гораздо более трудный, но и более обещающий. Только в этой надежде и стоит ставить те сложные теоретические вопросы, которые я пытаюсь наметить в этой статье.

## 3

В той стадии, при которой мы присутствуем, кино представляет собой новую синкретическую форму искусства. Изобретение киноаппарата сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, слышимого слова, и замену его другой доминантой – видимым в деталях движением. Таким образом, театральная система, завязанная на слышимом слове, оказалась перевернутой. Кинозритель находится в совершенно новых условиях восприятия, обратных процессу чтения: от предмета, от видимого движения – к его осмыслению, к построению внутренней речи. Успех кино отчасти связан именно с этим новым типом мозговой работы, в обиходе не развивающимся. Можно сказать, что наша эпоха – менее всего эпоха словесная, поскольку речь идет об искусстве. Кинокультура противостоит как знак эпохи культуре слова, книжной и театральной, которая господствовала в прошлом веке. Кинозритель ищет отдыха от слова – он хочет только видеть и угадывать.

Однако называть кино «немым» искусством неправильно: дело не в «немоте», а в отсутствии слышимого слова, в новом соотношении слова и предмета. Театральное соотношение, при котором мимика и жест сопровождают слово, отменено, но слово как артикуляционная мимика сохраняет свое действие. Киноактер во время съемки говорит – и это имеет свой эффект на экране. Кинозритель, действительно, как бы превращается в глухонемого (вопрос о музыке – дальше), но это не уничтожает роли слова, а только переводит его в другой план. Известен случай в английском кинотеатре, когда присутствовавшая на сеансе группа глухонемых заявила протест против содержания произносившихся актерами фраз, совершенно не соответствовавших изображаемому на экране сценам. Оказывается, что для глухонемых кино – гораздо более «словесное» искусство, чем театр, где, по условиям самого спектакля (расстояние между сценической площадкой и зрителем), они не могут ясно ви-

деть движения органов речи. Обыкновенный кинозритель, конечно, не улавливает артикуляции самой по себе, но она и для него имеет значение, поскольку актеры ведут себя на экране не как глухонемые и не разыгрывают пантомимы. Разработка артикуляционной мимики на экране – это вопрос будущего: она, во всяком случае, не должна быть пассивным остатком от съемки.

Но еще важнее другой факт – процесс внутренней речи у зрителя. Для изучения законов кино (прежде всего – монтажа) очень важно признать, что восприятие и понимание фильма неразрывно связаны с образованием внутренней речи, связывающей отдельные кадры между собой. Вне этого процесса могут быть восприняты только «заумные» элементы кино. Кинозрителю приходится прodelывать сложную мозговую работу по сцеплению кадров (построение кинофраз и кинопериодов), почти отсутствующую в обиходе, где слово покрывает собой и вытесняет иные способы выражения. Он должен непрерывно составлять цель кинофраз – иначе он ничего не поймет. Недаром есть люди, для которых киноязык оказывается трудной, утомительной, непривычной и неприятной. Одна из главных забот режиссера – сделать так, чтобы кадр «дошел» до зрителя, т.е. чтобы он угадал смысл эпизода, или, иначе говоря, перевел бы его на язык своей внутренней речи; эта речь входит, таким образом, в расчет при самом построении фильма.

Кино требует от зрителя некоторой специальной техники угадывания, и техника эта, вместе с развитием кино, будет, конечно, усложняться. Уже теперь режиссеры часто пользуются символами и метафорами, смысл которых прямо опирается на ходячие словесные метафоры. Кинозрению сопутствует непрерывный процесс внутренней речи. Мы уже привыкли к целому ряду типичных шаблонов киноязыка; малейшее нововведение в этой области поражает нас не менее, чем появление нового слова в языке. Трактовать кино как искусство совершенно внесловесное невозможно. Защитники кино от «литературщины» часто забывают, что в кино выключено слышимое слово, но не выключена мысль, т.е. внутренняя речь. Изучение особенностей этой киноречи – одна из самых важных проблем в теории кино.

В связи с вопросом о внутренней речи решается и вопрос о надписях. Надпись – один из необходимых смысловых акцентов фильма, но говорить о надписях «вообще» – нельзя. Надо различать их виды и их функции в фильме. Наиболее неприятный и чуждый кино вид надписей – это надписи повествовательного характера, надписи «от автора», разъясняющие, а не дополняющие. Они заменяют собой то, что должно быть показано и, по существу киноискусства, угадано зрителем. Они свидетельствуют поэтому о недостатках сценария или о недостаточной кинематографической выдумке режиссера. Такая над-

пись прерывает не только движение фильма на экране, но и поток внутренней речи, заставляя зрителя превратиться на время в читателя и запомним то, что на словах сообщает ему «автор». Другое дело – надписи разговорные, составленные с учетом особенностей кино и вовремя помещенные. Короткие титры, появляющиеся в те моменты, когда на экране идет диалог, и сопровождающие собой определенные и характерные жесты актеров, воспринимаются как совершенно естественный элемент фильма. Они не заменяют собой того, что можно сделать иначе, и не разрывают киномышления, если сделаны применительно к законам кино (большую роль при этом играет самая графика надписей). Раз диалог должен дойти до зрителя, то помощь надписи необходима. Разговорная надпись не заполняет собой сюжетной пустоты и не вводит в фильм повествовающего «автора», а только заполняет и акцентирует то, что зритель видит на экране.

Опыт, между прочим, указывает на то, что комические фильмы более других нуждаются в разговорных надписях, и надписи эти иногда значительно усиливают комический эффект; достаточно вспомнить титры «Еврейского счастья»<sup>8</sup>, «Знака Зорро»<sup>9</sup> («Видели ли вы что-нибудь подобное?»), «Труса» («Садитесь!»). Происходит это потому, что комизм вообще есть явление смысловое, тесно связанное поэту со словом. Комическая фильма строится обычно на деталях отдельных положений, а детали эти могут «дойти» до зрителя только через посредство надписей.

Во всяком случае, раз кино не есть разновидность пантомимы и слово в нем не выключено вообще, то надписи – совершенно законная часть фильма, и весь вопрос только в том, чтобы они не превращались в литературу, а входили бы в фильм как ее естественный элемент, кинематографически осознанный.

Другой вопрос, тоже связанный, с одной стороны, с проблемой киновосприятия, а с другой – с фактом выключения слышимого слова, – это вопрос о музыке в кино. Вопрос этот теоретически еще почти не освещен, а практически – почти не возбуждает сомнений. Выключенное слышимое слово потребовало себе замены – и эквивалентом некоторых сторон слова явилась музыка. Музыка берет на себя роль эмоционального усилителя и аккомпанирует процессу внутренней речи. Но этим еще далеко не разрешаются вопросы о характере музыки в кино и о возможных отношениях между фильмом и ее музыкальной иллюстрацией. Каковы должны или могут быть принципы этой иллюстрации?

Во Франции очень популярна мысль о «музыкальной фильме»; о ней с большим пафосом, хотя и без достаточной определенности, говорит, например, Л.Муссиак<sup>10</sup>: «Световые фразы должны слиться с мелодическими; ритмы должны сочетаться, проникать и взаимно дополнять

друг друга с величайшей точностью и одновременностью»<sup>\*</sup>. Рядом с этой красноречивой фразой интересно привести слова Бела Балаша<sup>11</sup>, склонного к совсем иному решению этого вопроса: «Характерно, что мы сразу замечаем отсутствие музыки, но не обращаем никакого внимания на ее присутствие. Любая музыка оказывается годной к любой сцене... Ибо музыка пробуждает совсем другие видения, которые только мешают видениям на экране, когда слишком близко соприкасаются с ними»<sup>\*\*</sup>. Более серьезные надежды возлагает Балаш на обратное сочетание – на создание фильма, сопровождающих музыкальные произведения.

Замечание Балаша очень тонко и правильно. Хорошая фильма настолько поглощает наше внимание, что музыки мы как будто не замечаем; в то же время фильма без музыкального сопровождения кажется нам обедненной. Что же это – привычка или связанная с природой самого кино потребность? Мне кажется, что вопрос этот разрешается в связи с тем, что я говорил об интимности киновосприятия, о созерцании фильма как сна. Эти особенности восприятия требуют, чтобы фильма была окутана особой эмоционально-условной атмосферой, присутствие которой может быть так же незаметно, как присутствие воздуха, но вместе с тем так же необходимо. Внутренняя речь кинозрителя гораздо более текуча и неопределенна, чем речь произносимая, – музыка, не нарушая ее потока, способствует ее оформлению. Интимный процесс образования внутренней речи вступает в союз с музыкальной интерпретацией, образуя нечто единое. Надо еще отметить, что музыка до известной степени способствует переводу эмоций, возбуждаемых экраном, в мир именно художественных эмоций – фильма без музыки производит иногда жуткое впечатление. Можно, таким образом, утверждать, что музыкальное сопровождение фильма о б л е г ч а е т процесс образования внутренней речи и именно потому не ощущается само по себе.

В этой сложной проблеме есть еще одна неясная сторона – вопрос о ритме кино и о его соответствии или родстве с музыкальным ритмом. Люди, охотно говорящие о ритме кадров или монтажа, часто играют метафорой или употребляют слово «ритм» в том же общем и мало плодотворном смысле, в каком говорят о ритме в архитектуре, в живописи и проч. В современном кино мы имеем не р и т м в точном смысле (как в музыке, в танце, в стихе), а некую общую р и т м и ч н о с т ь, которая не имеет никакого отношения к вопросу о музыке в кино. Правда, метраж кадров может, до некоторой степени, служить основой для построения киноритма, но это дело будущего, о котором трудно говорить сейчас.

<sup>\*</sup> Муссиак Л. Рождение кино. Пер. С.Мокульского и Т.Сорокина. Л.: Academia, 1926. С. 50.

<sup>\*\*</sup> Balázs Béla. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. 1924. S. 143. (Есть русский перевод.)

Возможно, что в дальнейшей эволюции кино (когда оно перейдет от отрочества к юности) яснее обнаружатся его ритмические возможности – тогда могут определиться особые ритмические жанры, с установкой не на фабулу, а на фотогению. Возможно, что эта форма (аналогичная стиху) родится именно из опытов киноиллюстрирования музыкальных произведений. Тогда яснее определится и вопрос о музыке в кино. Пока ее роль типична именно для синкретической стадии.

Итак, кино определилось как искусство «фотогении», пользующееся языком движений (выражений лица, жестов, поз и проч.). На этой почве оно вступило в соперничество с театром – и одержало победу. Значительную роль в этой победе сыграло то обстоятельство, что кинозритель получил возможность видеть детали (выражений лица, вещей и т.д.) и с легкостью, равносильной воображению, переноситься из одного места в другое, видеть перед собой людей и предметы в разных планах, ракурсах, освещении и пр. Кинодинамика, развивающаяся на экране, победила театр, переведя его на положение какой-то «милой старинки». Театру приходится заново осознать себя – уже не как синкретическую форму, а как обособленное искусство, в котором слово и тело актера должны быть освобождены от всего другого.

Одним из существенных недостатков театра, поскольку он являлся искусством синкретическим, – недостатком, преодоление которого в условиях театрального спектакля возможно только до некоторой степени, – была неподвижность сценической площадки и связанная с этим неподвижность точки зрения и планов. Зрительные эффекты театрального представления (мимика, жест, декорации, вещи) неизбежно сталкиваются с проблемой р а с с т о я н и я между неподвижной площадкой и зрителем. Игра зрительными деталями в театре оказывается почти невозможной; тем самым мимика и жест скованы в своем развитии и актер, обладающий именно мимическим дарованием, не может развернуть его в театре. Неподвижность же площадки приводит к тому, что актеру приходится играть на фоне стоящих в одном положении декораций; это связывает драматурга и вносит в словесную динамику театрального искусства нечто чуждое, лишнее, статическое. Вещь в театре играет совершенно пассивную роль, являясь посторонним свидетелем или согладатаем актера и надоедая зрителю своим присутствием. Деление театрального пространства на части (включением и выключением света), применение вертящихся сцен и проч. – все это не меняет сущности и воспринимается как жалкое подражание кинематографу. То, что для кино является его сущностью и его природой, в театре выглядит грубо, тяжело – как потуги на

остроумие у человека, им не обладающего. Театр, конечно, должен идти другим путем – путем превращения сценической площадки в арену исключительной деятельности актера, путем уничтожения театрального пространства как определенного места действия, иначе говоря – путем возвращения к принципам шекспировского театра.

Кино уничтожило самый вопрос о сценической площадке – об ее неподвижности и о расстоянии между нею и зрителем. Экран – мнимая точка, и неподвижность его тоже мнимая. Расстояние между актером и зрителем непрерывно меняется – вернее сказать, что его вовсе нет, а есть только масштабы, планы. Лицо актера может быть дано в гиперболических размерах, при которых видно малейшее движение мускула; зритель, если это нужно по ходу фильма, видит малейшую деталь жеста, костюма, обстановки. Ничто не стоит и не ждет своей очереди – меняются и места действия, и части сцен, и точки зрения на них (сбоку, сверху и пр.). Все эти технические возможности сделали кино соперником не только по отношению к театру, но и по отношению к литературе. До изобретения кино и осознания монтажа литература была единственным искусством, способным развертывать сложные сюжетные построения, развивать фабульные параллели, свободно менять место действия, выделять детали и проч. Теперь, на фоне кино, многие из этих привилегий литературы потеряли свое монопольное право. Кинодинамика и здесь оказалась достаточно могущественной. Литература, как и театр, оплодотворяя собой кино и содействуя его развитию, в то же время лишилась своего прежнего положения и должна в дальнейшей своей эволюции учесть присутствие нового искусства.

Если, сверх сказанного, принять во внимание связь, существующую между кино и изобразительными искусствами (тема, требующая особого рассмотрения), то характеристика современного кино как синкретической формы кажется оправданной. Кино, действительно, так или иначе коснулось всей системы старших, обособленных искусств и, отталкиваясь от них, оказывает в то же время решительное воздействие на их дальнейшую эволюцию. Перед нами новый факт: фотогения и монтаж создали возможность такой динамики зрительных образов, которая недоступна ни для какого другого искусства. Эта динамика, перспективы которой еще далеко не исчерпаны, заставила пока другие искусства обратиться около нового центра и обслуживать его. Начали определяться разные стили фильм – в зависимости от того или иного метода переработки материала, от того или иного «уклона». Собственные киностили еще только намечаются, и теория еще почти не касалась этого вопроса.

Принято говорить о «натуралистичности» кино и считать это его особым преимуществом. Это мнение, в его примитивно-категорической форме, конечно, наивно, и с ним надо бороться, потому что оно затемняет

ет специфические законы кино как искусства. Совершенно естественно, что в ранней своей стадии, когда еще не определились даже самые «языковые» средства кино, оно еще не создало своих художественных возможностей и заботилось исключительно о создании иллюзии, о приближении к «натуре». В дальнейшем, вместе с использованием киноаппарата в качестве инструмента, потеряли первоначальное значение общие планы, наиболее «натуралистичные», еще не порвавшие с чисто фотографическими принципами, и кино стало развивать свои условные возможности, далекие от примитивного натурализма, – как крупный план, наплыв, ракурс и проч.

Принцип «фотогении» определил основную сущность кино, совершенно специфическую и условную. Отныне деформация и атуры заняла в кино, как и в других искусствах, свое естественное место. В руках оператора киноаппарат действует уже так же, как краска в руках художника. Одна и та же натура, снятая с разных точек, в разных планах и по-разному освещенная, дает разные стиливые эффекты. В последнее время натурные снимки все чаще и чаще заменяются павильонными – именно потому, что натура мешает выдержать определенный стиливый тон фильма. Режиссеры заботятся не только о композиции фильма (монтаж), но и о композиции отдельных кадров, руководствуясь уже чисто изобразительными принципами – симметрии, пропорции, общего соотношения линий, распределения света и проч. Раз речь идет о стилях фильма и о композиции кадров – значит, пресловутая «натуралистичность» представляет собой только один из возможных стилей, и притом несколько не менее условный, чем остальные. Требования «типажа» и, в связи с этим, проблема киноактера (актер и «натура») явились вовсе не потому, что кино натуралистично, а по условиям кинопроекции: крупный план и особенности фотогении препятствуют пользованию гримом в той степени, как им пользуются в театре. Отсюда – совершенно иные принципы выразительности и самой игры.

Итак, натурализм в кино не менее условен, чем натурализм литературный или театральный. Правда, кино может вводить в фильм действительную природу, чего не может, например, сделать театр. У кинорежиссера может быть своего рода «записная книжка», в которой он хранит заснятые мимоходом бытовые сценки – для того, чтобы использовать их при монтаже какой-нибудь фильма (например, в фильме «физиологического» типа), но он может сделать это, как и писатель, только при условии подчинения этого материала общему стиливому знаку фильма и ее жанровому замыслу.

В вопросе о том или другом стиле фильма решающее значение имеют характер съемки (планы, ракурсы, освещение, диафрагмирование и т.д.) и тип монтажа. У нас принято понимать монтаж только как «сю-

жетосложение», между тем как основная его роль – стилистическая. Монтаж – это прежде всего система кадроведения или кадровосцепления, это своего рода синтаксис фильма.

Сюжетосложение само по себе определяется сценарием или даже либретто; если оно и зависит от монтажа, то лишь в той степени, в какой монтаж дает ему ту или другую стилистическую окраску, мотивируя чередование параллелей, давая тот или другой темп, пользуясь крупными планами и проч. Кино имеет свой язык, т.е. свою стилистику и свои приемы фразеологии. Я пользуюсь этими терминами, конечно, не для того, чтобы сблизить кино со словесностью, а по совершенно законной аналогии, которая позволяет, например, говорить и о «музыкальной фразе», «музыкальном синтаксисе» и т.д. Явление внутренней речи, характерное для киновосприятия, дает мне полное право пользоваться этой терминологией, не нарушая специфических особенностей кино.

С.Тимошенко<sup>12</sup> попробовал «перечислить» основные приемы монтажа и дать их «описание». Но прежде чем перечислять и описывать (если это даже возможно в общей форме), надо построить теорию монтажа, а ее-то в книге и нет<sup>13</sup>. В этом перечислении (указано 15 приемов), во-первых, смешиваются чисто стилистические приемы, как «прием контраста», с приемами, имеющими иное значение, а во-вторых – монтаж как таковой, т.е. вопрос о принципах и приемах кадроведения, оставлен совершенно в стороне. Например, «перемена мест» сама по себе – вовсе не прием и не монтаж; это техническая возможность, предоставляемая киноаппаратом и экраном, как и «перемена точки съемки» или «перемена плана». Монтаж – прием использования этой возможности, варианты которого зависят и от жанра фильма, и от стилистической манеры режиссера. Как перейти от одного места к другому, от одной параллели к другой – вот основная проблема монтажа при перемене места, требуемой сюжетным движением фильма. Это – проблема стилистики (логики) и мотивировки.

Перемену места мы видим в любой фильме, но один режиссер отличается от другого именно монтажом этой перемены – приемами ее подготовки и разработки.

Движение фильма строится по принципу временного и пространственного сцепления. Динамика кино, предоставляющая режиссеру право свободно перемещать место, планы, ракурсы и менять темпы, ставит вместе с тем свои требования, которых в таком виде не знает ни литература, ни театр, – требования временной и пространственной непрерывности. Это – та особенность кино, которую Балаш удачно называет «visuelle Kontinuität» (зрительная непрерывность). Говоря о фильмах, переделан-

ных из литературных произведений, Балаш замечает, что в них всегда есть что-то безжизненное, отрывочное: «Задуманный в словесной форме рассказ перескакивает через многие именно такие моменты, через которые в фильме нельзя перескакивать. Слово, понятие, мысль существуют вне времени. Картина имеет конкретную силу настоящего и живет только в нем... Поэтому фильма, особенно при изображении душевных движений, требует полной непрерывности отдельных моментов»<sup>14</sup>.

Здесь режиссер наталкивается на «сопротивление материала», которое он должен так или иначе преодолеть: кино требует такого монтажа, при котором у зрителя, хотя бы в пределах отдельных частей, создавалось ощущение времени, т.е. непрерывной последовательности эпизодов. Дело не в «единстве времени», как оно понималось в театре, а в том, чтобы ощущались временные отношения отдельных моментов. Каждый такой момент может как угодно сокращаться или растягиваться (один из основных темповых эффектов монтажа) – в этом отношении кино обладает богатейшими конструктивными возможностями, но каждое последующее должно быть в тех или других временных отношениях к предыдущему. В том-то и дело, что соседние кадры фильма воспринимаются как предыдущее и последующее – это общий закон кино; режиссеру остаётся, подчиняясь этому закону, использовать его для построения времени, т.е. создать иллюзию непрерывности.

Если действующее лицо выходит из дома, то в следующем кадре нельзя показать его входящим в другой дом – это противоречит и времени, и пространству. Отсюда – необходимость так называемых «проходов», которые в руках неопытных режиссеров обычно загружают собой фильм, потому что вносят лишние и тем самым бессмысленные детали. Именно в этих пунктах требуется остроумие и выдумка режиссера, именно здесь сказывается искусство монтажа: необходимость, диктуемую природой материала, использовать как стилистический прием (обманывающий зрителя и скрывающий от него власть «закона»).

Все эти «нельзя», как и во всяком искусстве, конечно, относительны и в любой момент могут превратиться в «можно». Но это может быть сделано только при определенных стилевых и жанровых условиях. Нарушить закон в искусстве можно, но просто обойти его нельзя. Если нет положительной мотивировки, то должна быть отрицательная.

Итак, отсюда мы приходим к понятию монтажа как киностилистики. Реальность и значение этой проблемы обоснованы, как мне кажется, тем, что я говорил о «внутренней речи» кинозрителя и о законах кадроведения («зрительная непрерывность» и логика сцеплений). Обходя вопросы о принципах монтажа, С.Тимошенко тем самым лишает себя возможности распределить самые приемы так, чтобы они не скрещивались и не смешивались. «Прием контраста», например, – это частный случай

\* Искусство кино и монтаж фильма. Л.: Academia. 1926.

мотивировки при перемене места; иначе говоря, это один из монтажных приемов, имеющий чисто стилистический характер. Вот пример самого автора книги: «Богатый американец после сытного обеда садится в удобный стул. Следующий кадр – в тюрьме: преступник – из рабочих завода этого богача – садится на электрический стул. – Американец-богач нажимает кнопку электрического звонка: зажигается роскошная люстра. – В тюрьме нажимают кнопку: сквозь тело рабочего проходит ток» и т.д.<sup>15</sup> В системе его «перечисления» это одновременно – и «прием перемены места», и «прием контраста», причем и то и другое относится к «сюжетосложению». На самом деле это – либо мотивировка перемены места (если этого требует сюжет), либо использование контраста в идеологических целях, своего рода ораторский прием сопоставления. В том-то и дело, что смысл приема зависит от его функции.

В дополнение к тому, что я говорил выше о временной последовательности, надо еще отметить, что этому не противоречит монтаж, построенный на принципе *о д н о в р е м е н н о с т и* эпизодов. Эта одновременность – не та, которую мы имеем, например, в литературе, когда автор, переходя от одних персонажей к другим, говорит: «В то самое время, когда...» и т.д. В литературе время играет совершенно условную роль связи – оно только указывается, и автор может обращаться с ним как угодно, поскольку он повествует. В кино – одновременность есть та же последовательность, только проведенная путем скрещивания параллелей (я говорю нарочно так, вопреки геометрическому понятию параллелей). Одна последовательность прерывается для того, чтобы продолжаться на другом материале. Это и дает возможность не только создавать иллюзию непрерывности, но и разнообразно строить самое время – тем более, что оно связано и с пространством. К подробностям этого вопроса, в связи с вопросом о темпе, я вернусь ниже – в главе о кинопериоде.

Перехожу теперь к вопросам киностилистики в узком смысле этого слова, т.е. к вопросам киносинтаксиса (понятие кинофразы, монтаж кинопериода) и киносемантики (смысловые знаки кино, метафора и проч.).

Вопросы эти, конечно, требуют специального изучения на материале отдельных фильмов – я ограничиваюсь здесь почти только их постановкой.

## 6

Всякое искусство, восприятие которого протекает во времени, должно иметь в себе некую членораздельность, поскольку оно в той или иной мере является «языком». Начиная с мелких долей, составляющих природу самого материала, можно идти дальше и доходить до членений, которые представляют собой уже определенные конструктивные доли,

реально воспринимаемые. Так, стопы в стихе являются членением механическим, абстрактным, хотя в построении стиха они, несомненно, участвуют; в восприятии же реально существуют не они, а группы элементов, объединяемые и сопоставляемые ритмическими акцентами.

В кино надо различать самый *п о з и т и в* (пленку) и его *п р о - е к ц и ю* на *э к р а н е*. Позитив представляет собой идеальную механическую расчлененность. Он состоит из прямоугольников (кадров) высотой каждый в  $\frac{1}{32}$  м; отдельно взятый такой кадр – это мельчайшая доля одного движения, в природе непрерывного, нерасчлененного. Это – механическая и в этом смысле абстрактная (не воспринимаемая на экране) расчлененность, а не членораздельность. Это – техническая основа кино, вне которой оно не могло бы существовать.

Как всякое искусство кино существует и развивается на основе своей собственной, искусственно созданной, условной, своего рода *в т о р и ч н о й* природы, образовавшейся в результате превращения природы в материал. Искусственно разложенное на абстрактные доли (кадры), движение заново слагается перед глазами зрителя на экране, но уже по-своему, по законам кино. Кино создано благодаря двум возможностям, составляющим его собственную, вторичную природу: технической (природа киноаппарата) и психофизиологической (природа человеческого зрения). Первая делает расчлененным и прерывистым то, что в действительности непрерывно; вторая заново сообщает движению отдельных снимков иллюзию непрерывности.

Таким образом, кадры существуют в пленке раздельно именно для того, чтобы уничтожиться на экране, слиться в одно движение. Иначе говоря, *п л е н о ч н ы й* (фотографический) кадр является для зрителя членением мнимым, абстрактным – своего рода атомом фильма. Отсюда – характерная двойственность самого термина «кадр» в устах кинопрактиков: кадр пленочный, отдельно существующий только в пленке, и кадр *м о н т а ж н ы й*, который С.Тимошенко определяет как «отдельный кусок фильма, от склейки до склейки, снятый одним объективом, с одной точки, одним планом».

Очевидно, что в вопросе о членораздельности киноречи основное значение имеют не фотографические, не пленочные, а монтажные кадры, поскольку именно они воспринимаются как реальные доли. Именно они, вступая в связь с соседними, образуют систему кадроведения, которая и является основной проблемой киностилистики. В этой системе следует, очевидно, различать более мелкие и более крупные членения, в соответствии с тем, как образуется внутренняя речь кинозрителя. Монтаж является именно монтажом, а не простой склейкой отдельных кусков, поскольку его принципом является образование смысловых единиц и сцепление. Основная единица этого сцепления и есть *к и н о ф р а з а*.

Если под «фразой» вообще понимать некое основное членение, реально воспринимаемое как отрезок (словесный, музыкальный и т.д.) движущегося материала, то ее можно определить как группу элементов, собирающуюся вокруг акцентного ядра. Музыкальная фраза, например, образуется группировкой тонов вокруг ритмомелодического или гармонического акцента, по отношению к которому предыдущее движение является подготовкой. В кино аналогичную роль играет группировка разных фотографических планов и ракурсов.

Мы имеем в кино три основных экранных движения: движение м и м о зрителя, движение н а зрителя и движение о т зрителя вглубь. Первое из них, которое можно назвать панорамным, есть движение элементарное, для кино не характерное; оно господствовало в ранней стадии кинематографии («видовые» картины), когда все показывалось в общем плане, без монтажа, и когда кино было еще только движущейся фотографией, недалекой от принципов волшебного фонаря. Вместе с переходом от киноленты к кинофильму определилось значение монтажа не только как сюжетной формы, но и как формы стилистической (кадроведение). Создание киноречи, с ее особой семантикой, потребовало создания акцентных моментов, выделением которых и планируются кинофразы. Тем самым определилось стилистическое значение планов и ракурсов.

Чисто технические средства фотографии были осознаны как средства членораздельности киноречи. Общий план сохранился только как ориентирующий элемент кинофразы, как своего рода «обстоятельство места или времени», по старинной грамматической терминологии. Акцентные члены фразы создаются первым и крупным планами, являющимися своего рода подлежащим и сказуемым кинофразы. Д в и ж е н и е п л а н о в (от общего плана к первому и затем к крупному или в ином порядке), в центре которого, в качестве основного стилистического акцента, стоит крупный план – таков основной закон построения кинофразы, отступления от которого, конечно, возможны так же, как во всяком искусстве от всякого «закона». К этому присоединяется перемена ракурсов (своего рода придаточное предложение), вносящая в схему кинофразы дополнительные акценты. Дается сцена в общем плане, затем первый план, потом тот же план, но в другом ракурсе (сверху), и т.д.

Можно ли сейчас наметить какие-нибудь типы кинофраз? Для этого, конечно, нужна гораздо более детальная разработка этого вопроса, проведенная лабораторным путем на отдельных кадрах. Вряд ли плодотворна была бы отвлеченная классификация, но кое-что сказать об этом можно. Совершенно реальная для кинозрителя разница – между длинной и короткой кинофразой. Монтаж кинофразы можно растягивать и сокращать. В некоторых случаях общий план может иметь важное значение – его затягивание дает впечатление длинной, медленно развивающейся

фразы; в других случаях, наоборот, фраза составляется из быстро сменяющихся первых и крупных планов, что производит впечатление отрывистости, лаконичности. Кроме того, существенное различие в стилистическом построении кинофразы зависит от того, каков ход ее планов: от деталей, показанных крупным планом, к панораме, или наоборот. В первом случае получается нечто вроде перечисления, ведущего к итогу, – зритель, не зная целого, всматривается в детали, улавливая сначала только их фотогению и предметное значение: высокий забор, огромный замок, собака на цепи. Затем открывается панорама – и он понимает: двор патриархального купеческого дома, поставленного на суровую ногу. Это – тип фразы, при котором зрителю приходится осмыслить детали п о с л е общего плана – вернуться к ним обратно. Иначе говоря, это – р е г р е с с и в н ы й тип кинофразы. Его особенность – не только в порядке планов, но и в том, что детали должны быть наделены некоторой особой семантической символикой, смысл которой угадывается зрителем до заключительного акцента. Монтаж такой фразы строится по принципу загадки. Другой тип кинофразы, п р о г р е с с и в н ы й, ведет от общего плана к деталям, так что зритель как бы сам постепенно приближается к картине и с каждым кадром все больше и больше ориентируется в происходящих на экране событиях. Можно сказать еще, что первый тип кинофразы ближе к описательному роду, тогда как второй – к повествовательному. Естественно, что эти типы кинофраз даются с особенной ясностью и последовательностью именно в н а ч а л е фильма, когда зрителю надо ввести в самую атмосферу картины.

Итак, кинофраза планируется группировкой монтажных кадров на основе движения планов и ракурсов, объединяемого акцентными моментами. Стилистическое разнообразие кинофраз зависит от приемов монтажа.

От кинофразы перейдем к вопросу о сцеплении фраз, о построении кинопериода. Раз начатое движение кадров требует смыслового сцепления по принципу пространственно-временной непрерывности. Речь идет, конечно, об и л л ю з и и непрерывности, т.е. о том, что на экране движение пространства и времени должно быть п о с т р о е н о, потому что зритель должен его ощущать. Пространственно-временные отношения играют в кино роль основной смысловой связи, вне которой зритель не может ориентироваться в движении кадров.

В театре проблема пространства и времени имеет совершенно иное значение – в связи с его временной и пространственной однопланностью, статичностью. В этом отношении театр гораздо «натуралистичнее» кино. Время в театре пассивно – оно просто совпадает с реальным временем



зрителя. Драматург, конечно, может ускорять темп действия или вмещать в один акт гораздо большее число событий, чем это возможно в действительности, но это может быть сделано только при условии, что зритель, как и читатель, забывает о времени и безразличен к мотивировке. У с л о в н у ю непрерывность театр дать не может: время в театре заполняется, а не строится. Если действующее лицо, по ходу пьесы, должно сесть писать письмо, то ему не остается делать ничего другого, как писать на глазах у зрителя – параллелизм действия, при помощи которого кинорежиссер строит киноремя, возможен в театре только частично, и функция его совсем иная. «Единство времени» в театре – проблема, в сущности, не времени, а сюжета, тогда как в кино сюжет сам по себе может охватывать сколько угодно времени (год, много лет, целую жизнь), а «единство времени» как проблема монтажа (временная непрерывность отдельных частей) есть проблема именно построения времени.

В кино время не заполняется, а строится. Перебиванием сцен и переменной планов и ракурсов режиссер может замедлить или ускорить не только темп действия, но и темп самой фильма (монтажа), создавая таким образом совершенно своеобразное ощущение времени. Известны эффекты гриффитсовских<sup>16</sup> финалов («Интолеранс»<sup>17</sup>, «Две сиротки»<sup>18</sup>) – темп действия замедляется почти до неподвижности, а темп монтажа ускоряется и доходит до бешеной быстроты. В кино мы имеем, таким образом, два рода темпов: темп действия и темп монтажа. Скрещением этих двух темпов и образуется особое киноремя. Они могут и совпадать и не совпадать. Например, первая часть «Чертova колеса»<sup>19</sup> представляет собой только экспозицию и завязку (матросы «Авроры» идут в Народный дом, где Шорин знакомится с Валеи); действие развивается очень медленно – за счет деталей (американские горы, колесо), монтаж которых идет в очень быстром темпе.

Время в кино неразрывно связано с пространством (Балаш употребляет особый слитный термин – *Zeitraum*). В театре актер, уходящий со сцены, тем самым уходит за пределы сценической площадки, т.е. единственного театрального пространства. Сцена остается «пустой», и если акт не кончен, то кто-то другой должен заменить ушедшего, по крайней мере до возвращения первого. Отсюда – типичные для театрального монтажа «совпадения» выходов и входов, являющиеся его необходимой условностью. Иначе говоря, театральное пространство так же пассивно, как время, – оно как таковое не участвует в динамике пьесы, а только заполняется. Кинозритель мыслит пространством – оно существует для него помимо персонажей. Театральный актер связан сценической площадкой и не смеет покинуть ее, потому что за нею – пустота, не существующее для зрителя отрицательное пространство; актер в кино – существо, окруженное безграничным пространством и сво-

бодно в нем перемещающееся. Если он вышел из дома, то, даже помимо условий киновремени, зритель должен так или иначе видеть его следование в другое место. Иначе говоря, пространство в кино имеет не столько сюжетное, сколько стилистическое (синтаксическое) значение. Отсюда – необходимость «проходов»; это – не «натурализм», а своеобразная логика кино. В основе которой – принцип пространственно-временной непрерывности.

Этим принципом и определяется монтаж сцепления кинофраз, поскольку речь идет именно о стилистической функции монтажа. Кинопериод, величина которого, конечно, может быть самая разнообразная, ощущается как некая замкнутая часть именно постольку, поскольку движение кадров, его составляющих, связано непрерывностью пространственно-временных отношений. Разработка отдельных пространственно-временных моментов (кинофраз) и сцепление их заканчивается некоторой их сводкой, установлением смысловых отношений между ними. Когда зритель начинает смотреть фильму, он видит отдельные куски; после двух-трех кинофраз он начинает понимать отношения между персонажами, место действия, смысл их поступков и разговоров, но все это еще частично. Затем наступает момент, когда для него проясняются смысловые отношения всех элементов, составляющих монтажный материал данной части; скрещением монтажных кадров в определенной точке, проясняющей взаимную связь предыдущих кусков и заканчивающей их движение, замыкается кинопериод. В качестве заключительного момента обычно фигурирует крупный план в особой роли, аналогичной музыкальному «*fermato*»: поток времени как бы останавливается, дыхание фильму задерживается – зритель погружается в созерцание.

Из этой общей характеристики кинопериода следует, что основная стилистическая проблема его монтажа заключается в мотивировке переходов от одной кинофразы к другой. Сюжетная мотивировка сама по себе не разрешает этой проблемы, поскольку она не имеет отношения к вопросу о темпе монтажа и о построении пространственно-временных отношений. Стилистические и стилиевые приемы монтажа сказываются именно в том, как режиссер ведет кадры, соединяя один сюжетный момент с другим. Тут прежде всего выступает разница между монтажом плавным, медленным, разбивающим киноремя на мелкие доли, последовательно цепляющиеся друг за друга (например, одна сцена, проведенная на бытовых деталях или на разнообразии ракурсов), и монтажом быстрым, который может дойти до степени «мелькающего» или «рваного», когда зрителю даются в коротком метраже отдельные мгновения. Это – одна сторона киносинтаксиса. Другая его сторона выражается в том, как от одной сцены режиссер переходит к следующей.

Дело в том, что каждая сцена дается зрителю в кусках, толчками. Многого зритель не видит совсем – промежутки между толчками запол-

\* Об этом – у Б. Балаша и у С. Тимошенко (Искусство кино и монтаж фильма. С. 42–44).

няются внутренней речью. Но чтобы эта внутренняя речь строилась и давала бы зрителю впечатление полноты и логичности, толчки должны идти в некоторой определенной связи и переходы должны быть достаточно смотивированы. Некоторые перемонтированные картины до такой степени искажаются, что монтаж превращается в какое-то дерганье, так что у зрителя не образуется никакой внутренней речи и он ничего не понимает (пример из репертуара последней осени – «Цирковые близнецы»<sup>20</sup> с Вернером Краусом<sup>21</sup>, а раньше – «Безрадостная улица»<sup>22</sup> с Астой Нильсен<sup>23</sup> и Хмарой<sup>24</sup>). Если действующее лицо направляется из одного пункта в другой, то режиссер, в зависимости от того или другого стилистического замысла, может действовать разнообразно: или показать нам в деталях его путь, или перескочить через несколько моментов, заменив эти пропуски материалом другого эпизода. Монтаж вообще строится на такого рода заменах – его движение многолинейно. Иллюзия пространственно-временной непрерывности создается не действительной непрерывностью, а ее эквивалентами: пока семья обедает, в другом месте происходит то-то. Параллели используются по принципу движущейся одновременности – они скрещиваются во внутренней речи зрителя как совпадающие во времени.

Но тут-то и встает проблема мотивировки. В каком месте прервать одну линию и как перейти к другой? Иначе говоря, какими логическими отношениями связать параллели или куски кинопериода, чтобы необходимость перехода превратить в стилистическую закономерность.

Частично я уже говорил об этом выше – в связи с книгой С.Тимошенко. Тут-то и выступает значение таких приемов, как контраст, совпадение, сравнение и пр. Разнообразие в этой области неисчерпаемо, но общей основой служит та или другая ассоциация. Иногда, конечно, в это дело вмешивается надпись, но это именно тот случай, когда надпись наименее желательна. Прием ассоциирования частей периода – вот основная стилистическая проблема монтажа.

Я останавливаюсь на этом выводе, потому что дальнейшая разработка этого вопроса должна опять-таки делаться лабораторным путем. Ведь тут неизбежно встает вопрос о стилевых и жанровых разнообразиях фильма, которого я здесь сознательно почти не касаюсь.

## 8

Мне остается сказать (тоже, конечно, в самом общем виде) об основных особенностях киносемантики, т.е. о тех сигналах, какими кино дает зрителю понять смысл происходящего на экране. Иначе говоря, это – вопрос о том, как отдельные моменты фильма «доходят» до зрителя.

Я уже говорил о том, что кинозрителю приходится многое угадывать. В конце концов, кино, как и всякое другое искусство, есть особая

система иносказания (поскольку вообще оно используется как «язык»). Главная особенность кино в том, что оно обходится без помощи слышимого слова – перед нами язык фотогении. Режиссеру, актеру и оператору дана задача – «сказаться без слов», а зрителю – понять это. Здесь и огромные преимущества кино, и огромные затруднения, преодоление которых требует специальной выдумки и специальной техники.

Киноязык не менее условен, чем всякий другой. Основу киносемантики составляет тот запас мимической и жестовой выразительности, который усваивается нами в обиходе и потому «непосредственно» понятен на экране. Но запас этот, во-первых, слишком скуден для построения фильма, а во-вторых – и это главное – он сам по себе достаточно многозначен. Кроме того, кино, как и всякое искусство, склонно культивировать именно те элементы этой семантики, которые в обиходе не утилизируются. У кино есть не только свой «язык», но и свой «жаргон», мало доступный для непосвященных.

Отдельно взятый жест или выражение лица, как и отдельно взятое «словарное» слово, многозначны, неопределенны. Сюда вполне приложима та теория основных и второстепенных (колеблющихся) признаков значения, которую развил, анализируя стиховую семантику, Ю.Тынянов. «Слово не имеет одного определенного значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски. Абстракция «слова», собственно, является как бы кружком, заполняемым каждый раз по-новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые несет каждая речевая стихия. Оно является как бы поперечным разрезом этих разных лексических и функциональных строев».

Все это сохраняет свою силу и при изучении киносемантики. Отдельный фотографический снимок – это своего рода «словарное», оторванное кинослово. Семантика фотографической карточки; не имеющей «контекста», стоящей вне «предложения» и потому вне всякого «лексического плана», бедна и абстрактна. Классическое «приготовьте выражение», которым иные фотографы предупреждают о съемке, диктуется отсутствием семантического задания, отсутствием «контекста». Фотографическая витрина – это «словарь», тогда как витрина киноснимков – это собрание цитат. Любопытно сравнить впечатление от этих снимков до сеанса и после: в первом случае вы можете угадать только самый общий смысл отдельных сцен – «они целуются», «один следит за другим» и проч.; во втором случае – снимки оживают, как оживает цитата из знакомого произведения, – потому что вы знаете картину, знаете «контекст».

Из всего сказанного можно сделать вывод: в кино мы имеем семантику кадров и семантику монтажа. Отдельно семантика

\* См. его книгу «Проблема стиховорного языка». Л., 1924. С. 48 и сл.

кадра как такового выступает редко, но некоторые детали в композиции кадров, связанные именно с фотогенней, имеют иногда самостоятельное семантическое значение. Однако основная семантическая роль принадлежит, конечно, монтажу – поскольку именно он окрашивает кадры, помимо их общего смысла, определенными смысловыми оттенками. Известны случаи, когда при перемонтировке фильма одни и те же кадры, попав в новый монтажный «контекст», могут получать совсем новый смысл. Точно так же кадр, входящий в хронику киножурнала (зот где выступает исключительно семантика кадров, потому что монтаж не играет самостоятельной смысловой роли), может быть использован в фильме, но смысл его будет уже совсем другой, потому что он войдет в семантику монтажа. Дело в том, что кино – искусство *сукцессивное*<sup>25</sup>, начиная от пленочных кадров и кончая кадрами монтажными: смысл отдельных кадров постепенно выясняется из их соседства и последовательности. Основные признаки их значения сами по себе крайне неустойчивы и создаются в пределах самого кино как смысловые шаблоны, на которых внимание опытного кинозрителя уже не задерживается.

Сукцессивность кино имеет особый характер в связи с тем, что монтаж дает не полную последовательность, а последовательность прерывистую. Экранная мимика, например, совсем не то, что мимика сценическая. Мимика театрального актера сопровождается произносимыми им слова, аккомпанирует им; театральный актер действительно *мимирует* – не в узловых пунктах, а непрерывно. Киноактеру совсем не приходится давать мимической *гаммы*, разработка которой необходима театральному актеру. В кино мимики в этом смысле слова нет, а есть только отдельные выражения лица, позы или жесты как сигналы того или другого смысла. Именно поэтому киномимика одновременно и богаче и беднее театральной – она идет совсем в другом плане и подчиняется совсем другим законам выразительности. Мимическая манера Чаплина<sup>26</sup> или Китона<sup>27</sup> имеет семантический эффект только в кино – в связи с крупными планами и другими монтажными особенностями. Сценическая мимика воспринимается на экране как «переигрывание» именно потому, что она для кино слишком дробная, построенная по принципу выразительной гаммы. Киномимика гораздо более статична, потому что динамика сосредоточена в монтаже; в кино важна смысловая четкость отдельных выражений лица, важен типаж, но совсем не важно и не нужно мимирование. Перед нами на экране – толчки, мелькающие мгновения; они должны запоминаться как таковые, а их смысловые оттенки даются «контекстом» фильма, семантикой ее монтажа.

Остается еще один общий вопрос – о тех случаях, когда режиссеру надо дать смысловой комментарий к тому или другому моменту фильма или ко всей фильме в целом, т.е. когда в фильме должно явиться нечто «от авто-

ра», сверх сюжета самого по себе. Самый легкий способ – дать этот комментарий в надписи, но современное кино уже старается действовать иными средствами. Я имею в виду появление в кино метафоры, которая иногда получает даже характер символики. С семантической точки зрения ввод метафоры в кино особенно любопытен тем, что этим лишний раз подтверждается реальное значение внутренней речи не как случайного. психологического элемента киновосприятия, а как конструктивного элемента самой фильма. Кинометафора возможна только при условии опоры на словесную метафору. Зритель может понять ее только в том случае, если в его речевом запасе имеется соответствующее метафорическое выражение. Конечно, в дальнейшем развитии кино возможны образования собственных смысловых шаблонов, которые могут послужить основой для построения самостоятельных кинометафор, но принципиально дело от этого не меняется.

Кинометафора есть своего рода зрительная реализация словесной метафоры. Естественно, что материалом для кинометафоры могут служить только ходячие словесные метафоры – зритель быстро понимает их именно потому, что они хорошо знакомы ему и потому легко отгадываются как метафоры. Так, например, слово «падение» употребляется в языке метафорически, как путь к гибели; отсюда оказалась возможной метафора в «Чертовом колесе»: в трактире, куда попадает матрос Шорин, показывается бильярд – и его шар падает в лузу. Совершенная эпизодичность этой сцены дает понять зрителю, что смысл ее – не фабульный, а комментарий: начинается «падение» героя. Другой пример – из «Шинели»<sup>28</sup>: в сцене между Акакием Акакиевичем и «значительным лицом» меняются ракурсы снизу, когда Акакий Акакиевич смотрит на «значительное лицо», и сверху, когда «значительное лицо» кричит на Акакия Акакиевича. «Сверху – снизу» взяты здесь из словесной метафоры («смотреть сверху вниз на кого-нибудь»). Последний пример, между прочим, дает основание думать, что кинометафоре предстает большое будущее, поскольку она может строиться на приемах ракурса, освещения и т.д.

Чрезвычайно интересно во всем этом вопросе то, что словесная метафора сама по себе не выходит за пределы чисто словесной семантики, если у автора нет специальных тенденций придать ей комический смысл. Не раз указывалось на то, что развертывание или реализация словесной метафоры является в литературе преимущественно пародийным приемом (см., напр., у Маяковского). Кинометафора есть как будто подлинная, осуществленная на экране реализация словесной метафоры – отчего же она может восприниматься серьезно? Дело тут, очевидно, в том, что в кино, во-первых, мы движемся в пределах не словесной, а кинематографической мотивировки, а во-вторых – в том, что внутренняя речь кинозрителя, образующаяся по поводу кадров, не реализуется в виде точных словесных формулировок. Получается обратное отношение: если словесная метафора не реализуется в сознании

<sup>25</sup> См. в той же книге Ю. Тынянова. С. 40.

## Об основах кино

1

читателя до ясного зрительного образа (т.е. буквальный смысл заслоняется метафорическим), то кинометафора не реализуется в сознании кинозрителя до пределов полного словесного предложения.

Можно было бы еще многое сказать об условных семантических знаках кино (наплыв, вуалирование, впечатывание и пр.), осмысление которых связано либо со словесными шаблонами, заново метафоризованными, либо с привычными для зрителя шаблонами фотографии и графики. Но говорить об этом надо подробно. Киносемантика – новая и сложная тема, требующая специального рассмотрения. Мне было важно пока только установить семантическую роль монтажа и подчеркнуть значение кинометафоры как использования словесного материала на экране.

Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. В этой радости было чувство первобытного человека. впервые изобразившего на клинке оружия голову леопарда и одновременно научившегося протыкать себе нос палочкой. Шум журналов был подобен хору дикарей, встречающему гимном эти первые изобретения.

Первобытный человек, вероятно, убедился скоро, что палочка в носу – изобретение не бог весть какое, во всяком случае ему понадобилось на это больше времени, чем европейцу для того, чтобы прийти в отчаяние от граммофона. Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф – техника, сколько в том, что кино – искусство.

Я помню жалобы на то, что кино плоско и бесцветно. Не сомневаюсь, что к первобытному изобретателю, изображавшему голову леопарда на клинке, явился критик, который указал на малое сходство изображения, а за ним – второй изобретатель, который посоветовал первому наклеить на изображение подлинную шерсть леопарда и вделать подлинный глаз. Но шерсть, вероятно, плохо клеилась к камню, а из небрежно нарисованной головы леопарда возникло письмо, потому что небрежность и неточность не мешали, а п о м о г а л и рисунку превратиться в знак. Вторые изобретатели обычно не имеют удачи – и перспективы кинетофона, стереоскопического кино и цветного кино нас мало восхищают. Потому что подлинного леопарда все-таки не получится, и еще потому, что с настоящими леопардами искусству нечего делать. Искусство, как и язык, стремится к абстрактизации<sup>1</sup> своих средств. Не всякое средство может поэтому быть пригодным.

Когда человек изображал голову зверя на клинке – он не только и з о б р а ж а л его, но это давало ему магическую храбрость. – его тотем был с ним, на его оружии, его тотем вонзался в грудь его врага. Иначе говоря, в рисунке его было две функции: репродуктивно-материальная и магическая. Случайным результатом оказалось то обстоятельство, что голова леопарда появилась на всех клинках всего племени – так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепление одного из результатов и вместе переключение функций.

Таков и путь перехода технических средств в средства искусства. Живая фотография, главная роль которой – сходство с изображаемой

природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств – они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства. И здесь «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность – оказались средствами полными, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму.

## 2

Изобретения кинетофона, стереоскопического кино – изобретения, стоящие на первой стадии кинематографа, имеющие в виду функцию репродуктивно-материальную, «фотографию как таковую». Они отправляются не от кадра-куска, несущего на себе тот или иной смысловой знак, в зависимости от всей целостной динамики кадров, а от кадра как такового.

Вероятно, большое натурное сходство почувствуют зрители, когда увидят в стереоскопическом кино выпуклые стены домов и выпуклые человеческие лица, но выпуклости, сменяемые в монтаже выпуклостями же, выпуклые лица, наплывающие на другие выпуклые лица, – показались бы неправдоподобным хаосом, составленным из отдельных правдоподобностей.

Вероятно, окрашенные в естественный цвет, натура и человек были бы очень схожи с подлинниками. Но громадное лицо на крупном плане, естественно окрашенное, было бы чудовишной и никому не нужной натяжкой, подобно раскрашенной статуе с вращающимися на шарнирах глазами. Не говоря уже о том, что окраска вытесняет одно из главных стилизованных средств – смену разных осей и одноцветного материала.

Идеальнейший кинетофон должен был бы пользоваться таким аккуратным монтажом, при котором действующие лица производили бы нужные им (и ненужные кино) звуки в полной независимости от законов разворачивания киноматериала. Получился бы не только хаос ненужных речей и шумов, но он сделал бы неправдоподобной и законную смену кадров.

Стоит представить себе прием наплыва, когда говорящий вспоминает другой разговор, чтобы остаться равнодушным к этому почтенному изобретателю. «Бедность» кино – на самом деле его конструктивный принцип. Право же, давно пора перестать произносить кислый комплимент «Великий Немой». Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии воспеваемых героинь, и никто не называет поэзию «Великим Слепым». Каждое искусство пользуется каким-нибудь одним элементом чувственного мира как ударным, конструктивным, другие же – дает под его знаком в виде мыслимых. Так, наглядные, живописные представления не изгоняются из области поэзии, но получают и особое качество и особое применение: в описательной поэме XVIII в. все пред-

меты природы не называются, например, а «описываются» метафорически, связями и ассоциациями из других рядов. Для того чтобы сказать: чай, льющийся из чайника, – говорилось в такой поэме: «Кипящая душистая струя, бьющая из блестящей меди». Таким образом, живописное, наглядное представление здесь не дано и служит мотивировкой связи многих словесных рядов – их динамика основана на заданной загадке. Незачем и говорить, что в этой связи тоже не даны подлинники, наглядные представления, а представления словесные, в которых важна смысловая окраска слов и ее игра, а не самые предметы. Если мы подставим в словесные ряды ряды подлинных предметов – получится невероятный хаос вещей, и только.

Подобно этому и кино пользуется словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если кино наполнить словами – получится хаос слов, и только.

И для кино как искусства не существует уже изобретений самих по себе, а существуют только технические средства, усовершенствующие его данности, отбирающиеся по их соответствию с его основными приемами. Здесь получается взаимодействие техники и искусства, обратное тому, что было вначале: уже самое искусство наталкивает на технические приемы. Искусство отбирает их в своем поступательном движении. меняет их применение, их функцию и, наконец, отбрасывает – а не техника наталкивает на искусство.

Искусство кино уже имеет свой материал. Этот материал может разнообразиться, усовершенствоваться, но и только.

## 3

«Бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность – на самом деле, его конструктивная сущность; она не вызывает как дополнение новые приемы, а новые приемы создаются ею, вырастают на ее основе. Плоскостность кино (не лишающая его перспективы) – технический «недостаток» – сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами симультанности (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение.

Перед нами всем знакомый прием наплыва: бумага с ярко отпечатанным шрифтом, которую держат пальцы; шрифт бледнеет, очертания бумаги блекнут, сквозь нее вырисовывается новый кадр – очертания движущихся фигур, постепенно конкретизирующихся и, наконец, совершенно вытесняющих кадр бумаги с шрифтом. Ясно, что эта связь кадров возможна только при плоскостности их; будь кадры выпуклыми, рельефными – это их взаимопрокиновение, эта их симультанность, однове-

менность была бы неубедительной. Только на основе пользования этой симультанностью возможна такая композиция, которая является не только репродукцией движения, но и сама построена на принципах этого движения. Пляска может быть дана в кадре не только как «пляска», но и «пляшущим» кадром – путем «движения аппарата» или «движения кадра» – все в этом кадре колыхнется, один ряд людей пляшет на другом. Здесь дана особая симультанность пространства. Закон непроницаемости тел побежден двумя измерениями кино, его плоскостностью, абстрактностью.

Но и одновременность, и однопространственность важны не сами по себе, они важны как смысловой знак кадра. Кадр идет за другим кадром, несет на себе смысловой знак этого предыдущего кадра, окрашен им в смысловом отношении – во всей своей длительности. Кадр, который **п о с т р о е н**, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения – он дает смысловое представление движения. (Так строится иногда фраза у Андрея Белого: она важна не своим прямым смыслом, а самым ее фразовым рисунком.)

Бескрасочность кино позволяет ему давать не материальное, а **с м ы с л о в о е** сопоставление величин, чудовищное несовпадение перспектив. У Чехова есть рассказ: ребенок рисует большого человека и рядом маленький дом<sup>7</sup>. Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства; кадр, заснятый с увеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным преуменьшением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу (см., напр., кадр Акакия Акакиевича и значительного лица в сцене распекания – «Шинель»<sup>8</sup>). Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку – смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов, – при натуральной окраске терял бы свой **с м ы с л**.

Наконец, бессловесность кино, вернее, конструктивная невозможность наполнить кадры словами и шумами, вскрывает характер его конструкции: у кино есть собственный «герой» (специфический его элемент) и собственные средства спайки.

#### 4

По поводу этого «героя» возникают разногласия, характерные для самой природы кино. По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам – живописи, по разворачиванию материала – к «временным» искусствам – словесному и музыкальному.

Отсюда пышные метафорические определения: «кино – живопись в движении» (Луи Деллюк<sup>4</sup>) или «кино – музыка света» (Абель Ганс<sup>5</sup>). Но оп-

ределения эти – это ведь почти что «Великий Немой». Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись – «неподвижное кино», музыка – «кино звуков», литература – «кино слова». Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассеизм: называть новое явление по старым.

Искусство между тем не нуждается в определениях, а нуждается в изучении. И вполне понятно, что на первых порах «героем» кино был объявлен его репродуктивно-материальный объект – «видимый человек», «видимая вещь» (Бела Балаш<sup>6</sup>). Но искусства отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним. В противном случае – искусством слова был бы простой разговор, речь. Ведь и в речи тот же «герой», что в стихах – слово. В том-то и дело, однако, что нет «слова» вообще; слово в стихе играет совершенно не ту роль, что в разговоре, слово в прозе – от жанра к жанру – не ту роль, что в стихе.

И не потому неверен выбор в «герои» искусства кино «видимого человека», «видимой вещи», что возможно осуществление кино беспредметного, а потому, что здесь не подчеркнуто специфическое пользование материалом, – а **ведь** оно одно делает материальный элемент элементом искусства, потому что **здесь** не подчеркнута специфическая функция этого элемента в искусстве.

Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда является элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака.

Из первого положения вытекает понятие стиля кино, из второго – понятие киноконструкции. Смысловая соотносительность видимого мира дается его стилистическим преобразованием. Колоссальное значение при этом получает соотношение людей и вещей в кадре, соотношение людей между собою, целого и части – то, что принято называть «композицией кадра», – ракурс и перспектива, в которых они взяты, и освещение. Здесь кино, именно благодаря своей технической плоскостности и одноцветности, перерастает плоскостность; в сравнении с чудовищной свободой кино в распоряжении перспективой и точкой зрения – театр, обладающий технической трехмерностью, выпуклостью (именно благодаря этой своей особенности), осужден на одну точку зрения, на плоскостность как элемент искусства.

Ракурс стилистически преобразует видимый мир. **Г о р и з о н т а л ь н а я**, чуть наклонная труба фабрики, переход по мосту, заснятый снизу, – ведь это такое же преобразование вещи в искусстве кино, как целый ассортимент стилистических средств, делающих вещь новой в искусстве слова.

Не все ракурсы и не всякое освещение, разумеется, являются одинаково мощными стилистическими средствами, не всегда сильные стили-

стические средства применимы – но всегда здесь художественное отличие кино и театра.

5

Для кино не существует проблемы единства места – для него существует только проблема единства ракурса и света. Один «павильон» в кино – это сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой – сотни различных «мест»; 5 декораций в театре – это только 5 «мест» с одним ракурсом. Поэтому ложны в кино сложные театральные павильоны со сложным расчетом перспективы. Поэтому же не оправдана погоня за фотогеничностью. Предметы не фотогеничны сами по себе, такими их делает ракурс и свет. Поэтому и вообще понятие «фотогении» должно уступить место понятию «киногении».

То же относится ко всем стилистическим приемам кино. Деталь движущихся ног, вместо идущих людей, сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии. И здесь и там важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, с м ы с л о в о й в е щ ь ю кино.

Совершенно ясно, что при этом стилистическом (а стало быть, и смысловом) преобразении – не «видимый человек» и не «видимая вещь» являются «героем» кино, а «новый» человек и «новая» вещь – люди и вещи, преобразенные в плане искусства, – «человек» и «вещь» кино. Видимые соотношения видимых людей нарушаются и подменяются соотношениями «людей» кино – ежеминутно, бессознательно, почти наивно – так это заложено в основу искусства. Мэри Пикфорд<sup>7</sup>, играя девочку, окружает себя исключительно высокими актерами и «обманывает», вероятно, даже не думая о том, что в театре ей не удалось бы «обмануть». (Здесь, разумеется, не стилистическое преобразование, а только техническое пользование одним из законов искусства.)

6

На чем, однако, основано явление этого нового человека и новой вещи? Почему стиль кино их преобразает?

Потому что всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором. При одном условии – если стиль организован, если ракурс и свет не случайны, а являются системой.

Есть литературные произведения, в которых простейшие события и отношения даны такими стилистическими средствами, что вырастают в загадку; у читателя смещается понятие соотношения между большим и малым, обычным и странным: он, колеблясь, идет за автором, у него смещена «перспектива» вещей и их «освещение» (таков, например, роман Джозефа Конрада<sup>8</sup> «Теневая черта», где несложное событие: молодой морской офицер получает командование судном – вырастает в грандиозное, «смещенное»). Здесь дело – в особом семантическом (смысловом) строе вещей, в особом вводе читателя в действие.

Те же возможности мы имеем и в стиле кино, и в существенном деле там обстоит так же: смещение зрительной «перспективы» является в то же время смещением с о о т н о ш е н и я между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. Смена различных освещений (или выдержанность одного светового стиля) точно так же перепланирует с р е д у, как ракурс – отношения людей и вещей.

Снова «видимая вещь» заменяется вещью искусства.

Таково же значение в кино и метафоры – одно и то же действие дано на других его носителях – целуются не люди, а голубки. И здесь видимая вещь расчленена, при одном смысловом знаке даны разные его носители, разные вещи, но вместе с тем расчленено и самое действие, и во второй параллели (голуби) дана его определенная смысловая окраска.

Даже этих простых примеров достаточно, чтобы убедиться, что в кино преобразено и натуралистическое и «видимое» движение – это видимое движение может быть расчленено, может быть дано на другом предмете. Движение в кино существует либо как м о т и в и р о в - к а ракурса точкой зрения движущегося человека, либо как х а р а к т е р и с т и к а человека (жест), либо как и з м е н е н и я с о о т н о ш е н и я между людьми и вещами; приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т.е. движение в кино, существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо. Его смысловая функция может быть возмещена монтажом как сменой кадров, причём эти кадры могут быть и статичными. (Движение внутри кадра как элемент кино вообще сильно преувеличено; беготня во что бы то ни стало – утомляет).

А если в кино не «видимое движение» – стало быть, оно оперирует и «своим временем». Для утверждения длительности какого-нибудь положения существует в кино п о в т о р н о с т ь кадра – кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или в том же са-

мом виде – и такова его длительность, бесспорно далекая от обычного, «видимого» понятия длительности, длительность, сплошь соотносительная: если повторный кадр будет перебивать большое количество кадров – эта «длительность» будет велика, несмотря на то, что «видимая длительность» повторного кадра будет ничтожна. Сюда же – условное значение д и а ф р а г м ы и з а т е м н е н и я как знака большого пространственного и временного разграничения.

Специфичность «времени» в кино вскрывается на таком приеме, как крупный план. Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений, и вместе – из временного строя. В «Чертовом колесе»<sup>9</sup> есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась невязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом – они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя.

Итак, длительность кадра создается его повторением, а значит, соотносительностью кадров между собою. Временная абстрактность же появляется вследствие отсутствия соотносительности между предметами (или группами предметов) – между собою, внутри кадра.

И первое, и второе подчеркивает, что «киновремя» является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотносительности кадров или соотносительности зрительных элементов внутри кадра.

## 7

На эволюции приемов искусства всегда сказывается его специфическая природа. Эволюция приемов кино многому учит.

Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица. Так же – восприятием действующего лица – был мотивирован крупный план детали.

Мотивированный точкой зрения действующего лица необычный ракурс лишался этой мотивировки, преподносился как таковой; этим самым он становился точкой зрения зрителя, этим самым он стал стилистическим средством кино.

Взгляд действующего лица в кадре падал на какую-либо вещь или деталь – эта вещь была подаваема крупным планом. При уничтожении этой мотивировки крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака – вне временных и пространственных отношений. Обычно крупный план играет роль «эпитета» или «глагола» (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневре-

менность и внепространственность крупного плана как средство стилия для фигур сравнения, метафоры и т.д.

Теперь, если после кадра, на котором крупным планом дан человек на лугу, будет следовать крупным планом же кадр свиньи, гуляющей тут же, – закон смысловой соотносительности кадров и закон вневременного, внепространственного значения крупного плана победит такую, казалось бы, крепкую натуралистическую мотивировку, как одновременность и однопространственность прогулки человека и свиньи; в результате такого чередования кадров получится не временная или пространственная последовательность от человека к свинье, а смысловая фигура сравнения: человек – свинья.

Так вырастают и закрепляются самостоятельные смысловые законы кино как искусства.

Значение эволюции приемов кино – в этом росте его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической «мотивированности вообще».

Эта эволюция коснулась таких, казалось бы, крепко мотивированных приемов, как «из наплыва». Этот прием очень крепко и притом однозначно мотивирован как «воспоминание», «видение», «рассказ». Но прием «короткого наплыва» – когда в кадре «воспоминания» еще сквозит лицо воспоминающего – уничтожает уже внешнюю литературную мотивировку «воспоминания» как чередующегося во времени момента и переносит центр тяжести на о д н о в р е м е н н о с т ь, с и м у л ь т а н н о с т ь кадров; нет «воспоминания» или «рассказа» в литературном смысле – есть «воспоминание», в котором одновременно продолжается лицо воспоминающего, – и в этом, чисто кинематографическом своем смысле, этот прием близок к другим: наплыв лица на несоизмеримые с ним по величине ландшафт или сцену. Последний прием по своей внешней, литературной мотивировке несоизмеримо далек от «воспоминания» или «рассказа», но кинематографические их смыслы очень близки.

Таков путь эволюции приемов кино: они отрываются от «внешних» мотивировок и приобретают «свой» смысл; иначе говоря, они отрываются от о д н о г о, внеположного смысла – и приобретают м н о г о «своих» внутрисловообразных смыслов. Эта множественность, многозначность смыслов и дает возможность удержаться известному приему, делает его «своим» элементом искусства, в данном случае – «словом» кино.

С удивлением мы констатируем, что адекватного слова в языке и литературе по отношению к наплыву – нет. Мы можем в каждом данном случае, в каждом данном применении – о п и с а т ь его словами, но подыскать ему адекватное слово или понятие в языке нельзя.



Такова же многозначность крупного плана, который то дает деталь с точки зрения действующего лица или с точки зрения зрителя, то использует результат этого отъединения детали – вневременность и внепространственность в качестве самостоятельного смыслового знака.

8

Кино вышло из фотографии.

Пуповина между ними обрезана с того момента, как кино осознало себя искусством. Дело в том, что есть у фотографии свойства, которые являются неосознанными, как бы незаконными эстетическими качествами. Установка фотографии – сходство. Сходство – обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал. Но деформация<sup>10</sup> эта допускается при одной предпосылке, – что выдержана основная установка – сходство. Как бы ни деформировал позу (позицией), светом и т.д. фотограф наше лицо, – все это принимается при молчаливом общем согласии о том, что портрет сходен. С точки зрения основной установки фотографии – сходства, – деформация является «недостатком»; ее эстетическая функция как бы незаконнорожденная.

Кино имеет другую установку, и «недостаток» фотографии превращается в ее достоинство, эстетическое качество. Здесь – коренное различие фото и кино.

А между тем в фото есть и другие «недостатки», которые превратились в кино в «качества».

В сущности, каждая фотография деформирует материал. Достаточно взглянуть на «виды» – может быть, это субъективное заявление, но я распознаю сходство видов только по ориентирующим, вернее, дифференцирующим деталям – по какому-нибудь одному дереву, скамейке, вывеске. И это не потому, что «вообще не похоже», а потому, что вид выделен. То, что в природе существует только в связи, то, что не ограничено, – на фото выделено в самостоятельное единство. Мост, пристань, дерево, группа деревьев и т.д. не существуют в созерцании как единицы – они всегда в связи с окружающим; фиксация их мгновенна и преходяща. Фиксация эта, будучи закреплена, – в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида и как раз этим вызывает эффект «несходства».

Это относится и к «общим видам» – выбор ракурса, как бы бесхитростен он ни был, выделение места, как бы пространно это место ни было, – ведет к тем же результатам.

Выделение материала на фото ведет к единству каждого фото, к особой тесноте соотношения всех предметов или элементов одного предмета внутри фото<sup>11</sup>. В результате этого внутреннего

единства соотношение между предметами или внутри предмета – между его элементами – перераспределяется. Предметы деформируются.

Но этот «недостаток» фото, эти его неосознанные, «неканонизованные», по выражению Викт. Шкловского, качества – канонизируются в кино, становятся его отправными качествами, опорными пунктами.

Фото дает единственное положение; в кино оно становится единцей, мерой.

Кадр – такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи – становятся в стихах необычайно заметны, значимы.

Так и в кадре – его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром.

Учтя это, мы должны выдвинуть и другое положение: при каких условиях становятся относительны между собою все «герои» кадра (люди и вещи), вернее, нет ли условий, мешающих их относительности? Есть.

«Герои» кадра, как слова (и звуки) в стихе, должны быть дифференцированными, разными – только тогда они соотносительны между собой, только тогда они взаимодействуют и взаимно окрашивают смыслом друг друга. Отсюда – подбор людей и вещей, отсюда и ракурс как стилевое средство разграничения, отличия, дифференция.

«Подбор» возник из натуралистического сходства, из соответствия человека и вещи кино – человеку и вещи быта, – то, что на практике называется «подбором типажа». Но в кино, как и во всяком искусстве, то, что вносится по известным причинам, – начинает играть роль, уже не соизмеримую с причинами. «Подбор» служит прежде всего дифференцированию актеров внутри фильма – это не только внешний, но и внутрифильмовый подбор.

Отсюда же – из требования дифференцированности «героев кадра» – вытекает значение движения в кадре. Дым парохода и ползущие облака нужны не только как таковые, не сами по себе, так же, как

<sup>10</sup> Я употребляю здесь и всюду ходовое слово «кадр» в смысле: кусок, объединенный одним и тем же ракурсом, светом. Фактический кадр-клетка будет в отношении кадр-куска то же, что стиховая строка по отношению к строке. Понятие стопы в стихе – скорее учебное и, во всяком случае, уместное только по отношению к немногим метрическим системам, и новейшая теория стиха имеет дело со строкой как с метрическим рядом, а не со стопой как со схемой. Собственно, в теории фильма техническое понятие кадр-клетки несущественно – оно сполна подменяется вопросом о длине кадр-куска.

случайный человек, идущий по пустынной улице, так же, как мимика лица и жест человека по отношению к человеку и вещи. Они нужны как дифференцирующие знаки.

9

Этот, простой на вид, факт определяет всю систему мимики и жеста в кино и отграничивает ее решительно от системы мимики и жестов, связанных с речью. Мимика и жесты речи реализуют, «проявляют» в моторно-зрительном отношении речевую интонацию; в этом отношении они как бы дополняют слова.

Такова роль жестов и мимики в речевом театре. Роль жестов и мимики в пантомиме – в «замещении» изъятого слова. Пантомима – искусство, основанное на изъятии, – своего рода игра в поддавки. При этом вся суть именно в возмещении недостающего элемента другими. Но в самом искусстве слова есть уже случаи, когда «дополняющая» мимика и жесты мешают. Генрих Гейне утверждал, что мимика и жесты вредят словесному острому и ю: «Мускулы лица находятся в слишком сильном, возбужденном движении, и тот, кто их наблюдает, видит мысли говорящего прежде, чем они высказаны. Это мешает внезапным шуткам».

Это значит, что реализация речевой интонации в мимике и жесте мешает (в данном случае) словесному построению, нарушает его внутренние отношения. Гейне в конце стихотворений дает внезапную шутку и вовсе не хочет, чтобы подвижная мимика или даже хотя бы начало жеста сигнализировали шутку прежде, чем она дана. Стало быть, речевой жест не только сопровождает слово, но и сигнализирует его, предупреждает его.

Поэтому так чужда кинематографу театральная мимика: она не может сопровождать слово за неимением его в кино, но она сигнализирует слово, подсказывает его. Эти подсказываемые жестами слова обращают кино в какой-то неполный кинетофон.

Мимика и жест в кадре, прежде всего, есть система отношений между «героями» кадра.

10

Но и мимика может быть в кадре безотносительна, и облака могут не ползти. Относительность и дифференциальность могут быть перене-

сны в другую область – от кадра к смене кадров, к монтажу. И неподвижные кадры, сменяемые друг другом особым образом, дают возможность свести движение внутри кадров к минимуму.

Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени – стилевого. У нас на практике существует только фабульный монтаж. Ракурс и освещение при этом обычно перетасовываются в хаос. Это ошибочно.

Мы условились, что стиль – смысловой факт. Поэтому стилистическая неорганизованность, случайный порядок ракурсов и освещения – это примерно то же, что перетасовка интонации в стихе. Между тем свет и ракурс, в силу своей смысловой природы, конечно, контрастны, дифференциальны – и поэтому их смена так же «монтирует» кадры (делает их соотносительными и дифференциальными), как фабульная смена.

Кадры в кино не «развертываются» в последовательном строе, постепенном порядке – они сменяются. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим – на точной границе. Кино делает с кадром то, что стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом.

Одно из главных следствий скачкового характера фильма – дифференцированность кадров, их существование в качестве единств. Кадры как единства равноправны. Длинный кадр сменяется кадром очень коротким. Короткость кадра не лишает его самостоятельности, его соотносительности с другими.

Собственно говоря, кадр важен как «представитель»: в воспоминании («из наплыва») даются не все кадры вспоминаемой героиней сцены, а деталь – один кадр, – подобно этому, кадр вообще не исчерпывает данного фабульного положения, а только является его «представителем» в соотносительности кадров. Это дает возможность на практике, при перемонтаже, подрезать до минимума кадры или использовать в качестве «представителя» кадр из совершенно другого фабульного положения.

Одной из разниц между «старым» и «новым» кино была трактовка монтажа. Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством, самим себе неощутимым, скрадываемым, – в новом кино он стал одним из опорных, осязаемых пунктов – осязаемым ритмом.

Так было в поэзии: благополучная монотония, неощущаемость застывших метрических систем сменилась резким ощущением ритма в «свободном стихе», vers libre. В раннем стихе Маяковского строка, со-

\* Здесь крайне любопытен спор лингвистов о безличных предложениях. По мнению Вундта<sup>12</sup> (опровергнутому Паулем<sup>13</sup>), в безличном предложении: «Горит!» – роль подлежащего играет ж е с т, указывающий на горящий предмет (дом, при метафорическом употреблении – грудь и т.п.). Шахматов<sup>14</sup> полагает, что роль подлежащего играет в таких случаях речевая интонация. Из этого примера ясно видна связь между речевыми жестом и мимикой, с одной стороны, речевой интонацией – с другой.

стоящая из одного слова, следовала за длинной, равное количество энергии, падавшее на длинную строку, падало затем на короткую (строки, как ритмические ряды, – равноправны), и поэтому энергия шла толчками. Так и в ощутимом монтаже – энергия, падающая на длинный кусок, падает затем на короткий. Короткий кусок, состоящий из кадра «представителя», – равноправен с длинным, и – подобно строке в стихах, состоящей из одного-двух слов, – такой короткий кадр выделяется по своему значению, по своей ценности.

Таким образом, ход монтажа помогает в делении кульминационных пунктов. Тогда как в неощущаемом монтаже на кульминационный пункт падало большее количество времени, – при монтаже, ставшем ощутительным ритмом фильма, кульминационный пункт выделяется именно вследствие своей короткости.

Этого не было бы, если бы кусок как единство не был соотносительным мерилем, мерой фильма. Мы произвольно мерим фильм, отталкиваясь от единства к следующему единству. Вот почему произведения режиссеров-эклектиков, где в одной части применен принцип старого монтажа, монтажа-склейки, где единственным мерилом является исчерпанность «сцены» (фабульного положения), а в другой – принцип нового монтажа, где монтаж стал ощутительным элементом построения, – действуют физиологически раздражающе. Нашей энергии дается известное задание, известный ход – и вдруг это задание меняется, первоначальный импульс теряется, а так как он уже нами принят в первых частях фильма, то новый не нащупывается. Такова сила меры в кино – меры, роль которой похожа на роль меры, метра в стихе.

При такой постановке вопроса – чем оказывается р и т м кино, – термин, который часто употребляют и которым часто злоупотребляют?

Ритм – это взаимодействие стилистических моментов с метрическими в развертывании фильма, в ее динамике. Ракурсы и освещения имеют свое значение не только в смене кадров-кусков как маркирующий знак смены, но и в выделении кусков как кульминационных. Это должно быть учтено в применении особых ракурсов и особых освещений. Они должны быть не случайными, не «хорошими» и «красивыми» сами по себе, – а хорошими в данном случае, по их взаимодействию с метрическим ходом фильма, с мерой монтажа. Ракурс и освещение, выделяющие метрически выделенный кусок, играют совсем не ту роль, что ракурс и освещение, выделяющие в метрическом отношении слабо выделенный кусок.

Аналогия кино со стихом необязательна. Само собою, кино, как и стих, – искусство специфическое. Но восьмидесятники не поняли бы нашего кино, так же, как не поняли бы современного стиха:

Наш век обидел вас, ваш стих обидя<sup>15</sup>.

«Скачковой» характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) – роднят кино и стих.

11

Поэтому кинороман столь же своеобразный жанр, как роман в стихах. Пушкин говорил же: «<...> пишу не роман, а роман в стихах. Дьявольская разница»<sup>16</sup>.

В чем же эта дьявольская разница киноромана и романа как словесного жанра?

Не только в материале, а и в том, что стиль и законы конструкции преобразуют в кино все элементы, казалось бы, единые, одинаково применимые ко всем видам искусств и ко всем жанрам их.

Таково же положение вопроса о фабуле и сюжете в кино. Нужно при решении вопроса о фабуле и сюжете всегда принимать во внимание специфический материал и стиль искусства.

Два положения выставлены создателем новой теории сюжета, Виктором Шкловским: 1) сюжет как развертывание, и 2) связь приемов сюжетосложения со стилем. Первое, – перенесшее изучение сюжета из плоскости рассмотрения статических мотивов (и их исторического бытования) на то, как снуются мотивы в конструкции целого, – уже дало свои плоды, привилось. Второе – еще не привилось и кажется забытым<sup>17</sup>.

О нем я и хочу говорить.

Так как вопрос о фабуле и сюжете в кино наименее исследован и для этого требуются большие предварительные изучения, еще не проведенные, я позволяю себе разъяснить его на литературном материале, более исследованном, с тем чтобы только по с т а в и т ь здесь вопрос о фабуле и сюжете в кино. Думаю, что это не лишнее.

Прежде всего условимся о терминах: фабула и сюжет.

Фабулой обычно называют статическую с х е м у отношений типа: «Она была мила, и он любил ее. Он, однако, не был мил, и она не любила его» (эпиграф Гейне)<sup>18</sup>. С х е м а отношений («фабула») «Бахчисарайского фонтана» будет тогда примерно такова: «Гирей любит Марию, Мария не любит его. Зарема любит Гирея, он не любит ее». Совершенно ясно, что эта схема ничего не разъясняет ни в «Бахчисарайском фонтане», ни в эпиграфе Гейне и одинаково применима к тысячам разных вещей, начиная с фразы эпиграфа и кончая поэмой. Возьмем другое ходовое понятие фабулы: с х е м а д е й с т в и я. Фабула обозначится тогда примерно, в минимуме так: «Гирей разлюбил Зарему из-за Марии. Зарема убивает Марию». Но что же делать, когда этой-то развязки у Пушкина в о в с е н е т? Пушкин только предоставляет д о г а д ы в а т ь с я о развязке – развяз-

ка намеренно завуалирована. Сказать, что Пушкин уклонился от нашей фабульной схемы, будет смело, потому что он и вовсе с ней не считался. Это примерно то же, что отстукивать стопу (схему ямба) по его стихам:

Мой дядя самых честных правил  
Когда не в шутку занемог. —

и говорить, что в слове «занемог» Пушкин уклонился от ямба. Не лучше ли отрешиться от схемы, чем считать произведение («отклонением») от нее? И действительно, правдивее считать метром стихотворения не «стопу» — схему, а всю акцентную (ударную) наметку вещи. Тогда «ритмом» будет вся динамика стихотворения, складывающаяся из взаимодействия метра (ударной наметки) с речевыми связями (синтаксисом), со звуковыми связями («повторами»).

То же и в вопросе о фабуле и сюжете. Либо мы рискуем создавать схемы, не укладывающиеся в произведении, либо мы должны определить фабулу как в с ю семантическую (смысловую) наметку действия. Тогда сюжет вещи определится как динамика ее, складывающаяся из взаимодействия всех связей материала (в том числе и фабулы как связи действия) — стилистической, фабульной и т.д. В лирическом стихотворении тоже есть сюжет, но в нем совершенно другого порядка фабула, и у нее совсем иная роль в развитии сюжета. Понятие сюжета не покрывается понятием фабулы. Сюжет может быть эксцентричен по отношению к фабуле<sup>19</sup>. Здесь в этих отношениях сюжета и фабулы возможны несколько типов:

1. Сюжет опирается главным образом на фабулу, на семантику действия.

Здесь особую важность приобретает распределение фабульных линий, причем одна линия тормозит другую — и этим самым двигает сюжет. Любопытный пример типа, когда сюжет развивается на ложной фабульной линии. Пример — новелла Амброза Бирса<sup>20</sup> «Приключение на мосту через Совинный ручей»: человека вешают, он срывается в ручей — сюжет развивается далее на ложной фабульной линии — он плывет, убегает, бежит к дому — и только там умирает. В последних строках обнаруживается, что бегство чудилось ему в течение предсмертной минуты. То же и в «Прыжке в неизвестность» Л.Перутца<sup>21</sup>.

Интересно, что в одном из наиболее фабульных романов — «Отверженные» Гюго — «торможение» совершается как обилием второстепенных фабульных линий, так и вводом исторического, научного, описательного материалов — самих по себе. Последнее характерно для развития сюжета, а не фабулы. Роман как большая форма требует такого внефабульного развития сюжета. Развитие

сюжета, адекватное развитию фабулы, характерно для авантюрной новеллы. (Кстати, «большая форма» в литературе не определяется числом страниц, как в кино — метражом. Понятие «большой формы» — понятие энергетическое, здесь должен приниматься во внимание момент затрачиваемой читателем (или зрителем) работы по конструированию. Пушкин создал большую стиховую форму на основе отступлений. «Кавказский пленник» по размеру не больше, чем иные «послания» Жуковского, но он — большая форма, ибо «отступления» на далеком от фабулы материале необычайно расширяют «пространство» поэмы, заставляя читателя одинаковое количество стихов в «Послании» Жуковского к Воейкову и в «Кавказском пленнике» Пушкина проходить с совершенно различным количеством проделанной работы. Я потому привожу этот пример, что Пушкин использовал материал «посланий» Жуковского в своей поэме, но сделал его о т с т у п л е н и е м от фабулы.)

Этот момент торможения на далеком материале и характерен для большой формы.

То же и в кино: «большие жанры» отличаются от «камерных» не только количеством фабульных линий, но и количеством тормозящего материала вообще.

2. Сюжет развивается мимо фабулы.

При этом фабула загадана, причем загадка и разгадка только мотивируют развитие сюжета — разгадка может быть и не дана. Сюжет при этом переносится на членение и спайку частей речевого материала вне фабулы. Фабула не дана, вместо нее пружинит и ведет «исканис фабулы», как ее эквивалент, заместитель. Таковы, например, многие вещи Пильняка<sup>22</sup>, Леонарда Франка<sup>23</sup> и др. «Ища фабулы», читатель производит сцепку и членение отдельных частей, связанных между собою только стилистически (или самой общей мотивировкой — напр., единством места или времени).

Совершенно ясно, что в последнем типе выступает в качестве главного сюжетного двигателя — с т и л ь, стилиевые соотношения связываемых между собою кусков.

12

Связь приемов сюжетосложения со стилем может быть обнаружена и на произведениях, где сюжет не эксцентричен по отношению к фабуле.

Возьмем «Нос» Гоголя.

Фабульная наметка вещи, семантика действия ее такова, что вызывает мысль о сумасшедшем доме. Достаточно проследить схему одной фабульной линии, линию «носа»: отрезанный нос майора Ковалева... гуляет по Невскому в качестве «Носа»; «Нос», желающий удрать в дилижансе в Ригу, перехвачен квартальным надзирателем и возвращен в тряпочке бывшему владельцу.

<sup>19</sup> Это впервые показано Виктором Шкловским в работах о Sterne и Розанове<sup>19</sup>.

Неизученность теории вызывает и более существенные ошибки практики.

Таков вопрос о киножанрах.

Жанры, которые возникли в словесном (и театральном) искусстве, часто переносятся целиком, готовыми в кино. Что при этом получается? Неожиданные результаты.

Например, документальная историческая хроника. Перенесенная из словесного искусства целиком в кино, она делает фильму прежде всего воспроизведением движущейся портретной галереи. Дело в том, что в литературе главная предпосылка (достоверность) дается уже сама собой – историческими именами, датами и т.д., а в кино оказывается главным вопросом при таком документальном подходе – самая достоверность. «Похоже ли?» – будет первый вопрос зрителя.

Когда мы читаем роман об Александре Первом, то, каковы бы ни были его поступки в романе, это – поступки «Александра Первого». Если они неправдоподобны, то «Александр Первый обрисован неверно», но «Александр Первый» остается предпосылкой. В кино – наивный зритель будет говорить: «Как этот актер похож (или не похож) на Александра Первого!» – и будет прав, и в своей правоте – даже при комплиментах – будет разрушать самую предпосылку жанра – достоверность.

Так тесно связан вопрос о жанрах с вопросом о специфическом материале – и стиле.

В сущности кино и до сих пор живет чужающими жанрами: «роман», «комедия» и т.д.

В этом отношении примитив «комическая» был честнее, и в нем теоретически заложены основы для разрешения вопроса о киножанрах более, чем в компромиссном «киноромане».

Развитие сюжета шло в «комической» вне фабулы, вернее, при примитивной фабульной линии сюжет развертывался на случайном (с точки зрения фабульной, на деле же – специфическом) материале.

Здесь как раз суть вопроса: не во внешних, второстепенных признаках жанров соседних искусств, а в отношении специфического киносюжета к фабуле.

Максимальная установка на сюжет = минимальной установке на фабулу, и обратно.

«Комическая» напоминала не комедию, а, скорее, юмористическое стихотворение, так как сюжет развивался в ней обнаженно из семантико-стилистических приемов.

Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику. Только робость мешает обозначать на афише документальную историческую хронику как «движущуюся портретную галерею» из такой-то эпохи.

Вопрос о связи сюжета со стилем в кино и их роли в определении киножанров, повторяю, требует длительного изучения. Я ограничиваюсь здесь его постановкой.

Как могла быть осуществлена в сюжете такая фабульная линия? Как просто нелепость стала художественной «нелепостью»? Оказывается, здесь играет роль вся смысловая система вещи. Система называния вещей в «Носе» такова, что делает возможной его фабулу.

Вот появление отрезанного носа:

«<...> увидел что-то белеешее... "Плотное, – сказал он про себя, – что бы это такое было?"»

«<...> Нос, точно нос <...> Как будто чей-то знакомый».

«<...> Я заверну его в тряпочку и положу в уголок: пусть там маленько полежит, а после его вынесу».

«<...> Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу. Вон его. Вон <...> Чтобы я духу его не слышала».

«<...> Хлеб – дело печеное, а нос совсем не то»<sup>24</sup>.

Подробный стилистический анализ первого знакомства читателя с отрезанным носом завел бы слишком далеко, но и из приведенного ясно, что отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: «что-то», «плотное» (средн. род), «его, он» (очень часто местоимение, в котором всегда блекнут предметные, вещные признаки), «позволить носу» (одушевл.) и т.д. И эта смысловая атмосфера, данная в каждой строке, стилистически так строит фабульную линию «отрезанного носа», что читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу, – без всякого удивления читает потом такие диковинные фразы: «Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились».

Так определенная фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи.

Мне могут возразить, что «Нос» – вещь исключительная. Но только недостаток места мешает мне доказать, что таким же точно образом дело обстоит в «Петербурге» и «Московском чудеке» Белого (стоит обратить внимание на «истасканность» фабулы в этих, однако же, замечательнейших романах) и мн. др.

О тех же вещах и о тех авторах, стиль которых «сдержан» или «бледен» и т.п., не следует думать, что стиль не играет роли – все равно, каждое произведение есть семантическая система, и как бы ни был стиль «сдержан», он существует как средство построения смысловой (семантической) системы, и существует непосредственная связь между этой системой и сюжетом, будь то сюжет, развивающийся на фабуле или вне фабулы.

Системы же, конечно, разные в разных вещах. Но есть в словесном искусстве род, в котором глубочайшая связь смысловой системы и сюжета брошена в глаза. Такова семантическая система, представленная стихом.

В поэзии, будь то героическая поэма XVIII века или эпос Пушкина, – отчетлива эта связь. Споры вокруг метрических систем всегда в поэзии оказываются спором о **смысловых системах** – и в ко-

нечном счете от этого спора зависит вопрос о трактовке сюжета в поэзии, об отношении сюжета и фабулы.

Потому что с этим вопросом (об отношении сюжета к фабуле) связан вопрос о жанрах.

Это отношение не только разное в разных романах, новеллах, поэмах, лирике, но и разное – в романе, с одной стороны, новелле – с другой, в поэме, с одной стороны, лирике – с другой.

13

В этой статье я только хочу поставить вопрос: 1) о связи сюжета со стилем в кино. 2) о том, что жанры кино определяются отношением сюжета к фабуле.

Для постановки этих вопросов я и сделал «разбег» от выяснения вопроса на литературе. «Прыжок» в кино требует длительного изучения. Мы видели на литературе, что нельзя говорить о фабуле и сюжете «вообще», что сюжет тесно связан с данной семантической (смысловой) системой, которая, в свою очередь, определяется стилем.

Сюжетная роль стилистико-семантических средств в «Броненосце Потемкине» – очевидна, но не изучена. Дальнейшее изучение обнаружит это и не на таких явных примерах. Указание на «сдержанность» стиля, на «натуральность» его в тех или других фильмах, у тех или иных режиссеров – не отвод роли стиля. Это только разные стили, и у них разные роли по отношению к развитию сюжета.

Будущее изучения сюжета в кино зависит от изучения его стиля и особенностей его материала.

Как в этом отношении мы наивны, доказывает установившийся, ставший уже у нас хорошим тоном, метод обсуждения фильм в критике: **а)** обсуждается (по готовой фильме) сценарий, потом идет обсуждение режиссера и т.д. Но о сценарии по готовой фильме говорить не приходится. Сценарий почти всегда дает «фабулу вообще», с некоторым приближением к скачковому характеру кино. Как будет развита фабула, как будет сюжет – сценарист не знает, так же, как и режиссер до просмотра кусков. И здесь – особенности того или иного стиля и материала могут позволить развитие всей сценарной фабулы – фабула сценария **войдет** «вся» в картину, а могут и не позволить – и в процессе работы фабула незаметно в частности изменяется, направляется развитием сюжета.

Разговор о «железном сценарии»<sup>25</sup> возможен там, где есть стандартизованные стили режиссеров и актеров, т.е. тогда, когда сценарий **отправляется** уже от известного киностыля.

## Природа кино

## 1

Построение сколько-нибудь авторитетной и просто последовательной поэтики фильма необходимо требует предварительного установления хотя бы основных принципов общей теории кино, которую можно было бы назвать «кинематологией». Действительно, несмотря на довольно большую уже литературу о кино, существеннейшие вопросы этого искусства не только не разработаны методически, но даже и не намечены сколько-нибудь научно. Это, конечно, объясняется, с одной стороны, молодостью самого кино, с другой же — устарелостью эстетических взглядов, до сих пор господствующих в отношении к искусству. Правда, новое искусствознание действительно работает над пересмотром традиционных воззрений по методам современной науки, но и оно занимается исключительно «высокими» искусствами, история которых наиболее разработана. Кино же оставалось до последнего времени низким и вульгарным жанром, каким-то ублюдком или суррогатом искусства, чем-то средним между цирком и радио.

Между тем уже то выдающееся место, которое кино сумело в какие-нибудь тридцать лет занять в современной культуре, сравнительно с прочими искусствами, насчитывающими несколько тысяч лет существования, дает ему, казалось бы, право на особое внимание. К этому присоединяются два обстоятельства, делающие построение теории кино и принципиально важным для научного искусствознания вообще.

Кино возникло на нашей памяти и развилось буквально на наших глазах. Поэтому изучение его представляет такие возможности и обещает такие результаты, которых не могут дать остальные искусства. Происхождение которых уходит далеко во мрак времен и скрыто от трезвого исследования туманом легенд и догмой традиции.

Кино возникло из фотографии и остается ею по своей природе и технике. Оно развилось в особую отрасль промышленности с колоссальным капиталом, огромным числом рабочих и сложным фабричным оборудованием. Этот технический характер резко выделяет его среди прочих «высоких» искусств, остающихся, в производственном отношении, в общем, на той же первоначальной ступени ремесла или даже «рукоделия». Современное искусствознание, строясь исключительно на изучении этих последних, тем самым неизбежно сохраняет без изменения самую основу традиционной эстетики, преодолеть которую оно стремится. Между тем значение техники в развитии некоторых искусств, несомненно, весьма

велико. Достаточно вспомнить роль музыкальных инструментов в истории музыки или сценического оборудования в эволюции театра, возникновение таких новых жанров живописи, как гравюра, литография, цинкография и т.д. Изучение кино будет и в этом отношении плодотворно для искусствознания, расширяя область его исследования и освещая ряд существенных явлений, до сих пор остававшихся в тени и ускользавших от наблюдения.

Но, разумеется, именно такая, в методах и терминах научного искусствознания ставящаяся проблема кино налагает сугубую ответственность на исследователя и представляет особенные трудности. Поэтому следует оговориться, что настоящая статья ставит себе задачей лишь расчистить путь для дальнейшего исследования и наметить для него основные вехи.

## 2

Кино, несомненно, — зрелище. Кино, несомненно, — драма, сюжет которой часто и повторяет театральные пьесы или повести, поддающиеся инсценировке. Подобно им, и пьесы кино ставятся режиссером, разыгрываются актерами, снабжаются декорациями и бутафорией, сопровождаются музыкой. Казалось бы, естественно считать кино родом сцены. Однако это встречает большие теоретические затруднения. Сценическое искусство — смешанное искусство, сохранившее сквозь тысячелетия исконный антропологический и социальный характер синкретического действия-игры как непосредственного обнаружения человека и прямого воздействия его на других. Танец, борьба, акробатика, с одной стороны, ораторство, пение, рассказывание, с другой, имеют, как и актерство, тот же основной, характеристический момент личного выступления артиста, «лицедея», который непосредственно действует на зрителя и, в свою очередь, подвергается воздействию последнего. Это взаимодействие непременно входит в содержание актерства и вместе с тем вовлекает в игру и зрителя, включая его; таким образом, не только внешне, помещением зрительного зала, в одно пространство со сценой, но и внутренне в самое творчество спектакля. В силу этой непосредственности творческого воздействия, сцена принципиально не создает «предмета искусства», отделенного от процесса его исполнения, отрешенного от художника, законченного, замкнутого и существующего само по себе. Кино, напротив, — о п о с р е д с т в о - в а н н о е и с к у с с т в о. Оно создает «фильму», столь же независимый объект, столь же законченное произведение, как статуя или картина. Отношение зрителя в него не вкладывается. Место действия находится в совсем ином пространстве, чем зритель, ибо пространство здесь мнимое, столь же фиктивное, как в картине.

Но, может быть, фильма и есть как раз то произведение, которого недоставало до сих пор сценическому творчеству, чтобы стать подлин-

ным искусством, тот самый «предмет искусства», которым стремился стать спектакль в мысли Станиславского, Крэга, Мейерхольда, Таирова? Нет, ибо непосредственная связь актера с публикой в том же реальном пространстве принадлежит самому существу сценического искусства. Момент личного исполнения, прямого заражения зрителя, составляет самую природу актерства и прочих «артистических» искусств, в противоположность искусствам художественным. Всякая попытка создания подобного «предмета» сценического искусства, который можно было бы созерцать как бы помещенным в витрине, принципиально противоречит самой сути сценизма, не допускающей музейного к себе отношения и разрушающейся от подобного созерцания.

К тому же точное и полное воспроизведение спектакля останется чисто техническим фактом, как запись песни в фонограф или передача музыки посредством радио.

Существуют, однако, зрелища несомненно художественного порядка, в которых этот момент непосредственного выступления артиста, т.е. актерство, отсутствует. Таковы марионетки, о замене которыми актера грезил Крэг<sup>1</sup>, таковы китайские тени. И то и другое явление часто называют «театром», по аналогии со спектаклем. Но совершенно очевидно, что это – аналогия только по содержанию и что она существует только ввиду явно подражательного характера этих жанров, как «живые картины» называются по живописным тенденциям этих инсценировок. Ее никак нельзя сравнивать с аналогией голоса и скрипки, которые совершенно однородны акустически. Вместе с тем полезно напомнить, что зрелищем, т.е., в конце концов, «театром», является и «панорама», бесспорно принадлежащая живописи, и группа восковых фигур-автоматов – несомненная скульптура, и, наконец, даже искусственный ландшафт, определенно относящийся к архитектуре.

Из этого явствует, что «театр», в отличие от «сцены», – термин очень неопределенный. Буквально он означает «зрелище». Но совершенно очевидно, что «зрелищем» может стать любое явление природы, любой факт бытия, вообще все, что может привлечь или пленить человеческий взгляд. Однако данное явление рассматривается при этом по аналогии с произведениями искусства, т.е. как картина, скульптурная группа, сценическое действие и т.п.; совершенно так же, как «зрелищем» в таком же общем смысле является и картина, и статуя, и здание, и спектакль, и, в конце концов, даже читаемая книга. В таком общем смысле, в качестве объекта зрительного восприятия, разумеется, и фильму можно назвать «зрелищем». Но к пониманию существа кино это не может нас приблизить. Спецификацию того или другого вида искусства, как учит современное научное искусствознание, следует искать в фактуре, т.е. в материально-технической основе данного искусства, которая, в свою очередь,

обуславливает и всю формальную систему его приемов, и все многообразие его стилей. Поэтому для уразумения природы кино как искусства необходимо обратиться к формальному анализу его произведения – фильму.

3

Фильма – это серия теневых изображений, возникающих и движущихся на светлом поле экрана; в конечном счете – это всегда игра темных линий и пятен на белом фоне. Материально фильма ничего, кроме этого, не содержит и не может содержать. Формально, таким образом, кино является своеобразным искусством т е н е п и с и, т.е. особого рода «графикой». Как картина создается нанесением того или иного красящего вещества на поверхность, так фильма образуется падающей на экран т е н ь ю. Следовательно, по своему художественному материалу, по своей «фактуре» кино принадлежит несомненно к изобразительным искусствам.

Однако ряд существенных особенностей отличает кино от прочих изобразительных искусств. Прежде всего, архитектура, скульптура, живопись статичны, чисто пространственны. Изображение на экране подвижно. Тем самым оно обладает последовательностью, т.е. имеет не только пространственный, но и временной характер. Способное изображать движение, кино получает, далее, такие сюжетные возможности, какими, разумеется, не располагает самое сюжетное из изобразительных искусств – живопись. Правда, и живопись может быть последовательной и даже «повествовательной», как цикл карикатур Буша<sup>2</sup> и Каран д'Аша<sup>3</sup>, как серия иллюстраций или альбом рисунков, связанных друг с другом одной темой, тем самым приобретая, несмотря на прерывность своих рядов, несомненно временной характер<sup>4</sup>. Но как бы последовательно и связно ни передавала живопись отдельные этапы движения или действия, она всегда может только более или менее приближаться к его полному изображению, как умножение сторон многоугольника лишь в пределе дает круг. Единственно кино изображает самое течение действия в его непрерывности и тем самым способно зрелишно передавать драматический сюжет, как это делает сценическое искусство. Это и создало кино такое выдающееся положение сравнительно с другими изобразительными искусствами. Необходимо, однако, заметить следующее.

Драматизм как таковой может быть функцией различных искусств – живописи так же, как музыки, танца, литературы, и создает для каждого из них лишь особый стилистический жанр, напр. в лирике – балладу, в повествовании – новеллу. Изображение действия само по себе, будучи только категорией содержания, также еще не создает особого искусства, а разве только жанр, напр., «батальной» или «жанровой» живо-



писи. Но оно может быть связано с таким преобразованием, которое создает иную систему фактуры, т.е. иное искусство. Так, та же фактура человеческой выразительности, лежащая в основе актерства, но организованная сюжетно режиссурой в систему спектакля, создает иное искусство — сценическое. Такова и сущность архитектуры, в которой коренным образом преобразованы в новой системе те же, казалось бы, скульптурные и живописные по фактуре основы. Все архитектурные части и детали в отдельности — колонны, ступени, арки, шпили и т.д., не говоря уже о статуях, рельефах и линиях изобразительного и декоративного значения, — являются фактически произведениями скульптуры, имеющими некоторое собственное существование и ценность. Но употребленные в качестве служебных средств, обусловленные и связанные между собой особым принципом организации, в качестве интегральных элементов нового целого иного порядка, они приобретают новые функции, расцениваясь уже в валюте другой системы искусства. Архитектура формирует не поверхности и не массы, как это делают живопись и скульптура, а скорее «пространство». Вернее, она организует поверхности и массы (или их отношения) в пространстве и потому получает право на звание особого искусства.

В кино графическая, т.е. живописная, фактура также получает особую организацию, обуславливающую за ним драматический характер. Фильма есть своего рода «графическая драма», которую мы вправе противопоставить сценической. Кино можно было бы назвать, пожалуй, «экраным театром», если бы самое понятие театра не требовало коренного пересмотра. Но существо кино не в этом. Драматический характер фильма — только результат специальной организации его фактуры. Основа специфичности кино как искусства заключается в своеобразии его структуры и обуславливающих ее технических предпосылках.

4

Может быть, еще существеннее, чем временной, последовательный, драматический характер, другое отличие кино от прочих изобразительных искусств.

Картина, статуя создаются художником непосредственно, путем технической обработки соответственного, более или менее податливого материала. Но материал фильма — светотень — бесплотен, нематериален, неуловим. Непосредственно, свободно, «от руки» живописать светом и тенью мы еще не умеем. Приходится пользоваться сложным и громоздким, посредством нанесения нужного изображения на пленку фотографическим путем и проецировать его затем на экран. Это изображение получается, следовательно, съемкой соответствующих объектов — подходящей природы или специальных моделей, которые должны быть, тем са-

мом, предварительно подобраны или смонтированы. Таким образом, как бы то, что так ценно в живописи — личное художественное и сполноное, в кино как будто решительно отсутствует. И обратно, реальное содержание живописи и скульптуры настолько уступает в значении мастерству художника, что нам совершенно безразлично, что служило и служило ли что-нибудь вообще ему натурой; напротив, фильма создается от начала до конца именно «натурой», которую остается только заснять. Поэтому представляется, что мастерство кино, в сущности, почти не встречается с мастерством живописца. Больше того, на первый взгляд кажется, что искусство кино в конечном счете и состоит именно в комбинировании природы, в композиции моделей, в постановке своего рода «лице» или «живых картин», которые затем остается только воспроизвести, т.е. чисто механически перенести на экран с помощью фотографического аппарата и проекционного фонаря.

При этом, конечно, подлинными создателями фильма окажутся режиссер, актер, декоратор, т.е. художники сцены. Это, однако, далеко не так.

Прежде всего, техническое исполнение играет очень различную роль в разных изобразительных искусствах. Мастерство архитектора состоит исключительно в концепции и композиции — чертеже и расчете — в соответственной, конечно, фактуре: деревянной, каменной, железобетонной. Обработка материалов и постройка в целом производится рабочими чисто технически. Так же технически производится отливка из бронзы, литографирование, гравирование. Предметом искусства здесь является оттиск, отпечаток, получаемый в любом количестве. «Оригинал» — рисунок на металлической доске и на камне или изваяние в глине — остается неизвестным и даже просто уничтожается в процессе «воспроизведения». Он играет совершенно служебную роль и нередко имеет совершенно условный схематический характер. Так, плакат или обложка могут быть исполнены просто типолитографским («монтажом») по словесным указаниям художника. Таким образом, главным и даже единственным содержанием творчества в некоторых жанрах изобразительного искусства бывает концепция и композиция, разумеется, в соответствующей фактуре. Именно таковы искусства архитектуры и кино.

Это сопоставление с архитектурой отнюдь не случайно, а вытекает из основной тождественности в природе этих искусств. Оба эти искусства громоздки, потому что пропорционально этому отвлечены. Кино приходится громоздить массу художественно-безразличного материала и применять сложнейшую технику, чтобы проявить минимальный эстетически-значимый элемент, совершенно так же, как архитектура требует огромных масс строительного материала и технических усилий, чтобы получить в результате искомую форму. И то и другое искусство вынуждено собирать груды булыжников, тогда как им нужно только по-

лучить тот или другой мимолетный отблеск, возникающий на ней. Архитектура, как самое отвлеченное искусство, наиболее громоздка и груба по своей техничности. Но и фактура кино – тень – почти не материальна. Поэтому оно работает не непосредственно ею, а косвенно, через посредство более осязаемого и уловимого материала – с помощью фотографии.

5

Кино возникло из фотографии и остается ею по своей фактуре и технике. Воспитанное в духе традиционной эстетики, оно имеет слабость стыдиться своего сомнительного, низкого происхождения. Но, отрекаясь от своей матери, оно вынуждено выдавать себя за дитя сцены, чтобы получить признание в мире искусства. Однако, даже усыновленное ею, оно всегда останется незаконным, побочным отпрыском сцены, не имеющим прав на прямое наследование, жалким паразитом, вроде кукольного театра. Между тем кино нечего стыдиться своей техничностью перед «высокими» искусствами. Было время, когда и эти старинные аристократы также были плебеями, простыми «производствами», служившими нуждам быта. Напротив, техническая природа кино, делающая его фабричным производством, кладет на него печать избранничества среди остальных искусств «ремесленного» происхождения, делает его искусством современности по преимуществу. Именно в своей фотографической природе кино должно искать свой собственный закон, и, только оставаясь верным ей и отказавшись от чуждых ей требований, найдет оно прямой путь развития как искусство. Это не легко по существу тех отношений и тех средств, какими располагает кино, как это указано выше. Но дело прежде всего в том, чтобы принципиально оправдать техничность кино. Иначе придется видеть в нем лишь аппарат механической репродукции, вроде радио.

Фотографирование само по себе не есть еще искусство, как бы высоко ни было поставлено техническое совершенство его выполнения. Но в нем наличествует простейший минимум художественности, который может служить первоначальным элементом искусства. Фотография любого вида, обыкновеннейшей сценки, самой обыденной вещи уже самым актом воспроизведения на отрезке поверхности выделяет отдельный кусок действительности, изолирует его из реальной обстановки и замыкает в рамку снимка, тем самым придавая ему определенность, законченность, самостоятельность, которой он лишен в составе неопределенного и безразличного комплекса природы. Случайное содержание поля зрения, обращенное в любом направлении и связываемое в любое многообразие, будучи зафиксировано в данных пределах, с известной точки зрения, в определенном «ракурсе», делает его особым фактом, отрешенным от жи-

вой действительности, «картинкой», «кадром». Известно, что воспоминание, нейтрализуя реальный тон восприятия, является элементарным актом творчества. Фотографирование можно в этом отношении сравнить с действием памяти: воспроизводя индивидуальное и случайное когда-то впечатление, оно объективирует его, тем самым придавая ему общее значение. При этом все элементы данного отрезка природы, будущи оторваны от продолжающих их неопределенно далеко и в любом направлении связей, замыкаются в одном целом, становятся конечными, завершенными и, тем самым, вступают между собой в более тесную и взаимно обусловленную связь.

Этот момент схватывания «натуры» в определенном ее повороте представляет тот же простейший и основной для живописи акт «искусства видеть», благодаря которому художник угадывает в безразличной массе видимого определенное единство живописных качеств и находит создающий это единство поворот; притом самый выгодный, т.е. выразительнейший в отношении колорита, перспективы, освещения, рельефа и т.д. То же самое имеется и в фотографировании. Совершенно очевидно, что «живописность» природы создается именно этим умением художника. Но то же самое означает и пресловутая «фотогеничность». Нет «фотогеничных» видов, лиц, вещей самих по себе. Любая вещь, любое явление может быть именно таким, какое нужно художнику: красивым, характерным, драстическим, вообще выразительным, если только он угадает правильную точку съемки в данных условиях и для данной цели. «Галант живописца», говорил Коро, «это прежде всего – уметь усесться». Даже Роден, скульптор чрезвычайно индивидуальный, учил, что «единственный принцип искусства, это – воспроизводить видимое. Дело только в том, чтобы видеть. Всякий другой метод пагубен»<sup>5</sup>. «Правильно поставленная натура», сказал другой художник, «это – наполовину написанная картина». Как известно, натуралисты строго ограничивали задачу искусства воспроизведением действительности. Импрессионизм был определенным, почти техническим способом видеть вещи «как они есть», с устранением привлечения какого бы то ни было личного домысла, чувства или оценки. А так как подлинно-видимым было для них подлинно-живописное, «плоскостное» явление мира, то в отношении рисунка такое «голое воспроизведение» не составляло для них принципиальной проблемы, ибо ловкость руки не входит в художественный метод. Таким образом, их художественный метод был теоретически «фотографическим».

Этот момент отрешенности от действительного мира, замкнутости в определенном охвате и повороте, достаточно яствен даже в случайной, более или менее удачной фотографии. Уже в простых видовых, производственных и хроникальных фильмах он ощущается совершенно определенно. Так, кто видел «зимнюю прогулку в горы», наверно, помнит

превосходный эффект вечернего солнца, видимого сквозь арку, образуемую ветвями сосен, или подъема по глубокому снегу между отвесных камней. Еще сильнее это ощущение в связи с общим смыслом серии. Так, в фильме «Мологолес» положительно впечатляет момент, когда могучее дерево рушится, распростирая ветви, как человек, падающий на спину, или когда огромные стволы один за другим загоняются в желоб элеватора и послушно поднимаются по бесконечной цепи. Мастерство оператора (Аптекмана), благодаря оригинально схваченному ракурсу и внушаемому осмыслению видимого в своеобразную «драму» леса, наложило на эти снимки какой-то отпечаток субъективного синтеза, присущего рисунку художника. Еще сложнее и глубже этот отпечаток во многих моментах фильма «Броненосец Потемкин», в которых чисто видовое или натюрмортное впечатление усилено повествовательным, сюжетным смыслом до драматического значения и приобретает, в силу этого, большое эмоциональное напряжение. Медленный тяжелый поворот орудийной башни с тремя жерлами огромных пушек дышит мощной и мрачной угрозой. Пенсне брошенного за борт судового врача, зацепившееся за канат и повисшее в воздухе, действует как жестокий гротеск. Я не говорю уже о таких шедеврах съемки, как замечательное падение раненого Вакулинчука, бессильно срывающегося вниз по снастям. Даже если отвлечься здесь от чисто сюжетного смысла этого кадра, самый ряд ракурсов этого скользящего вниз тела создает впечатление чисто графической напряженности.

Равным образом и проблема адекватности воспроизведения имеет в фотографии такое же эстетическое значение, как и в живописи. Не говоря уже о технических несовершенствах, которые преодолеваются с каждым днем, фотография обладает и существенными принципиальными недочетами, делающими ее далеко не тождественной и точной «копией» видимой действительности. Фотография передает тон краски далеко не так, как его воспринимает наш глаз, и, тем самым, искажает основные отношения колорита даже в его графическом схематизме. Светочувствительное вещество передает светло-красное и желтое почти черным, темно-синее почти белым, совершенно переворачивая, вследствие этого, тональную роль таких важнейших элементов ландшафта, как небо и море. В результате, яркий цветок на темной воде, светлая крыша на темном небе выходят черными на белом фоне. Осенний пейзаж, с его золотыми листьями, желтыми полями, спелыми фруктами, лишается на фотографии самых характеристических своих элементов. Фотография чрезвычайно резка в передаче светотени, так что ярко освещенное солнцем место производит впечатление покрытого снегом, а листва дерева, снятого против света, сливается в плотную темную глыбу. Воздушная перспектива при этом совершенно пропадает, а рельеф то чрезвычайно преувеличивается, то совершенно изглаживается. Напротив, контур так резко подчеркивает-

ся, что травы, листья, легкие пятна тени кажутся вырезанными из жести. Эти недочеты устраняются рядом специальных технических приемов съемки – затенением, съемкой не в фокусе, применением цветочных фильтров, а также приемами дифференциального проявления, комбинированного печатания и т.д., требующими от фотографирования большой, чистого художественной инициативы. Фотограф-артист работает теперь над негативом почти так же тщательно и любовно, как гравер над своей доской или камнем.

6

Еще более существенным недочетом фотографии является ее аналитический характер. Фотография глупа, суха и скучна, как статистика, ибо не имеет выбора и неспособна к обобщению. Она обязана, как зеркало, отразить все, что находится в поле объектива. Она педантично отмечает каждый камешек, бессмысленно пересчитывает все листья, слепо повторяет все без исключения. Для нее все одинаково значительно и потому одинаково случайно. В фотографии всегда чувствуется механический характер, в ущерб личному синтезу, бесстрашие, не знающее увлечений и слабостей, односторонность, делающая ее, при ее сверхчеловеческой точности и чуткости, безнадежно ограниченной и косной. И здесь поэтому технические усовершенствования должны восполняться инициативой художника.

Фотограф-артист умеет теперь смягчать резкость очертаний, скрадывать детали, объединить и отодвинуть одни и выделить и уярчить другие элементы природы. Больше того, он располагает возможностью комбинировать разные элементы природы путем раздельной съемки и последовательного печатания. Он может снять небо дополнительно, если в момент съемки ландшафта оно было неподходящего тона или состояния и так. обр. сочетать любой вид с облачным или чистым небом, северную природу с южным морем и т.д. Он может получить изображение Александровской колонны на Красной площади в Москве. Он может создать синтетический портрет, в котором лицо одного человека сочетается с фигурой другого и руками третьего – сочетание столь тесно связанных между собой элементов, что оно казалось доступным только художнику.

В особенности в кино фотографирование вовсе не означает механического копирования «натуры», чисто технической репродукции на экране какого-то реального предмета, вида или действия. Только очень нелюбопытные и доверчивые обыватели могут продолжать думать, будто кино передает вещи, как они есть. Кино с каждым днем научается все свободней обращаться с «натурой», все решительнее умеет ее изменять чисто фотографическими средствами. Подобно герою брусовской фантазии, подпавшему власти своего отражения в зеркале<sup>6</sup>, так и в кино отно-

шения фотографии и натуры стали совершенно обратными. Не фотографирование, а натура является теперь техническим средством чисто вспомогательного, служебного и очень условного значения.

Существенно не то, что мы умеем теперь производить бури, вихри, метели и ливни, столкновения поездов, кораблекрушения, морские битвы, взрывы и т.п. явления искусственно в ателье. И даже не то важно само по себе, что эти искусственные катастрофы и грандиозные явления оказываются на экране настолько более внушительными, эффектными и убедительными, чем натуральные, что Муссинак<sup>7</sup> считает своим долгом предостеречь против безусловного отказа от натуральных съемок, считая, что «в виде исключения» можно применять и их. Искусственное всегда удачнее действительного и на сцене. Но существенно то, что этим грандиозным на экране зрелищам в действительности может соответствовать объект, зрелищно совершенно ничтожный. В производившейся летом настоящего года во Франции постановке фильма из истории Наполеона<sup>7</sup> ряд морских сцен был заснят в Средиземном море, для чего специальная экспедиция ездила на Корсику. Но весь этот материал был выброшен, так как оказалось, что гораздо более внушительные изображения бури и морского боя получались в ателье съемкой миниатюрных моделей кораблей на «море» величиной с обеденный стол. Таким образом, «натура» в кино все более и более становится фикцией.

Напротив, все очевиднее становится, что именно в фотографических приемах, в актах съемки, проявления, печатания, проекции, в непосредственном воздействии на пленку кино располагает могучими орудиями воздействия на «натуру», чисто творческими возможностями изменять ее соответственно художественному заданию. Властью оператора, чисто фотографически останавливается курьерский поезд и, наоборот, человеку или лошади придается невероятная скорость. Растение на наших глазах прорастает, подымается, зацветает и дает плод; все вещи по произволу уменьшаются и увеличиваются в своих размерах, исчезают и появляются, как по волшебству; удваиваются, как в зеркале, так что герой может встречаться с самим собой и прикурить папиросу у самого себя, а «актер» может играть две роли в той же сцене; все движения становятся обратными, так что брошенные вещи возвращаются обратно, как бумеранги; неодушевленные предметы движутся сами собой, люди ездят на мамонтах и других ископаемых животных, прыгают безопасно с любой высоты, помещаются в бутылке, сражаются с муравьем и т.д. Словом, все категории пространства, движения, веса, объема, перспективы на экране отменяются. Кино обладает собственными законами геометрии, механики, физики, при которых самые невозможные ситуации становятся возможными.

<sup>7</sup> Муссинак Л. Рождение кино. Л., 1926.

Только в одном отношении кино, бесспорно, зависит от «натуры»: в изображении человека, поскольку сюжетный, драматический характер фильма обуславливает за изображением человеческого действия главное место в нем. Однако из этого вовсе не следует, что важнейшее значение в кино принадлежит актеру, как думает обыватель. В самом деле, положение «актера» в кино принципиально совсем иное, чем на сцене или на эстраде. Прежде всего, кино требует от него только зрительной выразительности. Качеств голоса, богатства интонации, всей глубокой, мощной и тонкой выразительности речи во всей ее сложности и в органическом синтезе с экспрессией мимики, жеста и движения кино не требует. Вместе с тем, для исполнителя в кино отпадает и вся огромная область слова с его идейным, интеллектуальным и эмоциональным содержанием, с его психологическим анализом, с его бытовой и личной характеристикой, с его художественным стилем и красотами образности, красноречия, остроумия, не говоря уже о прелести стиха. Далее, вся сторона эмоционально-нервного, симпатического возбуждения и воздействия, присущая актеру, непосредственно выступающему перед зрителем, и связанная не только физиологически и психически, но и творчески с создаваемым им выразительным образом, в кино отсутствует. Наконец, по самому существу экранного искусства, кинодрама лишена той связности, длительности и разработанности, которые делают драматическое действие на сцене таким насыщенным и сложным. Лишенная средств монолога и диалога, сведенная к видимому явлению действия, «роль» в фильме чрезвычайно ограничена сравнительно со сценической ролью, ибо каждый момент ее должен быть тщательно подготовлен, чтобы быть правильно и полностью понятым. Отсюда необходимость строжайшей связи и обусловленности между кадрами, неизбежно вынуждающая действие к прямолинейности и простоте. Отсюда обычное построение фильма, в которой «роль» состоит из ряда отдельных, коротких сцен, которые, к тому же, могут быть засняты с любыми промежутками, в каком угодно порядке, в наиболее подходящие моменты. Можно ли сравнить это с тем огромным общим напряжением всех своих выразительных средств, которое требуется от актера на протяжении всей драмы, длящейся целый вечер, причем иногда он не сходит со сцены в течение всего акта. К тому же актеру ставится высокое задание: создаваемый им образ диктуется ему драмой и потому контролируется зрителем и должен выдержать сравнение с образом, создаваемым воображением зрителя. В фильме дуализм драматического и сценического образа отсутствует, ибо сценарий остается, как правило, публике неизвестным. Поэтому исполнитель в кино свободен от всякого контроля со стороны зрителя и от опасности соперничать с его воображением.

Правда, можно думать, что исполнение «роли», разбитой на отдельные мгновения, с перерывами и под дулом фотографического аппарата, пожалуй, еще труднее, чем играть непрерывно в слитном ансамбле, в иллюзии сценической обстановки и с помощью зрителя, в особенности когда это моменты большой патетической силы. Очень может быть. Но речь идет не о трудностях психофизиологической установки исполнителя, а об объеме, сложности и значительности художественного образа, создаваемого им.

Прямолинейность и отрывочность, фрагментарность драматического образа в фильме далеко не возмещается, конечно, теми возможностями, которые кино, в отличие от сцены, дает ему путем расширения места, времени и характера действия. Напротив, именно расширение функций «киноактера» в сторону цирковых умений: наездничества, акробатики, спорта – вызывает подозрение в истинности природы такого «актерства». Эти умения гораздо элементарнее актерского мастерства, организованного в системе сценического искусства. Называть Дугласа Фэрбенкса<sup>8</sup>, Гарри Пилля<sup>9</sup>, Тома Мика<sup>10</sup>, Уильяма Харта<sup>11</sup>, Джека Хольта и т.п. ковбоев, спортсменов, акробатов и атлетов «актерами» значило бы рассеять это понятие и запутать дело, ибо эти прекрасные в своем роде исполнители не обладают теми сценическими качествами, тем драматическим темпераментом, тем театральным опытом, той техникой выразительности, которых необходимо требует сцена и которые и составляют подлинное актерское мастерство.

Но даже тот факт, что лучшие артисты экрана – Лиллиан Гиш<sup>12</sup>, Пола Негри<sup>13</sup>, Мэри Пикфорд<sup>14</sup>, Чаплин<sup>15</sup>, Китон<sup>16</sup>, Ллойд<sup>17</sup>, Фейдт<sup>18</sup>, Яннингс<sup>19</sup> – несомненные актеры с достаточным сценическим стажем<sup>20</sup>, не меняет утверждения, выдвигаемого в этой статье, что оригинал драматического образа на экране – не актер. Поскольку человек служит «натурой» для воспроизведения, он присутствует в произведении искусства и постольку существует и для зрителя только в качестве «натурщика». Что он актер, это принципиально не имеет значения. Он мог бы быть просто тем типом, кого он изображает. Что он обладает выразительными умениями, это, в конце концов, только удача художника, такая же случайность в плане искусства, как прекрасное лицо или стройная фигура. Исполнителя «роли» в кино так же неправильно именовать «актером», как фильму – сценой. Раз кино есть тенепись, т.е. графическое искусство, то актер, воспроизводимый в изображении на экране, должен быть принципиально только натурщиком.

8

В отношении второстепенных исполнителей, участников в «массовках» и «эпизодах» это довольно очевидно. Кино требует от них того же, что художник или скульптор от модели: подходящего тилажа, т.е. внешних дан-

ных, определенной позы и выражения лица, известного умения «позировать», и только. Кажется парадоксальным распространять это сравнение и на «звезд» экрана, подлинная артистичность которых бесспорна. Но такое впечатление в значительной мере происходит из старинного предрассудка, в силу которого мы привыкли видеть в натурщике чисто служебную, совершенно пассивную, безличную вещь и потому совершенно с ним не считаться в анализе картины или статуи. Подобное отношение объясняется и отчасти оправдывается тем, что, действительно, рядовой натурщик обычно не внушал к себе ни уважения, ни интереса; профессиональный натурщик служил, главным образом, для упражнений и для деталей, непрофессиональный казался случайным; ни тот, ни другой как будто не обладали какими бы то ни было специальными умениями и талантами. Такое представление, однако, далеко не верно и не справедливо. К сожалению, история натурщика и его роль в создании художественного произведения совершенно не изучена. Все же известно, что художники иногда долго и тщетно искали нужную натуру, когда того требовало их задание, именно, когда они искали особой выразительности, характерности, индивидуальности. Знаменитый французский скульптор Роден творил, таким образом, что наблюдал натурщиков в их свободных, произвольных движениях и позах и только подстерегал в них выразительные и интересные ракурсы. Он никогда не «ставил» натурщика. Даже если ему необходима была определенная поза или выражение, он только сообщал свое задание натурщику. «Кажется, будто скорее вы к их услугам, чем они к вашим», – сказал ему однажды Гзелль<sup>21</sup> по этому поводу. «Я к услугам природы», – ответил Роден<sup>22</sup>. И судя по некоторым высокодраматическим скульптурам Родена, напр. по «Гражданам города Кале» с их глубоко психологическими позами и общим трагическим смыслом, его натурщики столько же заслуживали названия артистов, как и актеры кино. Вероятно, и о многих других художниках также трудно сказать, какова была доля участия натуры в их произведениях. «Правильно поставленная натура, – говорил один известный художник, – это уже наполовину написанная картина». И наверное, в удачной позе натурщика часто следует видеть столько же заслугу его самого, вплоть до бессознательной выразительности, инстинктивной грации, силы и характерности, сколько и художника. Во всяком случае, величайшие художники и даже величайшие эпохи живописи (напр., Возрождение, классика, импрессионизм) работали преимущественно при помощи натурщика. Знаменитый французский живописец Манэ гордился тем, что только одну картину написал не целиком с натуры. Наш Репин писал также исключительно пользуясь натурщиком. Как известно, для своей замечательной картины «Убиение Иваном Грозным сына»<sup>23</sup> он воспользовался, в качестве натурщика, известным писателем Гаршиным, который для этой высокодраматической сцены должен был, конечно, и соответственно позировать, т.е., в сущности, исполнять функцию, подобную киноартисту. Знаменитая

легенда о древнегреческом художнике Парразии<sup>24</sup>, который для того, чтобы добиться искомого выражения нечеловеческого страдания Прометея, подверг пытке специально с этой целью купленного раба, и о подобном же «злодействе» Микеланджело свидетельствует, насколько идея «драматической природы» естественно близка живописи и в какой степени иногда художник зависит от натурщика и обязан своим произведением его выразительным качествам и даже его инициативе. Небезызвестный художник В.Верещагин сам рассказывал, как упросил генерала Скобелева повесить двух башибузуков, чтобы с натуры нарисовать выражение их лиц в петле.

В последнее время иллюстраторы, в особенности английские, нередко применяя фотографиярование натурщиков в определенных позах, соответствующих сюжету, перерисовывая затем полученный снимок для скрадывания фотографического происхождения и характера рисунка. Это позволяет иллюстратору, даже не будучи крупным художником, создавать очень смелые и оригинальные ракурсы. Таким образом, графика применяет такие же, по существу, приемы инсценировки, что и кино. Достаточно сделать еще шаг – пригласить позировать для этой цели профессиональных актеров, – и сходство натурщика с киноактером будет полное.

Правда, я знаю только один случай использования профессионального актера художником в качестве модели. Когда Сорин<sup>25</sup> писал свою конкурсную картину, он упросил известную финскую актрису, Иду Аальберг<sup>26</sup>, гастролировавшую в это время в Петербурге, позировать ему для изображения женщины, своим вдохновением воспаляющей людей на подвиг. Возможно, что художники боялись искусственности специфически-актерской манеры и предпочитали натуру безыскусственную и непосредственную. Но нельзя не указать, что и на экране эта опасность актерской искусственности существует и что она определенно вредит, напр. фильмам Конрада Фейдта. Фотография не терпит никакой фальши. По самому существу своему она требует природы только как съемочного объекта.

9

Даже такой вдумчивый ценитель и пропагандист экранного искусства, как Б.Балаш, видит в нем все-таки искусство человеческой выразительности, т.е. актерства – по преимуществу, утверждая, что кино предоставляет исполнителю такие возможности мимики, жеста и движения, которые всегда останутся недоступными сцене. Балаш имеет здесь в виду возможность выделения в кино любой детали, в любом увеличении – «крупным планом», так что зрителю отчетливо видна тончайшая мимическая игра. Это, однако, не составляет ни принципиальной, ни фактической особенности кино. Искусство актера непременно предполагает столько же мимическое, сколько и речевое мастерство. К тому же, зрите-

ли старинного театра, сидевшие на самой сцене, вполне явственно, конечно, видели всю мимику актера. Для современного же зрителя бинокль, хоть и не увеличивает, но настолько приближает актера, что выделяет совершенно достаточно мельчайшие детали его игры. Правда, бинокль, в сущности, нарушает сценическое впечатление, механически суживая поле зрения и изолируя деталь от сценической обстановки и действия в целом. Но именно тот факт, что подобное выделение лица, притом в другом масштабе – с увеличением в несколько десятков раз, в кино является естественным, подтверждает не сценический, а изобразительный, чисто графический характер фильма. Как раз в графике, особенно в иллюстрации, этот прием давно применяется. Напротив, на сцене он принципиально невозможен. Показать зрителю только глаза в огромном увеличении, во весь экран, как это сделали Трауберг и Козинцев в «Чертовом колесе», сцена не в состоянии уже потому, что это решительно противоречит реально-пространственной природе сцены и живому, физическому существованию актера. То же самое следует сказать и о выделении мелких предметов, вообще деталей, увеличенных в несколько десятков раз, «крупным планом», и видимых как бы совсем вблизи. На сцене это невозможно. Событие того же масштаба, того же плана обязательно и неизбежно для сцены, в силу неизменности положения зрителя и сцены в одном пространстве. Поэтому даже изменения угла зрения – чередование вида спереди видом сбоку и сверху – или расстояния для сцены недоступны. Тем более неосуществимы в театре более сложные оптические операции, естественные в кино: съемка или проекция изображения с помощью лупы, – как в «Броненосце Потемкине», где зритель вместе с судовым врачом, разглядывая мясо, крупно видит копающихся в нем червей, – или даже с помощью микроскопа и телескопа, а также перемещения фокуса. Для графики, опять-таки, главным образом в иллюстрации, это очень доступно и даже довольно обычно. Рассматривая как-то при мне старую иллюстрированную французскую книгу, режиссер В.Р.Гардин<sup>27</sup> был поражен «кинематографичностью» этих иллюстраций, имея в виду именно их деталейый, частичный, «ракурсный» характер. На самом деле, конечно, отношение как раз обратное: графичны кинематографические кадры.

На экране мы можем повернуть актера во все стороны, поставить в любом ракурсе, переместить в любом расстоянии, не нарушая единства драматической ситуации и не прерывая течения действия. Потому что в кино пространство и его категории перспективы, угла зрения, масштаба, расстояния совершенно фиктивны. Точнее, соотношение со зрителем не дано в реальном пространстве, а в к л ю ч е н о в самое изображение. Но это и составляет существенный признак графики и живописи вообще.

В силу таких свойств экрана, кино вовсе не ограничено в своей драматургии, и в частности в трактовке драматического образа, теми

средствами, какими располагает сцена с помощью актера. Можно представить себе фильму, в которой сложное и даже психологически мотивированное драматическое действие разворачивается так, что образ героя ни разу не дается полностью, как живой человек. Его действия, его характер, его душевные переживания могут выражаться исключительно деталями: нетерпеливо постукивающая о пол нога, гневно стиснутая рукой трость, голова, ушедшая в плечи или свесившаяся на грудь, вздрагивающие плечи и т.д. Так, в «Нетерпимости» Гриффитса очень выразительный образ женщины, имеющий большое сюжетное значение<sup>28</sup>, складывается исключительно показом двух мгновений, двух деталей: лица и рук. Образ в целом и его драматическая роль в сцене только внушаются. На этом принципе, но с другой функцией, построена и фильма «Длинноногий папочка» (с участием Г.Ллойда<sup>29</sup>), в которой зритель видит лицо героя и может узнать таинственного покровителя только в самом конце. Это – чисто графическая возможность, которая недоступна сцене и которая, конечно, создает решительно иные категории для построения экранной драмы, сравнительно со сценической. Но, вместе с тем, совершенно очевидно, что соответственно этим категориям и «роль» исполнителя в кино вовсе не требует тех целостных способностей и умений, которые составляют мастерство актера в сценическом искусстве. Громадное значение здесь имеет не актерство, а «позировка», т.е. умение принять то или иное положение, сделать то или иное движение не вообще, а применительно к заданию и требованиям опературы с целью изображения той или иной детали в нужном ракурсе. Это умение настолько далекое от актерского и по существу настолько родственное умению натурщика, что его следует скорее назвать «мастерством позировки».

10

Это мастерство в значительной мере условно, как условно и реальное значение природы в кино. Больше того, оно почти так же фиктивно, как и натура. Действительно, на сцене, в балете, в цирке, на арене артист дает свое мастерство реально, чистоганом, валютой: трюки механики, освещения, декорации, бутафории на сцене имеют, в общем, очень небольшое значение в отношении актера. Напротив, кино по своей природе не знает границ иллюзии. При этом иллюзия в кино совсем иного рода, чем на сцене, где декорации помещены в реальном, трехмерном пространстве сценической площадки, где среди них действует столь же реально-пространственный, трех измерений, актер и где, наконец, взгляды зрителей направляются из ряда точек. В кино иллюзия безусловна, ибо все существует только в плоскостном, графическом изображении на экране, на которое не действует ни положение зрителя, ни действительные

пространственные меры вещей и расстояний между ними. Фиксируется ли действительный пейзаж или декорация, настоящее здание или модель его фасада, его макет или просто рисунок, это ничуть не меняет изображения на экране, если, конечно, модель, макет, рисунок сделаны «фотогенично».

Эта чисто графическая безусловность иллюзии на экране делает и мастерство «киноактера» столь же условным и фиктивным, как и реальность природы. Драматическому впечатлению несколько не мешает уверенность, что дикий зверь не может растерзать героя, хотя на экране и не видно, что могло бы ему в этом помешать. Нужно только, чтобы этого не было видно. Но благодаря целому ряду новейших приемов съемки и печатания, очень многое, что на сцене, в цирке, в балете может быть создано только мастерством артиста, на экране производится посредством «трюков», и мастерство принадлежит съемщику-оператору. Герой фильма может бросаться вниз с огромной высоты, подниматься по отвесной стене, встречаться с дикими зверями, жонглировать над водопадом, словом, переживать любые катастрофы и оказывать какие угодно чудеса храбрости без того, чтобы исполнитель этой роли обладал предварительной подготовкой или понес малейший ущерб. Если трюк слишком сложен и дорог, то можно иногда поступить еще проще: заменить исполнителя в этом моменте куклой или профессиональным акробатом. Так, головоломный прыжок Бестера Китона в конце пьесы «Три эпохи»<sup>30</sup> делается не им самим, а подставным лицом, но зрителю это совершенно безразлично: графически это не делает никакой разницы. В силу особенностей восприятия фильма, даже довольно «близко» происходящее на экране позволяет подмену. Так, при постановке «Катерины Измайловой» (реж. Сабинский<sup>31</sup>) исполнительница заглавной роли (Егорова<sup>32</sup>) заменена была, вследствие болезни, так что «фактически» вываливается из сцены одна, а поднимается другая артистка.

Любопытно, что и живопись знает своего рода «трюки» с натурщиками и, притом, вполне аналогичные тем, что применяются при киносъемке. Так, художники эпохи Возрождения, когда писали свои фрески на сводах церквей и на потолках дворцов, должны были не только учитывать, подобно кинооператору, оптические законы такого плафонного рисунка, воспринимаемого снизу, но и пользоваться для этого натурщиком, позирующим лежа на полу, совершенно подобно тому, как в кино для того, чтобы изобразить на экране героя взбирающимся по отвесной стене, можно заснять его ползущим по разостланной на полу декорации. Таким образом, и принципиально, и фактически киноартист исполняет функцию «натурщика», и его специфически экранные умения, как бы они ни казались высшими сравнительно с умениями живописной или скульптурной модели, все же всегда, по самой природе своей и по способу их использования, остаются теми же. Напротив, от умений сценических они

коренным образом отличаются. Столь же существенное и принципиальное различие функции, которую исполняет артист в кино, сравнительно со сценой. В последнем результате искусства кино, в фильме, актерское творчество дано не само по себе, а в графическом, экранном его преобразовании. степень которого не так существенна. На сцене же актерское творчество как таковое и составляет сценическое искусство.

11

Произведенный здесь по необходимости беглый и суммарный анализ достаточно показывает все-таки, что сколько-нибудь научное понимание существа кино достижимо только в меру разрешения основных принципиальных и методологических проблем, которые ставит изучение этого искусства современному искусствознанию.

Прежде всего, уясняется, что кино, подобно сцене, является сложным, составным искусством, в котором участвуют творчества различного рода и на разных правах. Произведение искусства, конечный результат и цель кино – фильма – возникает путем проекции ряда фотографических снимков, которые сами по себе обладают известной художественностью; но эти снимки, в свою очередь, требуют предварительного монтирования «натуры» по определенному замыслу, который имеет также творческий характер; наконец, и самое позирование натурщика является особого рода творчеством. Но все эти творчества, различные сами по себе, не вкладываются в искусство кино непосредственно, как таковые, а последовательно преобразуются настолько радикально, что предыдущая стадия как бы уничтожается с переходом в иной по существу род творчества. Выразительные умения натурщика, живописное и архитектурное мастерство декоратора и бутафора используются заново, в качестве материала или «базы» для мастерства фотографического. Как и безыскусственная натура, все эти творчества служат здесь только техническими средствами, «съёмочными объектами», принципиально упрямляемыми актом съёмки. Но, в свою очередь, и серия фотографических снимков в их физической рядоположности и повторяемости (с частичными последовательными изменениями) эстетически перестает существовать, когда, сливаясь на экране в единый, непрерывно длящийся «кадр», дает начало произведению нового порядка – теневой драме.

Напротив, в сценическом искусстве все разнородные творчества, входящие в его состав, – актерское, декорационное, бутафорское, вкладываются непосредственно, одновременно, на той же ступени, только подчиняясь общему режиссерскому замыслу спектакля. Даже декорации и грим, имеющие сомнительное значение сами по себе и требующие для своего восприятия особых условий освещения и установки на определен-

ное положение зрителя, наподобие архитектурной живописи и скульптуры, все же не изменяют своего существа в сценическом искусстве. Отношение преобразования, подобное разным стадиям в кино, существует только между сценическим искусством в целом и драмой как литературным родом. Таким образом, в отличие от смешанного искусства сцены, искусство кино можно назвать «синтетическим».

Фактически, разумеется, действительно синтетическое претворение предыдущих стадий достигается только в редких фильмах. В большинстве случаев фильма вбирает результаты их в более или менее сыром виде, при котором «кадр» остается просто фотографией как таковой и даже экранный драматический образ – только воспроизведением мимической выразительности «актера». Это происходит, конечно, потому, что необходимое преобразование производится реально, материальной переработкой результатов предыдущей стадии, как «базы» следующей, возможно вообще лишь отчасти и с большим трудом. Поэтому преобразование приходится учитывать заранее, в самой позировке и оборудовании съёмочных объектов и в самом фотографировании. Именно учет такого внутреннего задания, конечного требования последней инстанции искусства кино – фильма – и умение найти выразительнейший ответ на него в соответствующем построении природы и в производстве съёмки и объединяет последовательные акты творчества кино в целостный синтез фильма. Но для этого необходима, прежде всего, установка на этот синтез, принципиальное утверждение которого и составляет первую задачу эстетики кино.

Однако даже при самом полном синтезе, последний, завершающий результат искусства кино – фильма – сохраняет на себе непременно глубокие следы претворенных в нем предыдущих стадий, определяющие его существо основным образом. Это происходит, понятно, потому, что творческий результат предыдущей стадии служит для него «фактурой», конструктивным элементом. Так, фильма остается по своей природе фотографичной, «натурной». И чем снимок «натуральнее», тем сильнее ощущается мастерство внутреннего преодоления природы и тем внушительнее получаемое впечатление. Напротив, если мы подозреваем, что это снимок с декораций, с макета, с куклы, с «актера», разыгрывающего «роль», если мы сомневаемся в «реальности воспроизводимого», мы испытываем досадливое впечатление фальши, нарушения основного закона кино. Трюк, подмена, фиктивность, если только мы их подмечаем, разрушают эстетическое впечатление кадра. Даже в такой замечательной фильме, как «Кабинет Калигари», явственно выдающие свой сценический характер декорации и гримы резко портят общее впечатление. Тем более режет глаз фальшь поддельного экзотического пейзажа в «Индийской гробнице» и «Жене фараона»<sup>33</sup>, инсценированных под Берлином.



Таким образом, в конечном счете, в последней, высшей стадии творчества кино есть с ю ж е т н о е, «композиционное» искусство теневой драмы, которое в этом отношении можно опять сопоставить с архитектурой. Тем самым ясно, что речь идет не о «фабульности». Конечно, уже в силу своей фотографичности, естественно исходя из природы, и до сих пор скорее скованное, чем вооруженное громоздким техническим оборудованием, к тому же лишенное рельефа и цвета, кино, понятно, должно было развиваться по пути фабулы. Попытки построения бессюжетной, вернее, бесфабульной фильмы пока не дали существенных результатов, как и следовало, впрочем, ожидать. Напротив, господствует в кино не только фабула, но притом фабула в чистейшем, голом виде: авантюрная, мелодраматическая, балаганная. Но здесь речь идет не о фабульности, а о более общих свойствах «сюжетности». Фабула фильма может быть заимствована из повести, драмы, поэмы, сказки. Но, подобно театральной пьесе, и фильма требует специальной трактовки фабулы, разверстки ее по специфическим принципам экранного изложения. Сценарий дает в этом отношении лишь такой же схематический остов, какой в старину он давал итальянской народной комедии, не знавшей литературной драматургии. Эта схема должна быть также детально проработана в ее конкретном оформлении на экране, как режиссер прорабатывает ход спектакля: кадр за кадром komponуется детально с учетом связи и взаимодействия их друг с другом и в общей совокупности целого. Эта композиция фильма осуществляется м о н т а ж о м, т.е. составлением необходимых по замыслу кадров в сюжетной их последовательности. Искусство кино в последнем счете, т.е. создание фильма, принципиально состоит таким образом, исключительно в подборе и комбинировании готовых фотографических снимков. Если представить себе существование достаточно многочисленного собрания всевозможнейших кадров — разнообразных видов, деталей и сцен, — то искусство монтажа свелось бы только к выбору из такой «кадротеки» потребных для выражения замысла номеров, как искусство мозаики состоит в подборе отдельных камешков разных цветов и оттенков для составления из них задуманного изображения. Но так как подобного универсального собрания кадров не существует, приходится заказывать нужный комплект на фабрике. И разумеется, дешевле иметь достаточный набор моделей, обстановки, декораций и т.д., обычно даже не очень обширный, если только обслуживаются не исключительные требования высокохудожественного «боевика», которые исполняются по особому заказу. В Америке, где дело поставлено на широкую ногу, бюро кинофабрики имеет на учете почти исчерпывающий типаж, даже портретный, и притом в ряде экземпляров и вариантов на выбор, так что, когда недавно потребовалась модель президента Рузвельта, бюро могло тотчас

же предоставить свыше двадцати вылитых его портретов. Искать натуру и даже монтировать по определенному заданию нужные съемочные объекты — это, несомненно, служебного порядка искусство, вроде бутафорского и декорационного по отношению к сцене. Также подчиненным является, без сомнения, и мастерство съемщика-оператора. Подлинным творцом фильма следует считать, бесспорно, того, кто осуществляет ее драматургический замысел конкретной композицией кадров и их сочетанием в связанное сюжетное целое экранной драмы, т.е. монтажера.

Я уверен даже, что уже теперь нетрудно составить из отдельных кадров различных фильмов оригинальнейшую по сюжету картину, которая будет, пожалуй, даже гораздо лучше в композиционном отношении, чем все те, из частей которых она будет составлена. Я хочу этим подчеркнуть чисто конструктивный, композиционный, сюжетный характер верховной стадии творчества кино, создания фильма.

Может показаться, что такое понимание создания фильма, сводя его к мастерству монтажа, чрезвычайно обедняет и упрощает искусство кино. Но такое впечатление может получиться только при поверхностном отношении к вопросу. Напротив, монтаж в том смысле, который ему придается в этой статье, — это альфа и омега, основа и венец творчества кино: монтаж — это «драматургия» фильма в ее конкретной, экранной композиции в целом и в построении отдельных кадров. Насколько это большое и сложное искусство, видно уже из того, что оно еще не имеет своих мастеров — «драматургов» фильмов в собственном смысле. Оно имеет пока только «режиссеров», постановщиков, как было в старинном театре, не знавшем литературной драмы. Кино не выработало еще формальных средств собственного «слова», оно не имеет еще своего «языка», который позволил бы мастеру кино «мыслить кадрами», как поэт мыслит словесными образами. Это специфическое экранное мышление еще очень неустойчиво и неопределенно, так что даже лучшие режиссеры сегодня творят чисто эмпирически, на опыте не только проверяя, но просто находя каждый свой шаг. Даже такой прекрасный мастер, как Эйзенштейн, не предвидел, что туманные картины в «Броненосце Потемкине» будут прекрасными кадрами; он боялся, что все эти снимки, напротив, будут негодными. Случай предложил здесь отличную поправку к замыслу художника. Случайность вообще — очень важный сотрудник искусства кино. При постановке знаменитого «Бен-Гура»<sup>35</sup> сорок камер снимало с разных пунктов сцену состязания на колесницах именно с целью увеличить шансы случая для использования их в фильме. Это был сознательный расчет на случайный художественный момент. И действительно — монтажу представлялся широкий выбор: из заснятых 8000 метров пленки надо было выбрать все-

<sup>35</sup> Подтверждением теперь, по-видимому, может служить «Падение Романовых»<sup>34</sup>, составленное именно таким, чисто монтажным путем.

го 400, т.е. в среднем один вариант из двадцати. Как известно, Чаплин также в своих фильмах любит, чтобы общий размер сработанной пленки превосходил не меньше, чем в десять раз полезный метраж окончательной редакции фильма. А это число, конечно, означает степень неясности, неуверенности, непредвидения мастера. Известно также, насколько часто именно случайность или даже ошибка режиссера или оператора давала совершенно неожиданно интересный результат и приводила к ценным изобретениям и усовершенствованиям. Можно ручаться, таким образом, что в любой фильме имеются превосходные эффекты, которых режиссер вовсе не предвидел, а только сумел оценить и ввести в состав фильма уже дополнительно. Создались же они сами собой, совершенно случайно. Так, при съемке того же состязания в «Бен-Гуре» на опрокинувшуюся колесницу Мессалы налетели – отнюдь не по сценарию – одна за другой следовавшие за ней шесть других упряжек, каждая из шести лошадей, и, благодаря предусмотрительной установке 40 объективов («на случай»), создан кадр, совершенно не предполагавшийся в замысле режиссера, но ставший тем не менее эффектным кадром фильма. Из этого можно сообразить, какого громадного опыта, какой необычайно тонкой и точной тренировки глаза и какого богатого зрительного воображения и изобретательности требует кино от своего драматурга, чтобы фильму была действительно всецело его творением, а не результатом в значительной степени случайных обстоятельств.

Все эти качества, очевидно, прежде всего живописные, графические, хотя и драматического порядка. Между тем, обычно мастера кино являются меньше всего подготовленными именно в этом отношении. Чаше всего это – театральные режиссеры, невольно переносящие на кино укоренившиеся в них предпосылки сценического искусства и считающие поэтому, как правило, что их искусство состоит в «постановке» и, главным образом, чуть ли не в руководстве «игрой» актера. В таком понимании, разумеется, монтаж служит только последней проверке кадров, окончательному отбору вариантов, словом – установлению конечной редакции фильма. Главным делом именно лучших кинорежиссеров оказывается, таким образом, съемка. Между тем принципиально, эстетически, главным будет, конечно, композиция кадров и их целостной, драматургической концепции. Напротив, творчество фильма, в сущности, кончается, когда установлено, что именно и как должно быть заснято. Монтёрка съемочных объектов и самая съемка – это только служебные операции, хотя и творческого характера, но вполне подчиненные высшей инстанции искусства кино – драматургии экрана.

Поскольку монтаж – построение экранной, теневой драмы – по природе своей является своеобразным родом искусства «драматической»

графики, или «графической» драмы, весьма плодотворным для установления основных принципов этой своеобразной драматургии экрана, которую можно было бы назвать «кинематургией», было бы изучение приемов последовательности графического изложения сюжета в иллюстрационной и вообще сериальной, «повествовательной» графике, с учетом, разумеется, особенностей последней, обусловленных присущей ей прерывностью ее рядов, – особенностей, впрочем, далеко не столь существенных, как это может казаться на первый взгляд. К сожалению, подобное исследование графики в этом отношении еще не произведено, а углубляться в него здесь было бы неуместно. Между тем анализ повествовательной графики показал бы много обшего в ее приемах с приемами монтажа, т.е. композиции фильма. Достаточно перелистать «Историю Фридриха Великого в рисунках Менцеля»<sup>36</sup> и иллюстрации А.Бенуа<sup>37</sup> к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» и Лансере<sup>38</sup> к «Хаджи Мурату», вообще любую, щедро иллюстрированную книгу, чтобы в этом убедиться.

Конечно, вполне естественно, что в композиции отдельных кадров художник экрана, «кинематург», следует тем же заданиям и подчиняется тем же законам перспективы, распределения светотени, заполнения поля экрана, расположения фигур и т.д., что и художник-график. Ибо всякий отдельно взятый кадр, сам по себе, представляет нечто иное, как «картинку» – пейзаж, портрет, натюрморт, жанровую сценку, часто в качестве неподвижного мгновения. Только в жанровой сценке кинематографический кадр отличается тем, что, изображая сценку в действии, имеет возможность развернуть видимое движение полностью, от начала до конца. Между тем, как иллюстрация, рисунок вообще, вынуждены, в силу своей статичности, суммировать, обобщать движение, передавая не отдельный его момент как он есть, а в п е р е х о д е его к следующему; т.е. стягивая в одно целое, в сущности, два последовательных и сюжетно взаимно обусловливающих и смысляющих момента действия. Такое стяжение двух последовательных этапов движения, сливая их в одно целое, придает рисунку внутреннюю динамику, дающую впечатление длительности, конкретной совершаемости движения во времени и внушающую воображению зрителя живую картину происходящего «действия». Иногда, благодаря многопланной композиции, художнику или скульптору удается внушить зрителю представление даже о сложном, последовательно по этапам развертывающемся сюжете. Таким характером длительности и последовательности во времени обладает, например, группа «Марсельезы»<sup>39</sup> на Триумфальной арке в Париже или картина Ватто «Отплытие на остров Киферу», находящаяся в Лувре. Напомню еще, что уже Муссинак справедливо сближает с кинематографическим монтажом описание картины потопа Леонардо да Винчи, которое представляет настоящий «монтажный сценарий»<sup>40</sup>. Но именно эта внутренняя динамика рисунка, отли-

чающая его структурно от моментальной фотографии, фиксирующей лишь одно мгновение из общего течения движения, напротив, решительно сближает его с кинематографическим кадром, в котором – подобным же актом слияния отдельных моментов – фактически развертывается на экране движение и действие. которое в рисунке наличествует только отчасти и в скрытом виде и больше внушается зрителю рядом намеков. Такой динамический рисунок не только принципиально может быть сопоставлен с экранным кадром, но и формально является, в сущности, только его «редукцией», или переводом, подобно тому, как можно передать колорит картины техникой ее графического воспроизведения.

Но можно заметить единообразие законов графики и в приемах последовательной композиции в связи кадров между собой. Прежде всего, иллюстрация, совершенно так же, как и монтаж фильма, пользуется переходами от общего плана к переднему и крупному, то расширяя, таким образом, то суживая поле зрения, т.е. то приближая, то удаляя изображение и, тем самым, то выделяя существенную деталь, то останавливая внимание на отдельной группе, то, напротив, рассеивая его в общем впечатлении. Вместе с тем и функционально подобные смены имеют в иллюстрации ту же семантическую роль, что и в фильме, являясь и тут и там переходами от бытового или эмоционального (с «настроением») пейзажа к характеризующему или психологизирующему портрету, от общего, описательного повествования к драматическому «диалогу», подчеркивая сюжетное напряжение, и далее к душевному анализу, символизму вещи и т.п. функции детали. Понятно, конечно, что эти переходы в фильме обладают и ритмической функцией, изменяя плавное, описательное течение общих планов в драматическое напряжение передних или останавливая его в сосредоточенном анализе детали крупных, и обратно. Серия иллюстраций не может дать конкретного ощущения «темпа» подобного движения кадров, но и здесь она способна внушить ему некоторую аналогию, если будет достаточно последовательной, полной и тесной.

Далее иллюстрация, естественно, пользуется приемом, подобным «впечатыванию» и «наплыву», для создания второго плана, метафоризации настроения или мысли, изображения видений, снов, воспоминаний и т. д. Это – прием явно графический, хотя в фотографической технике он и получил очень специфическое развитие. Равным образом, иллюстрация охотно применяет перемены точки «съемки», давая часто изображения частичные, ракурсные, детальные, вещные, как это уже указывалось выше, стремясь к максимальной выразительности и учитывая силу внушаемости, которой подобные изображения обладают. Как известно, в кино также пользование этими могущественными средствами внушения играет огромную роль. Наконец, и в средствах развертывания драматического образа, характеристики, сюжетной темы, связи между этапами действия и

т.д. иллюстрация весьма часто совпадает с развертыванием сюжета на экране. В тех случаях, когда сюжет несложен и иллюстрации достаточно часты, трудно не признать, что они дают не только «конспект» фильма, но просто статическую «редукцию» подвижных кадров. Так, в «Медном всаднике» Бенуа даны восемь картин наводнения, которые в монтаже этого сюжета на экране, если только сохранять верность тексту, вряд ли пришлось бы дополнить: они были бы только развернуты панорамно или продлены, чтобы углубить впечатление бушующей стихии и производимых ею бедствий; но надо иметь в виду, что такое распространение было бы необходимо в фильме уже потому, что изображения на экране мгновенны и что оно только восстановило бы адекватность впечатлению, создаваемому картинкой. Затем следует столько же картин результатов наводнения, наблюдаемых несчастным Евгением. Здесь художник просто не захотел сколько-нибудь позволить уклониться своему воображению от точного следования тексту. Монтаж требовал бы здесь остановки внимания на образе героя и введения с этой целью крупного плана. Бенуа не дает здесь крупного плана вообще ни для героя, ни для какой бы то ни было детали. Но совершенно ясно, что художник имел полную возможность это сделать, если бы это соответствовало его замыслу. Наконец, последние пять иллюстраций совершенно покрывают возможный монтаж последней сцены. Бенуа показывает зрителю пять моментов в такой непосредственно близкой последовательности, что они просто соответствуют одному кадру фильма, а именно: 1) Евгений у подножия Медного всадника клянет Петра, высоко поднимая руку; 2) Евгений, полуобернувшись и опуская руку, испуганный собственной дерзостью; 3) Евгений, повернувшись, бросается прочь от памятника, на котором Всадник грозно простирает руку; 4) Евгений бежит по площади, за ним скачет Всадник; 5) Евгений бежит, вдали высится мрачный силуэт Всадника. Никакой монтаж, если только он сохранит верность тексту, не сможет вставить в этот ряд хотя бы одно промежуточное мгновение, так они связаны и непрерывны в своей последовательности: он может только дать их на экране слитыми в непрерывное, единое движение, и только. С другой стороны, можно указать в ряде фильмов самые близкие аналогии с живописью, графикой, иллюстрацией. Так, в готовящейся к постановке фильме Сабинского (на сюжет «Леди Макбет» Лескова) изображение каторжан в тюрьме (судя по фотографии) имеет совершенно вид копии с картины; равным образом, изображение огромного замка, висящего на воротах, которое должно символизировать наглухо запертую душу Катерины в тяжелой атмосфере купеческой семьи, так и просится быть перенесенным в концовку к этой повести. Первый кадр «Розиты»<sup>41</sup> – руки, накладывающиеся одна на другую, – мог бы служить прекрасной заглавной виньеткой или фронтисписом для иллюстрации повести на тему «Король ве-

селится». Примеров подобных живописных, графических, иллюстрационных кадров, в особенности пейзажных и натюрмортных, можно найти множество в любой, как русской, так и заграничной фильме. Дугласа Фэрбенкса прямо упрекали в картинности его кадров в «Робин Гуде»<sup>42</sup>. Еще существеннее иллюстративный принцип монтажа фильма в целом, который несомненен в ряде картин, как «Робин Гуд», «Дороти Вернон»<sup>43</sup> и «Два претендента»<sup>44</sup>, в особенности же «Давид Копперфильд»<sup>45</sup>, который весь состоит из разрозненных, коротких, почти статических моментов, совершенных иллюстраций только в движении (и то незначительном).

Этот иллюстрационный характер принципиально ближе природе кино, чем сценический, которому следуют весьма часто даже крупные кинорежиссеры, напр. Любич в «Двух сиротках»<sup>46</sup>, «Иветте»<sup>47</sup>, «Брачном круге»<sup>48</sup>. Но он грешит против драматургии фильма. Кинематургия, цель которой – создание теневой экранной драмы, оставаясь верной своей графической природе и иллюстрационным законам своих композиционных средств, должна выработать на этих основах собственные приемы развертывания сюжета на экране.

14

Монтажный, т.е. композиционный, насквозь сюжетный характер фильма делает особенно трудным построение специальной стилистики ее. В живописи изобразительность иногда совершенно покрывается качествами колорита, линии, фактуры. Картина, даже изобразительная, «натюрная» по содержанию, может быть выполнена исключительно как декоративная задача и чисто декоративными средствами. Фильма, даже цветная, вряд ли сможет быть чисто декоративным «узором». Дело в том, что живопись имеет в своем распоряжении осязательный материал красящего вещества, который можно взять в соответствии с замыслом и назначением картины: в виде более или менее густой краски различного состава (на масле, воде, клее), более или менее мягкой и жирной массы сангины и пастели, сухого и хрупкого угля, разной степени твердости графита, разного качества туши. Уже в зависимости от того или другого материала поверхность картины является более или менее шероховатой, зернистой или гладкой, сухой или жирной, твердой или мягкой, тусклой или блестящей и т.д., не говоря уже о разнообразии той поверхности, на которую краска наносится (холст, картон, дерево, штукатурка и проч.). Все эти вещества могут быть наносимы опять-таки различными орудиями, и самый способ их нанесения и всей обработки поверхности бывает весьма разнообразным в зависимости от цели, средств и условий. В этих особенностях фактуры живопись обладает прямыми выразительными свойствами, действующими, независимо от содержания картины, чисто

эмоциональным воздействием материала. К тому же на поверхности картины сохраняется явственный след руки художника, личная манера мазка, штриха, линии, видимая глазу и осязаемая на ощупь. Таким образом, техника письма и рисунка входит непременно в художественную манеру живописца и, вместе с качествами самой фактуры, включается в эстетически значимый состав произведения искусства. Кино, живописуя почти бесплотной тенью, неосязаемой и неуловимой, как материал, однообразной и бессодержательной, в качестве фактуры, не располагает в ней, самой по себе, фактором эмоционального воздействия и эстетического впечатления. Тень слишком отвлеченна, неизменна и невыразительна, чтобы исполнять художественную функцию как таковая. Она имеет только служебное, чисто техническое, конструктивное значение. Но, даже будучи полихромной, фильма будет располагать отвлеченным цветом, а не конкретной, материальной краской, сохраняющей след манеры художника.

С другой стороны, все техническое исполнение в фильме принадлежит оператору, мастерство которого относится к предыдущей стадии кино – фотографической. Верховная же стадия, творчество экранной драмы, собственная кинематургия, состоит только в монтаже фильма чисто композиционного, сюжетного порядка.

Стиль в искусстве можно грубо определить как систему или метод употребления художественно-технических, конструктивных средств, присущих данному искусству: словесных в поэзии, живописных в картине и т.д. Стиль кино, естественно, в таком случае искать в приемах зрительной выразительности, специфической для фильма. Но стилистность фильма состоит, разумеется, не в картинности кадров, не в манере игры самой по себе, не в стильной постановке как таковой. Все это будет только стилизацией, которая навязывает кино функции живописи, как в «Робин Гуде» Фэрбенкса, или сцены, как в большинстве кинопес, в том числе и в «Брачном круге», и тем самым губит специфическую выразительность экрана. Мимика, движение, виды, вообще все, что «происходит» на экране или изображается на нем, – это, обычно, либо служит исключительно сюжету, либо действует непосредственно как материал. Стилистическое значение имеет лишь то, «как» это содержание исполнено на экране, т.е., поскольку речь идет об отдельном кадре, фотографическое мастерство кинематурга, в котором чувствуется личная манера, художественный опыт и инициатива художника. Собственный стиль придает, следовательно, отдельному кадру, как и фотографии, оригинально взятый угол зрения, создающий перспективу или ракурс, подходящий общий тон, умелое распределение света и тени, удачная композиция и т.д. Кадр, включенный в состав фильма не только потому, что он подвигает, развивает или объясняет действие, и не потому, что дает зрелищные эффекты – прекрасные виды, красивые лица, захватывающие

ситуации, любопытные умения или волнующую игру актера, – а потому, что, независимо от этого, он ценен в своих формальных, качественных элементах. – будет кадром, обладающим стилистическим значением. Говоря общее, стилистическое значение имеют несюжетные, неизобразительные, т.е. «декоративные» или «символические», в широком смысле, функции кадра.

Стиль фильма создается только в последовательности кадров, в построении связного ряда изображений на экране в определенной смысловой последовательности, создающей в своей совокупности единое сюжетное целое. Иначе говоря, стилистика фильма создается м о н т а ж о м.

Но поскольку кадры обычно насквозь изобразительны, сплошь сюжетны, стилистические функции в них столь же незначительны, как и в фотографии, и даже меньше, ибо фотография сюжетна лишь в ничтожной степени по сравнению с кадрами фильма. Сюжет подавляет в кино проблески стиля настолько, что кажется столько же нелепым говорить о стиле фильма, как о стиле авантюрного или бульварного романа.

Очень сценическая мелодрама, очень ловко написанный авантурный роман могут быть с ю ж е т н о очень напряженными, к о м п о з и ц и о н н о вполне эффектными, но совсем не обладать литературностью, мастерством выражения, стилем. Совершенно так же и в кино мы часто видим захватывающие сюжеты, искусное развитие действия, прекрасно скомпонованные и технически выполненные кадры, но чрезвычайно редко ощущаем какой-либо стиль. Из наших фильм «стильными» или хотя бы с установкой на стиль можно назвать только «Броненосец Потемкин» и «Шинель»; из американских – только комедийные фильмы Бестера Китона и, отчасти, Гарольда Ллойда; из немецких – «Кабинет доктора Калигари» и «Одну ночь»<sup>49</sup>; французские фильмы Абея Ганса мне неизвестны.

Дело в том, что уже оформление фабулы в средствах выразительности экрана требует огромной изобретательности, опыта и усилий мастера кино, на котором лежит и вся работа по постановке. Собственной драматургии кино еще не существует, и функции ее исполняет режиссер. Таким образом, кино в этом отношении находится еще на той стадии, какую сцена проходила в эпоху итальянской народной комедии, когда спектакль строился тоже по сценарию, не зная художественной драмы. С другой стороны, развитие мастерства операторы ограничивается только техническим усовершенствованием съемки отдельных кадров. Естественно, что о стиле фильма не может быть серьезной речи.

В самом деле, стилистика фильма, т.е. система приемов формального, неизобразительного, «декоративного» значения, в последовательности кадров должна быть, неизбежно, очень отвлеченной, очень бедной. Стилистическое значение может иметь распределение общих, передних и крупных планов и переходы от одного плана к другому, поскольку оно не служит

только изобразительности. Так, переход к крупному плану для подачи мимической выразительности, в духе Белы Балаша, вовсе не имеет стилистического значения. Равным образом не играет стилистической роли и постепенный переход от крупного плана к более общему, для показания расширения поля зрения с приближением рассвета (пример, данный у Пудовкина)<sup>50</sup>. Но подобные переходы будут стилистическими приемами, если монтажёр пользуется ими как своеобразными модуляциями, впечатляющими чисто зрительно. Они могут, впрочем, получать и смысловую, символизирующую выразительность, придавая эмоциональную окраску сюжетной линии – субъективный тон, психологизующий уклон, настроение – или внушая впечатление какого-то внутреннего перелома или сдвига. Стилистическое значение, далее, может иметь изменение принципа композиции кадра или освещения, или манеры съемки, или направления движения кадра, которыми сопровождается смена кадров и может выражаться тот или иной уклон экранного действия; в частности, следовало бы учитывать направление осей построения кадров и совершающегося в них движения. Наконец, сильный стилистический фактор имеет кино в темпе съемки и проекции и в общем ритме фильма. Можно было бы продолжить перечисление подобных стилистических средств, но думается, что указанных здесь достаточно, чтобы уяснить себе их специфический характер. Все это, конечно, графические, живописные категории, но в специфических свойствах экрана. Как будто это немало. Только в области операторы и монтажа. Даже не так. По существу, только в области монтажа.

Действительно, только в этой области кино обладает специальными средствами стиля. Ничто иное не имеет стилистического значения само по себе. Ибо только в монтировании кадров, которому служат по его заданию и съемщик-оператор, и натурщик, и декоратор, и состоит мастерство фильма.

### Поэзия и проза в кинематографии

Поэзия и проза в словесном искусстве не резко разграничены друг от друга. Неоднократно исследователи прозаического языка находили ритмические отрезки, возвращение одного и того же строения фразы в прозаическом произведении. По ритму в ораторской речи есть интересные работы Фаддея Зелинского<sup>1</sup>: по ритму чистой прозы, рассчитанной не на произнесение, а на чтение, много сделал, правда, не проводя своей линии систематически, Борис Эйхенбаум. Таким образом, при разработке вопросов ритма граница поэзии и прозы как будто бы не становилась яснее, а, наоборот, спутывалась. Возможно, что различие поэзии и прозы не только в одном ритме. Чем больше мы занимаемся произведением искусства, тем глубже мы проникаем в основное единство его законов. Отдельные конструктивные стороны явления искусства отличаются друг от друга качественно, но эта качественность имеет под собой количественное обоснование, и мы можем неприметно из одной области переходить в другую. Основное построение сюжета сводится к планировке смысловых величин. Мы берем два противоречивых бытовых положения и разрешаем их третьим, или мы берем две смысловые величины и создаем из них параллелизм, или, наконец, мы берем несколько смысловых величин и располагаем их в ступенчатом порядке. Но обычное основание сюжета – фабула, т.е. какое-то бытовое положение, но бытовое положение – только частный случай смысловой конструкции, и мы можем создать из одного романа – «роман тайн» не путем изменения фабулы, а путем простой перестановки слагаемых: путем конца, поставленного сначала, или более сложной перестановки частей. Так сделаны «Метель» и «Выстрел» Пушкина. Таким образом, величины, которые можно назвать бытовыми, смысловые величины – величины положения – и чисто формальные моменты могут заменяться одни другими и переходить одни в другие.

Прозаическое произведение в своей сюжетной конструкции, в своей смысловой композиции основано главным образом на комбинации бытовых положений, т.е. мы разрешаем положение так: человек должен говорить, человек не может говорить, за человека говорит кто-нибудь, третий. Например, «Капитанская дочка» – Гринев не может говорить, но он должен говорить для того, чтобы оправдаться от навета Швабрина. Он не может говорить, потому что он скомпрометирует капитанскую дочку; тогда за него объясняется перед Екатериной сама женщина; или человек должен оправдаться, но он не может оправдаться, потому что дал обет

молчания, – разрешение в том, что ему дается затянуть срок. Мы получаем одну из сказок Гримма «О двенадцати лебедях» и сказку «О семи вириях». Но может существовать и другой способ разрешения произведения – и это разрешение его не смысловым способом, а чисто композиционным, причем композиционная величина оказывается по своей работе равной смысловой.

В стихотворениях Фета встречается такое разрешение произведения: даны четыре строфы определенного размера с цезурой (постоянным словоразделом посередине каждой строки), разрешается стихотворение не сюжетно, а тем, что пятая строфа при том же размере не имеет цезуры и этим производит завершающее впечатление.

Основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов, в том, что целый ряд случайных смысловых разрешений заменен чисто формальным геометрическим разрешением; происходит как бы геометризация приемов; так, строфа «Евгения Онегина» разрешается тем, что две последние строки, рифмующиеся друг с другом, разрешают композицию, перебивая систему рифмовки. Смысловым образом у Пушкина это поддержано тем, что в этих двух последних строках словарь изменяется и носит несколько пародийный характер.

В этой заметке я пишу чрезвычайно общие вещи, потому что хочу наметить самые общие вехи, причем вехи в кинематографии. Мне неоднократно от профессионалов кино приходилось слышать странное мнение, что из произведений литературы стихи ближе к фильму, чем проза. Это говорят самые разнообразные люди, и целые ряды фильм стремятся к разрешению, которое по далекой аналогии мы можем называть стихотворным. Несомненно по стихотворному, формально разрешающему принципу построена «Шестая часть мира»<sup>2</sup> Дзиги Вертова, с ясно выраженным параллелизмом и с вторичным появлением образов в конце произведения, иначе осмысленных и отдаленно напоминающих, таким образом, форму триолета.

Рассматривая фильм Пудовкина «Мать», в которой режиссер положил много усилий по созданию ритмического построения, мы видим в ней постепенное вытеснение бытовых положений чисто формальными моментами. Нарастание движений, монтаж, выход из быта сгущается к концу и подготавливается в начале параллелизмом сцен природы. Многозначность поэтического образа и неопределенный ореол, которые ему свойственны, способность одновременного осмысливания различными способами достигается быстрой сменой кадров, которые не успевают стать реальными. И самый прием разрешения фильма – создание двойной экспозицией Кремлевских движущихся под углом стен – это прием использования формального момента взамен момента смыслового, и этот прием поэтический.

В кинематографии сейчас мы – дети. Мы едва только начинаем думать о предметах своей работы, но уже можем сказать, что существуют какие-то два полюса кинематографии, из которых каждый будет иметь свои законы.

Фильма Чарли Чаплина «Парижанка»<sup>5</sup> – явно проза, основанная на смысловых величинах, на договоренных вещах.

«Шестая часть мира», несмотря на госторговское задание, – патетическое стихотворение.

«Мать» – своеобразный кентавр, а кентавр – вообще, животное странное; она начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством. Повторяющиеся кадры, образы, обращения образов в символические поддерживают мое убеждение в стихотворной природе этой фильмы.

Повторю еще один раз – существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино – есть «стихотворное» кино.

А.ПИОТРОВСКИЙ

## К теории киножанров

1

Всякая теория кино рано или поздно наталкивается на необходимость отмежевания от поэтики соседних искусств – литературы и театра. Искусств старинных, владеющих устойчивой, исторически сложившейся теорией. Влияние театра и литературы на практику кино в пору его становления не может быть оспорено, и оно было вполне естественным. Но тем более необходима полная ясность относительно возможных границ и рамок этого влияния. Тем более необходимо внимательное рассмотрение применимости к кино теоретических принципов Аристотеля, Лессинга или Фолькельта<sup>1</sup>. Никакой готовой театральной и литературной теории в основе поэтики кино! – таков должен быть основной лозунг. Композиционные принципы кино должны быть взвешены с точки зрения специфического материала кино и технических законов, им управляющих. Так должны быть отделены подлинные кинозаконы от инородных кино, лессингизированных и аристотелизированных правил и норм. Разумеется, сделать это – значит создать поэтику кино: задача труднейшая, но необходимая. Цель настоящей короткой статьи бесконечно уже: она в том, чтобы с указанной точки зрения специфического материала кино и его технических законов перелистать каталог киножанров, как они успели сложиться за двадцатилетнюю историю кино. Разве не возможно, что при таком, даже беглом перелистывании, откроется внутренняя неправда некоторых весьма распространенных жанров и, наоборот, полнейшая теоретическая закономерность и правомочность других, кажущихся в силу привычки и в силу традиции театральной и литературной – подозрительными и дискуссионными?

2

Киножанром условимся называть совокупность композиционных, стилистических и сюжетных приемов, связанных с определенным смысловым материалом и эмоциональной установкой, укладываемых, однако, полностью в определенную «родовую» систему искусства, в систему кино. Для установления «киножанров» необходимо поэтому сделать специфические выводы из основных стилистических законов киноискусства, из законов «фотогении» и «монтажа». Рассмотрим же, как изменяется, в зависимости от того или иного жанра, использование «пространства».

«времени», «людей» и «вещей» с точки зрения монтажа и фотогени, как располагаются сюжетные отрезки, в какие взаимоотношения вступают все эти элементы внутри киножанра. Будем иметь при этом все время в виду практическое и теоретическое влияние литературы и театра, о котором речь была выше.

Из этих соображений удобнее всего приступить к «каталогу жанров» со страницы, обозначенной очень условным термином «кинодрама». Предоставив широкое толкование этого термина администраторам кинематографов и составителям кинематографических реклам, ограничим его понятием психологической, обычно салонной или исторической по сюжетному материалу, драмы, в высшей степени характерной для французской, итальянской, дореволюционно-русской, отчасти и для германской кинематографии. «Кинодрамы» такого рода часто бывают переводом на экран театральных произведений (фильмы типа «Дама с камелиями»<sup>2</sup>), но и тогда, когда тема их несценического происхождения, установка 1) на интригу, 2) на драматическое действие, 3) на столкновение разворачивающихся характеров – является для них центральной.

Проблема «кинодрамы» может быть поэтому расширена до понятия «драматического» в кино; «драматизм» же, как он сложился в театре, являемся настоящей и подлинной стихией драматического, характеризуется особой трактовкой «времени», «пространства» и, что важнее всего, специфически волевым наполнением действия. «Время» в драматической, в театральной его трактовке подчинено исключительно поступательному, прямолинейному движению. Театр не допускает ни «обратного хода» времени, ни «хронологического совмещения», т.е. последовательного показывания одновременно протекающих событий. Действительно, такие хронологические совмещения обязательно ощущаются либо как технический промах (пресловутая дважды падающая голова Марино Фальери в двух смежных сценах драмы Байрона<sup>3</sup>), либо как нарочитое виртуозничанье (примеры в романтической и экспрессионистской драматургии, западной и русской). Попытки «обратного хода», мотивированного «воспоминанием» или «сновидением», также остаются в драматургии редким исключением, не говоря уже о том, что попытки такого рода всегда резко понижают драматический эффект целого. И это самоограничение театра вполне разумно: оно обусловлено наличием живого актера, «живущего на сцене» прямолинейно и только «в будущее», оно обусловлено и живым ощущением временной реальности, неизбежно вызываемым театром.

Так вот, легко убедиться, что все эти условные ограничения в трактовке «времени» наличи и в «кинодрамах», куда они занесены прямым и слепым подражанием театру.

Но также легко убедиться и в том, что специфические законы кино, законы монтажа, допускают иные возможности и требуют совсем иного подхода к «времени».

Совершенно недосяжимо и ненужно какое бы то ни было, хотя бы иллюзорное, тождество «времени» на экране с реальным протеканием времени в зрительном зале. Полная и явная искусственность движений на экране, торжествующая на примере хотя бы замедленной съемки, сделала бы смешной самую попытку такого отождествления. Драматизм непрерывного развертывания психологии актера также неосуществим в кино, благодаря особенностям восприятия «человека на экране», о котором дальше. Вот почему кино может располагать как мотивированными «сном», «рассказом», «воспоминанием», мгновенной ассоциацией, перестановками времени; так и никак внешне не мотивированными и лишь правильно смонтированными временными перекидками.

«Время» – функция монтажа – вот формула кинематографии. Ограничивающий себя в этом смысле в пользу театра жанр «кинодрамы» уже тем самым характеризуется как некинематографический жанр. (К слову сказать, также неорганичны и на тех же самых основаниях «театральны» попытки построить кинофильму, развертывающуюся в «24 часа», или такую, где «экранное время совпадает с реальным».)

Еще яснее раскрывается театральная природа «кинодрам» в трактовке «пространства» и тесно связанной с ней общей композиции действия. Для театра неизбежно рассматривание «пространства» как постоянной реальности сценической площадки, лишь с трудом и в ограниченных размерах могущей быть измененной декоратором. Действующие лица театра «приводятся» поэтому автором на сцену, и само действие стягивается в несколько основных узлов, в пять – десять – пятнадцать актов, картин или эпизодов. А отсюда – и каноническое ведение драматического действия с экспозицией и завязкой в первых одном-двух актах, с переломом в третьем, с падающими перипетиями и развязкой в заключении. В театре – «пространство» – крупнейший, едва ли не основной композиционный фактор. Между тем из материала и технических законов кино подобная роль ни в малой мере не вытекает. В кино «пространство» не есть что-либо постоянное или реально данное. Оно динамизировано, оно взорвано, оно пушено в движение. Динамизирован и зритель, волею монтажа сорванный с места, получающий возможность оглядеть любое поле действия с различнейших сторон. Для кинозрителя «пространство» не служит уже более привычной ассоциацией для тех или иных сюжетных кусков. Оно перестает быть опорой драматической композиции. Оно превращено в географическую видимость, в натурный кусок и на равных правах с «вещами», на равных правах с «людьми» входит как материал в композицию фильма. Оно подчинено чередованию крупных и общих



планов, оно еще в большей степени, чем «время», становится «функцией монтажа». В кино поэтому не нужна концентрация действия в пространственные (не эмоциональные, о которых дальше) узлы. Между тем жанр «кинодрам», опять-таки под прямым воздействием театра, подчиняет композицию фильма вот такому пространственному костяку. А отсюда – неизбежное ощущение разорванности, фрагментарности кинодействия (любопытно, что в театре та же фрагментарность ощущается как законный композиционный прием), а отсюда – безвозвратное нарушение той зрительной непрерывности, той насыщенной «атмосферы» фильма, которая, как показывает ежедневный опыт, служит первым условием обаяния фотогении и суггестивности монтажа.

Еще в меньшей степени, чем пространственная композиция, может быть перенесен в кино волевой драматизм театра. Этот драматизм имеет обязательной предпосылкой рассмотрение сцены как поприща для столкновения искусственно изолированных от внешних и природных связей человеческих страстей и воли. Это не относится к некоторым специальным видам низового театра, к видам балаганных и цирковых представлений, но это целиком действительно для магистральных жанров театра. Человек – основной и главный материал драмы и первооснова драматического. Между тем в кино этот приоритет «человека» вовсе не так очевиден и бесспорен. Фотогения ставит «человека» в одинаковый ряд восприятия с «вещью» или «натурой». Изолированная «драма людей» и «людских волей» не характерна для кино, она не вытекает из его природы, она обедняет его выразительные возможности. А драма «вещей» или «человеко-вещей» невозможна без того, чтобы внести существенные поправки в самое понятие драматического. Признаемся же, что природа кино делает его не «драматическим», в традиционном понимании слова. А вместе с «драматизмом» падает и специфическое драматургическое построение целого и частей. Утрачивается необходимость «перелома», служащая в драме поворотной вехой волевой линии героя, теряют смысл волевые перипетии, меняется обязательное для драмы отношение завязки к развязке как причины к следствию. Другой ряд технических причин, в частности наличие «титров», ставит под сомнение традиционный для драмы прием «экспозиции». Все эти основания заставляют искать основы кинокомпозиции далеко за пределами драмы. Все эти основания осуждают жанр «кинодрам», в слепом подражании театру стремящихся дать развертывание человеческих страстей, интригу и столкновения человеческих и только человеческих волей. Все эти основания делают никчемными всевозможные теории киносценария, исходящие из лессинговского или аристотелевского определения драмы<sup>4</sup>.

В заключение несколько соображений касательно «развязки» в драме и в кино. В основе театральной теории развязки все еще лежит, как

известно, понятие «катарсиса», аристотелевского понятия «очищения». Трагический конец все еще типичен для драмы. И это вполне оправдано. Театральное представление воспринимается зрителем, совершенно независимо от его подхода и вкусов, как двухслойное, применительно к живому, действующему человеку – актеру и применительно к персонажу, этим актером изображаемому. Трагическая гибель театрального персонажа потому и действует как «катарсис», как своеобразное «очищение», что за гибелью персонажа ощущается продолжающаяся жизнь человека-актера. Угнетающее влияние «печального конца» отрицается этим ощущением, сублимируется в своеобразную радость. Но двухслойность восприятия – первопричина «трагической развязки» – в высшей степени затруднена в кино. Для кинозрителя нет никаких оснований отделять лицо исполнителя от маски персонажа. И то и другое сравнено плоскостью экрана. «Печальный конец» не предоставляет поэтому кинозрителю никакой лазейки для художественного «утешения», угнетение ничем не разрешается и остается давящим. Вот теоретическая причина столь раздражающих театральную и литературную критику счастливых концов в кино. Рассмотренный жанр «кинодрам», так прилежно старающийся подражать высшим жанрам театра, в отличие от прочих жанров кино, часто и охотно применяет «печальные концы». Но здесь возможна дилемма: либо такие развязки действуют отрицательно, либо они по-театральному оправданы всей предшествующей по-актерски двухслойной, т.е. опять-таки глубоко некинематографической игрой исполнителей. Примеров достаточно во французской и итальянской кинематографии. примером может служить и наша «Медвежья свадьба»<sup>5</sup>, вообще довольно показательный образец жанра «кинодрам».

3

«Кинороман», или «киноповесть», или даже «киноновелла», на языке особо культурных прокатчиков – также довольно условный термин для достаточно расплывчатого жанра. Условимся подразумевать под ним экранную инсценировку беллетристических произведений, сохраняющих от оригинала не только тему, но и композицию фабулы и сюжета, а также чисто экранные произведения, заимствующие, однако, свою манеру от повествовательной литературы, в частности от современной психологической повести и романа. Рассмотрение этого жанра неизбежно приводит к вопросу о взаимоотношениях между кино и литературой. Каковы же они? Спора нет: ряд основных средств как в развитии повествования во времени, так и в строении фабулы и сюжета делает, на первый, по крайней мере, взгляд, литературные жанры кино более закономерными и обоснованными, чем театрализованные его разновидности. И все-таки живой опыт кинематографии заставляет ставить

под сомнение как самый метод кинофикации беллетристики, так и подражание беллетристике внутри кино. Первая и существеннейшая причина постоянных неудач в этой области коренится, по-видимому, в глубоко различном процессе восприятия литературы и фильма. Ведь произведение литературы, по крайней мере со времен изобретения письменности и, в особенности, книгопечатания, рассчитывается на читателя-одиночку, воспринимающего читаемое с рядом субъективных ассоциаций, самостоятельно избирающего сроки чтения, всегда имеющего возможность остановиться на заинтересовавшем или непонятом, перелистать книгу взад или вперед. Трудно было бы оспорить утверждение, что весь этот ряд особенностей, сделавший разительным после технических усовершенствований книгопечатания, сыграл свою роль в том процессе крайней субъективизации литературных жанров, которая характерна для нового времени, в том процессе усложнения сюжета и психологического отягчения его, которое привело к роману XIX–XX века. Совершенно иначе воспринимается кинофильм. Здесь налицо и атмосфера публичности, и точно установленная длительность демонстрации, и неизбежная апелляция к коллективному, к массовому зрителю. Здесь налицо условия восприятия, свойственного театральному представлению, но еще более обостренные, доведенные до крайних размеров.

Еще в большей степени, чем театральные представления, фильма должна обладать поэтому объективно действительными, общезначимыми средствами обаяния и выразительности. Это способствует сравнительно быстрому образованию устойчивых киножанров и, вместе с тем, предъявляет к рассматриваемому жанру «киноромана» требования, которым он не может удовлетворить. Для кино, в силу особенностей его демонстрации, обязательна простота фабульного построения, не терпящая далеко разбегающихся параллельных действий, обязательно прозрачность мотивировки, легко разгадываемая, а часто и легко предсказываемая интрига. Обязательно точно и броско отмеченные поворотные вехи фабулы (зритель должен запоминать их сразу и после не терять из виду). Наоборот, очень трудно достижима в кино чисто психологическая мотивировка происходящего, «подводное» действие, психологические загадки и отступления. Все это уводит фильм очень далеко от новейших жанров литературы. Скорее уж наоборот, общность условий восприятия роднит кино с дописьменными, фольклорными жанрами литературы, которые, будучи воспринимаемыми на слух и подряд, должны были выработать приемы сюжетосложения, близкие к тем, которые наблюдаются иногда в кино. Но, конечно, о прямом влиянии этих низовых, этих старинных жанров не приходится и говорить; жанр «киноромана» определяется подражанием новейшим, сложным формам повествовательной литературы, т.е. как раз тем, которые находятся в глубоком противоречии с принципами кино. Нет также основания предполагать, что ближайшее техниче-

ское развитие кинематографии укрепит позиции «киноромана» и сгладит противоречия между кино и литературой. Наоборот! Усложнение технических возможностей, лежащих перед оператором и режиссером, обогащая и беспорывно обновляя зрелищную сторону фильма, привлекая зрителей игрой деталей, неожиданностью ракурса и освещения, заставляет создателей фильма все подробнее останавливаться на немногих основных мотивах и положениях, тщательнее «обыгрывая» их. Тем самым становится под сомнение самый принцип повествовательного в кино. Кино как бы становится все лиричнее. Но и это определение далеко не точно. Осторожнее поэтому засвидетельствовать, что повествование в существующем понимании слова, как и момент драматический, чужды основной природе кино.

Есть и другие существенные внутренние противоречия в жанре «киноромана». Одно из них касается характеристики действующих лиц. Экспозиция характеров в кино – дело сложное и требующее большой затраты обычно мало интересных кадров. Лишенный возможности словесного описания, автор фильма прибегает либо к титру, либо к характеризующему предмету, либо – и это обычно – к характеризующей внешности, к «типажу». Удобно и лаконично характеризуя фигуры эпизодические, принцип типажа, в применении к ведущим, к центральным героям фильма, приводит к появлению постоянных исполнительских «масок», к сращению кинематографического и жизненного ампула, к «именам-типам», «именам-образам». Экспозиция фильма в огромной степени облегчается таким приемом. Появление на экране Валентино<sup>6</sup>, Пата и Паташона<sup>7</sup>, Пирль Уайт<sup>8</sup> само уже объясняет зрителю и жанр фильма и характер героев. «Имена-образы» все крепче входят в обиход кино американского и, хотя и с опозданием, европейского<sup>9</sup>; они становятся серьезнейшим композиционным фактором кинофильма. Но ведь как далек этот прием, резко суживающий возможности психологической детализации, от повествовательной системы новейшего романа, и как опять-таки близок он фольклорным, низовым жанрам литературы (герои сказки, авантюрной повести) и театра (комедия масок)!

Сложнее, хотя опять-таки далеко не в пользу жанра «киноромана», обстоит дело с перенесением на экран специфической сказовой манеры отдельных прозаиков, будь то Гофман, или Лесков, или Гоголь. Осуществимость подобной транспонировки, разумеется, сильно расширила бы возможности «литературных жанров» в кино. Но возможна ли передача на экране лица автора, субъективного отношения к происходящему? Кино знает ряд средств, преодолевающих пресловутую «объективность» съемочного аппарата, но всякий раз реальный мир преломляется на экране не изолированно и самостоятельно, а через отношение к нему действующего лица, героя фильма. Здесь возможно и последовательное окрашивание природы и вещей фильма в цвета ведущего персонажа (так экс-

центричный мир американской комической подается через фигуру Чаплина или Гарольда Ллойда<sup>10</sup>, так идилически преломляется натура через образ Лиллиан Гиш<sup>11</sup> или Мэри Пикфорд<sup>12</sup>), возможен и временный сдвиг реальных отношений, мотивированный («сном» или «опьянением», но придание фильму стилизованных черт, долженствующих передать сказовую манеру автора, остающегося за границами экрана, обязательно и во всех случаях воспринимается как прием искусственный, не органичный в кино и быстро становящийся раздражающим. Примером может послужить отличный образец «киноповести», недавняя фильма «Шпигель», где все мастерство постановщиков и такт сценариста не могли привить кино чуждого ему гоголевского сказового приема.

Так по справедливости должна выпасть из каталога органических киножанров и салонно-историческая «кинодрама» и психологически-сказовое «киноповествование», «кинороман». Это первый и притом отрицательный вывод из нашего краткого рассмотрения. Как вывод положительный намечается: 1) внедраматическое ведение киносюжета, обусловленное равнозначностью на экране «людей» и «вещей»; 2) затрудненность психологической мотивировки, заменяемой рядом подсобных приемов (имена, образы и т.п.); 3) поворот кино от драматического и повествовательного к специфическим выразительным приемам, очень неточно определяемым как «лирика», с одной стороны, и «комическое» – с другой.

Круг действительно «кинематографических» жанров очерчивается этим довольно узко. В значительной доле речь должна здесь идти о жанрах, уже созданных и ежедневно доказывающих свою жизненность, частично же о жанрах, еще только складывающихся. Любопытно при этом, что, укрепляя эти внеатрактальные и внелитературные свои жанры, кино не только прогрессирует, но и как бы возвращается к своим истокам, к временам, когда единственными жанрами новооткрытого искусства движущейся фотографии были ряды снимков с движений в природе (морской прибор, бегущая лошадь) и сцепление акробатических, внефабульных и внепсихологических трюков. Опираясь лишь на собственные свои, еще страшно ограниченные, но тем более очевидные технические возможности, и еще не успев вступить на путь компромиссов с соседними искусствами, кино, в те героические годы, вполне правильно наметило линии своего будущего роста. С одного из этих первоначальных жанров, с «комического», и следует вести дальнейший перечень.

Изумляет устойчивость этого жанра, по имени страны, его развившей и усовершенствовавшей, справедливо носящего название «американской комической». В общем бешеном темпе эволюции кино этот

жанр, начиная с первых шагов и вплоть до Чаплина и Ллойда, разворачивался в неизменном, узко ограниченном направлении и лишь в последнее время в фильмах Бэстера Китона встретился и то не с реформой, а с пародийной деформацией основных своих приемов. А приемов этих, как кажется, три: 1) акробатический трюк, 2) эксцентрическое использование вещи, 3) шутовская маска-образ комического героя фильма. Различные варианты этой маски-образа вносят разнообразие в жанр, немало не изменяя его по существу.

Акробатические трюки, прыжки в бочку с водой, в окно, с крыши, дурашливые драки, падение с лестницы, кульбиты – этот прием сыграл особенно крупную роль на первых ступенях эволюции американской комической. Он характерен для кинематографической техники, еще не успевшей открыть внутренний комизм вещей, выявляемый в крупных планах. Но важно помнить другое: акробатический трюк внефабулен, и он внепсихологичен. Он не от театра и не от литературы. Он сразу вводит рассматриваемый жанр в стихию чисто комического, родня его, если угодно, с цирком, т.е. опять-таки с одним из низовых, первичных зрелищных жанров. Правда, существенное различие между акробатическим трюком на экране и на арене в том, что чисто физическое обаяние ловкости и силы на глазах у зрителей разворачивающегося прыжка значительно стирается в трижды искусственной атмосфере экрана. И это, пожалуй, одна из причин быстрого обветшания этого приема. Он сделал свое дело, он стал частично материалом для кинематографической пародии (а ведь ничто так не характеризует устойчивости жанра, как начавшееся пародирование его), частично же, с измененной целевой установкой и эмоциональной окраской, перешел в соседний жанр авантюрного фильма. Об этом, впрочем, ниже.

Изобретение крупных планов – вот что в первую очередь содействовало укреплению эксцентрического значения вещи в американской комической. Вещь, использованная не по прямому своему назначению, неожиданно и неволею, – зубные щетки как орудие к вскрытию консервных банок, папироса в качестве трамвайного вагона, контрастное чередование намеренно больших и нарочито маленьких вещей или маленьких людей в больших цилиндрах и великанов в шапочках с наперсток – весь этот сумасшедший мир несообразностей открыт кино. Невозможно перечислить использованные уже в опыте американских фильмов комбинации этого основного приема. Здесь сталкиваются вещи городской цивилизации с подновленной маской низового простака, и так в фильмах Чаплина эксцентрическая игра вещей вырастает до размеров философических. Те же предметы городского обихода становятся своеобразно патетическими, покорно служа любимцу города – Гарольду Ллойду. Под руками Бэстера Китона они же становятся материалом для

пародии. Получается возможность говорить о комических «сравнениях», о парадоксальных сочетаниях вещей, о «вещах-метафорах» и «вещах-каламбурах». Сталкиваясь между собой, мелькая в руках у комического актера, вещи пронесаются через кадры американской комической, как фейерверк острот и шуток. Хочется составить целый словарь, целую стилистику этих вещных смысловых сигналов комического. Но и без того очевидно, как мало общего между этим арсеналом смеха и выразительной системой традиционной театральной комедии. Аналогию к «кинокомической» следует искать (если ее вообще нужно искать) опять-таки в фольклоре, в языковой игре анекдотов, острот и каламбуров, с одной стороны, в материализованных через бутафорию и жест образных шутках народной балаганной игры – с другой. Сравнительный анализ приемов Чаплина и, к примеру, Аристофана дал бы, вероятно, любопытные результаты. Поистине, если бы открытие кинематографии привело только вот к этому диковинному паноптикуму вещей, оно по одному этому было бы великим искусством! Как уже было отмечено, фабула в традиционном смысле слова лишь в очень малой степени может служить целям компоновки и упорядочения этого вихря трюков. Приемы композиции, которыми пользуется «американская комическая», – иные, они многочисленны и своеобразны. Это – смысловые кольца, обратные ходы каламбуров, возвращающихся в конце концов к исходной точке, рефрены шуток, подчеркиваемые иногда титром, особого рода шуточная градация – арсенал схем, одинаково чуждых и высокой литературе, и театру, но подобных композиционным схемам фольклорных присказок и балаганного рашника. Впрочем, самое пользование терминами, заимствованными из литературной поэтики, может, пожалуй, лишь затемнить глубокое своеобразие этого замечательного жанра. Он требует самостоятельной терминологии.

В теснейшей зависимости от эксцентрической игры вещей стоит игровой принцип комических актеров-масок, как его создали те же Чаплин и Ллойд. Нигде, может быть, смысловое тождество «вещи» и «человека» на экране не видно так наглядно, как здесь. Комический актер автоматизован этим лицом вещей: и вещь-патент, монополично характеризующая комическую маску (котелок Чаплина, очки Ллойда), только подчеркивает это тождество. Трудно даже предполагать за актером комической преимущественную динамическую, ведущую роль. С тех пор, как раскрытие законов монтажа и фотогении все более начало заменять внешнюю стремительность движения, беготни, погони внутренней динамикой монтажных кусков, смелым и неожиданным чередованием кадров, с тех пор, как крахмальный воротничок, висящий на грузоподъемном кране и крупным планом монтирующийся с ним, приобрел не меньшую динамичность, чем летящий через кадры автомобиль, – как утверждать с этих пор, что способность двигаться, присущая человеку, так уж существ-

венна в динамике кино? Комическая маска актера все более начинает служить как бы своеобразным мостом к симпатиям зрителей, посредником между зрителями и взбалмошным миром вещей. Вполне возможны, однако, чисто внешние комические фильмы или такие, где актер играет роль всего лишь равнодушного и бесстрастного проводника через паноптикум неожиданностей. Черты такого хладнокровного путеводителя, не улыбающегося посреди смехотворных вещей, уже носит завершитель жанра комической – Бэстер Китон.

Чистый вид американской комической может иногда вступать в компромиссное соединение с резко ему чуждыми формами традиционной сценической комедии. Так создается промежуточный жанр, примером которого может служить ряд европейских, так называемых кинокомедий, как, например, известная у нас «Королева устриц»<sup>13</sup> Любича. По ведению эпизодических персонажей, по использованию деталей, это – кинокомическая, по основной любовной интриге – салонная комедия, страдающая такими же изысками, как и описанный выше жанр «кинодрам». Любопытную деформацию в сторону психологизма переживает, переключаясь в Европу, и прием масок-образов американской комической. Таковы, например, весьма популярные в нашем прокате датчане Пат и Паташон. По устойчивости своей, по большой независимости от фабульных положений – это маски. Но они отягчены характерностью и психологией, но они попадают в чисто театральные ситуации, в узлы интриги, где масочный характер их становится прямо помехой. Вот почему компромиссные датчане кажутся более наивными и примитивными, чем их вовсе лишенные психологической мотивировки американские прообразы.

Любопытное развитие жанр комической может получить, как кажется, в советской кинематографии. Путь к тому – привлечение социального, классового признака в эксцентрическую игру вещей и установление устойчивых социальных комических масок. Так мог бы сложиться блистательный жанр политической эксцентрокомедии, крепко базирующейся на технических достижениях американской комической. Правда, до сих пор советская комедия как будто более охотно подражает компромиссным формам салонной кинокомедии («Процесс трех миллионов»<sup>14</sup> и пр.). Это – одно из досаднейших заблуждений нашего кино.

Образовав смысловую ткань комической, кинотрюки послужили к созданию и другого, также одного из первоначальнейших, жанра в кино. «авантюрной» фильмы. К психологическому «кинороману» жанр этот находится в таком же примерно отношении, как американская комическая к салонной «кинокомедии». Критика, направленная в свое время

против комической. осуждала кино и за то, что при создании «авантюрного» жанра оно отдало явное предпочтение перед совершенной формой новейшего психологического романа обветшавшим и бульварным образцам романа приключений. А между тем такое предпочтение полностью вытекало из природы кино. С психологически мотивированной много-расчлененной фабулой романа кинематографии, как уже было показано, делать нечего. Между тем развитие фабулы на сцеплении внешне динамических кусков, на сталкивании немногих отчетливо очерченных и устойчивых масок вполне отвечало возможностям кинематографии, в частности на той первоначальной стадии ее развития, когда и возник авантюрный жанр. Социальный механизм большого капиталистического города дал новые ярлыки старинным маскам авантюрного повествования, надолго укрепив в практике кино авантюриста и авантюристку, сыщика, полисмена. «поэтику» сейфов и бронированных кладовых. Своеобразие отдельной фильма внутри этого резко отграниченного жанра определялось в первую и последнюю очередь оригинальностью непрерывно обновляемых акробатических трюков, монтажных кусков внешнего движения, явившихся подлинной композиционной опорой жанра. Постепенное исчерпание трюковых возможностей, дешифровка «тайн кинематографии», лишавшая мало-помалу кредита авантюристок, подвешенных на кончике часовой стрелки, и героев, перепрыгивающих с аэроплана на дирижабль, в особенности же упомянутая передвижка кино к внутренней динамике монтажа – должны были привести к автоматизации этот цветущий некогда жанр. Известную роль сыграл тут, вероятно, и социальный сдвиг в составе киноаудиторий, сделавший основной массой кинозрителей городское, в особенности же провинциальное мещанство, предпочитавшее авантюрной фантастике более знакомый и более эмоциональный материал. Так на глазах наших совершилось и продолжает совершаться распад авантюрного жанра; так, звезда Пирль Уайт, первой авантюрной героини кино, начинает тускнеть перед эмоциональными образами Лиллиан Гиш и Мэри Пикфорд, восходящими звездами новых жанров. Не случайно и то, что и в советском кино, при неисчерпаемом, казалось бы, богатстве материала героических приключений и при сознательной установке на авантюрную фильму, жанр этот не дал ничего, кроме вполне подражательного «Луча смерти»<sup>15</sup> и большой кинематографической удачи «Красных дьяволят»<sup>16</sup>, при всей этой удаче и несмотря на нее, не сумевших создать жанра и в «продолжении» своем, «Савур-могила», пришедших к самопародии. Огромное историческое значение авантюрной фильму тем не менее бесспорно. Оно огромно уже по одному тому, что именно этот жанр положил начало своеобразной композиции киноматериала. Кинотрюки, внефабульные и внепсихологические по самой сути своей, связывались в комической особыми скрепами смысло-

вых «колес» и «параллелизмов» (о них выше); в авантюрном же жанре таким композиционным принципом сделалась простая градация, простое усиление, ведущее героя от трюка к трюку и от части к части, от серии к серии нагнетающее напряжение любопытства. Совершенно ясно, насколько эта скачкообразная композиция далека и от психологически-повествовательного и от драматического ведения действия. Принцип простой градации естественно требовал наивысшего напряжения, требовал использования наилучше изобретенного и тщательнейше подготовленного трюка перед самым финалом фильму, в одной из последних ее частей. Именно последние части сделались поприщем для несущихся поездов, для молниеносной погони. Предпосылкой же погони должна была явиться смертельная опасность, неминуемо нависающая над героем в 5, 6, 7 и пр. частях. Но поезд приходит вовремя, погоня подоспевает в срок, и, во исполнение кинематографического принципа «счастливых концов», герой успевает спастись.

Так вот эта смысловая группа «катастрофа – погоня – спасение» и стала основным, гигантской важности композиционным фактором; она привела к созданию жанра, победоносно пришедшего на смену авантюрному фильму. – жанра «американской мелодрамы». В прекраснейших своих образцах, в «Сломанной лилии», «Двух сиротках», «Дороге на Восток» («Водопад жизни»), жанр этот связан со славным именем Гриффитса. Термин «мелодрама», разумеется, весьма неточен. От «мелодрамы», как и от других видов театральной драмы, жанр этот достаточно далек. Далек уже по одному тому, что вовсе не сквозное действие драмы и не драматическая воля владеет им. Даже в совершеннейших произведениях Гриффитса действие ведется примерно так: в первых частях фильму очень бегло, и во всяком случае без особого стремления к своеобразию, к художественной новизне, набрасывается схема взаимоотношений действующих сил. Далее, в ряде наспех нанизанных, скорее даже просто намеченных эпизодов, устанавливаются необходимые предпосылки к катастрофе, создается катастрофическая ситуация. И наконец, следует она сама, эта катастрофа, детальнейшим образом разработанная, раскинутая на сотни кадров, блистающая необычайной стремительностью и неожиданностью монтажа, растягивающая мгновения на десятки метров. Этот прием развитой катастрофы возможен только благодаря совершенно исключительным особенностям кинематографической трактовки «времени» и «пространства». «Время» здесь расчленяется на быстро мелькающие пласты параллельно совершающихся событий. «Пространство» динамизировано в величайшей степени и становится как бы координатой несущегося времени. «Катастрофа» Гриффитса – это прием плоть от плоти и кость от кости кинематографии, подлинное торжество фотогенности и монтажа и, вместе с тем, настоящий концентрированный узел жанра «мелодрамы».

ее главное и основное художественное оправдание. Как образец чисто кинематографического стиля группа «катастрофа – погоня – спасение» полностью сохраняет свое значение и в настоящее время. В частности же, мотив роковым образом запаздывающей погони, перешедший в мелодраму из авантюрной фильма, сыграл там свою большую роль и, обогащенный эмоционально, достиг огромной силы, хотя бы в «Двух сиротках», с ее замечательным финалом, напряженнейшим образом монтирующим скользящий нож гильотины с копытами коней подспевающей помощи. Но «погоня» – далеко не единственный возможный мотив в группе «катастрофа – спасение», и к тому же мотив, пожалуй, наиболее обветшавший. Все настойчивее делаются попытки освежения его введением «стихийной катастрофы». Это – любопытный пример равноценности человеческих воли и природных сил в кино, о которой уже не раз шла речь. Льды, уносящие несчастную девушку к водопаду в фильме «Водопад жизни», полностью и победоносно заменяют злую волю врагов в финале других однородных фильм Гриффитса. И скорее наоборот, за «льдами» и «водопадом», точно так же, как за «бурей» в «Свете во тьме»<sup>17</sup>, за «лавинами» и «обвалами» в иных фильмах следует признать большую общезначимость и выразительность мотивировки, чем за человеческими поступками, всегда так трудно объяснимыми в кино.

К удачам советской кинематографии следует отнести то, что она, усилиями молодой своей режиссуры, не только полностью переняла стилевую группу «катастрофа – погоня – спасение» и основанный на ней композиционный принцип мелодрамы, но и чрезвычайно успешно развила его. Комплекс «подготовка к катастрофе» – «катастрофа» (а это и есть схема американской мелодрамы) нашими режиссерами удваивается и утраивается внутри одной фильма. Это и есть ступень к тому «монтажу аттракционов», который разработал Эйзенштейн, правда, для другого жанра<sup>18</sup>. Полностью и оставаясь в пределах мелодрамы, применил его Пудовкин в замечательной фильме «Мать». При всей зависимости темы от повествовательного произведения (тема романа Горького), фильма эта бесконечно далека от беллетристической композиции, от жанра «киноповестей». Материал стянут здесь в три больших эмоциональных узла («предательство», «суд», «побег»), каждый из которых построен по схеме «подготовка к катастрофе» – «катастрофа». Эмоциональное давление целого огромно, и оно, в отличие от «мелодрамы Гриффитса», распределено равномерно. Создается как бы новый, глубоко кинематографический жанр, по прямой линии вырастающий из американской мелодрамы, но усовершенствующий ее. Огромное количество эмоциональных мотивов, имеющихся в распоряжении советского кино, обещает блестящее развитие этому жанру «эмоциональной фильма».

Еще дальше от драматического и повествовательного канона, еще своеобразнее в обращении со «временем» и «пространством» стоит несколько пока еще не определенный жанр, который мог бы быть условно объединен понятием «лирического». Как и все подлинно кинематографические жанры, он обязан возникновением своим техническим усовершенствованиям кинематографии, в частности, неоднократно уже упомянутому применению «крупных планов». Крупные планы показывают детали вещей с новых и все более неожиданных сторон и несут, таким образом, лирическую атмосферу фильма. Крупные планы разворачивают на всем полотне экрана лицо актера, его глаза, его улыбающийся рот, подводя, таким образом, зрителя непосредственно к пределам человеческой лирики. Естественно, что с введением крупных планов лиризм стал все победоноснее вытеснять из кино мало ему свойственный драматический и повествовательный моменты. Любопытно проследить этот процесс на примере упомянутой уже «американской мелодрамы». Наряду с суховатыми фильмами Гриффитса мы встречаем здесь группу картин, жертвующих всем ради лирической выразительности. Таковы «идиллии» американского кино, все снова и снова в деталях и крупных планах выводящие мелочи фермерской жизни, задумчивые образы поросят и шенят, дремлющих на соломе, обаяние детских ножек, шлепающих по весенним лужам, солнечные блики, расплескавшиеся в этих лужах. Таковы в основе своей фильмы с Мэри Пикфорд, никак, разумеется, не драматической героиней, но замечательно умело и органически входящей в этот лирический мир кино – идиллий. Мэри, играющая Полли Анну, Мэри – девочка, бегущая под дождем, прежде всего само лицо ее, улыбающееся на экране, – все это мгновения и средства чисто лирической выразительности<sup>19</sup>. Мэри Пикфорд еще менее фабульна, чем родственные ей маски американского кино, она – живое отрицание фабулы на экране. Спора нет, социальная устремленность всей этой группы лирических фильм, их глубоко мещанская установка совершенно очевидны. Но это не основание к отрицанию их большой формальной значительности как проводников лирического начала в кино. Еще гораздо дальше, по-видимому, идут в этом направлении и гораздо смелее порывают с традицией фабульной мелодрамы лирические опыты молодых французских режиссеров. В работах Луи Деллюка<sup>20</sup>, Марселя Л'Эрбье<sup>21</sup> и Эпштейна<sup>22</sup> выразительность фильма намеренно сосредоточена в широко разбросанных «атмосферных» кусках, в детализованных картинах ярмарки порта, города, имеющих целью, в совершенном отвлечении от фабулы, построить лирические образы проходящей жизни. Еще смелее в этом смысле фильма «Спящий Париж» Рене Клера<sup>23</sup>, доводящая свободу от фабулы почти до того, что

на условно броском языке полемической критики принято называть «бессюжетностью».

7

И тут мы вплотную подходим к области киножанров, еще почти не разработанных, еще сплошь и рядом огульно отрицаемых, но, бесспорно, вскрывающих новые гигантские возможности в искусстве кино. Отрицая фабулу как последовательно мотивированное развитие личной судьбы (а такое отрицание возможно лишь при последовательном отождествлении человека — вещи — природы), признавая несущественным прямолинейно-поступательное движение реального «времени» да и самый принцип «реального времени» в кино, создатели этих «бессюжетных» жанров базируясь в работе своей на исключительно кинематографических средствах выразительности, на рядоположении по-новому и неожиданно показанных вещей, на внефабульных, а, если угодно, имманентно-кинематографических ассоциативных и иных приемах монтажа. Но ясно, что для успеха жанров такого рода необходимо исключительное богатство нового и притом эмоционально насыщенного, почти символически значительного вещного и натурального материала: необходима и большая свобода от всяческих традиций олитературенного и театрализованного кино. Не случайно поэтому, что именно в советской кинематографии удается найти первые, действительно последовательные и удачные опыты в этом направлении. Они идут по двум направлениям: по пути монументальной героики Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец Потемкин») и по пути кинодемонстраций Вертова и «киноков»<sup>24</sup> («Шагай Совет», «Шестая часть»). Разница между тем и другим жанром не так уж значительна, и она, во всяком случае, не принципиальна, и она, во всяком случае, не в том, в чем ее часто хотят видеть. Не так уж важно, вводится ли в фильм только материал снятой природы или также и «срежиссированные», «поставленные» куски. Поскольку и «натура» и куски «режиссуры» в равной мере подвергаются стилизирующей обработке при съемке и монтаже, поскольку они в одинаковой степени служат целям эмоциональной выразительности, выбор остается вопросом метода, вопросом техники и не влияет на характер жанра. Но в фильмах Эйзенштейна прием внефабульного показа вещей и людей (морские кадры в «Потемкине», кадры остановившегося завода в «Стачке») дан в сочетании с воспринятым от гриффитсовской мелодрамы методом «монтажа аттракционов»<sup>25</sup>. Эмоционально насыщенные вещи («гудок» в «Стачке», «лев», «орудийная башня», «красный флаг» в «Потемкине») используются им не только самодовлеюще, но и в смысловом скреплении с предшествующим и последующим во времени. Если угодно, «Потемкин» — компромиссный

жанр, но это один из тех компромиссов, которые, не ослепляя теоретической смелостью, более всего способствуют раскрытию и укреплению стиля. Наоборот, жанр «Шестая часть» вполне свободен от фабульных сцеплений, вполне свободен и от иллюзии поступательного движения времени. Люди и вещи, люди и натура показываются здесь как самодовлеющие смысловые величины. Чередование их подчинено лишь самодовлеющим законам монтажа, в частности — законам ритмической композиции. Этот момент, момент ритма, едва ли может быть оспорен для какого-либо из киножанров, но в конструкции фильм внефабульных значение его совершенно исключительно. Ритмически выверенный монтаж — это то, что отличает вновь изобретаемый и воспринимаемый как искусство жанр «Шестой части» от давно известной, но стоявшей вне художественных жанров кино категории кинохроники. Признак ритма — это такой же основной композиционный фактор в жанре «киноков», как «градация трюков» в авантюрной фильме, как чередование крупных планов в «литрической идиллии». Привлечением этого понятия «бессюжетные жанры» сразу как бы переносятся в категорию, композиционно отличную от описанных выше, в категорию, которую, продолжая пользоваться терминами литературными, можно было бы назвать категорией «поэзии» в отличие от жанров прозаических. Но это уже новый, огромной важности вопрос. Здесь необходимо лишь подчеркнуть исключительное значение открываемых сейчас в советском кино жанров — жанров не только не посторонних кинематографии, но, наоборот, вытекающих из самых основ ее, логически замыкающих процесс высвобождения кино из-под власти литературы и театра, начатый американскими режиссерами. Но еще более, пожалуй, чем какой-либо другой жанр, эти замечательные фильмы нуждаются в специальном анализе, на который, разумеется, никак не может претендовать этот краткий «каталог».

## Роль кинооператора в создании фильма

### Съемочная группа

Основная тяжесть художественно-творческой работы по созданию кинофильма ложится не на одного человека, а на коллектив лиц, входящих в постановочную группу, — главным образом, на режиссера, оператора и художника.

Вся работа постановочной группы сводится, по существу, к тому, чтобы некоторое, существующее в жизни или специально для съемки организованное действие, происходящее в действительности в трехмерном пространстве, пройдя через съемочно-лабораторную работу, запечатлелось бы и после монтажа приобрело бы свою уже чисто кинематографическую жизненность плоскостного порядка.

Знание тех условий, особенностей и методов работы, все время совершенствующихся и идущих вперед, при которых эта кинематографическая жизненность получается наиболее ярким и впечатляющим зрителя образом, дает возможность и обязывает постановочную группу организовывать и создавать нужное им действие в связи с этими требованиями.

При работе над фильмом художественного порядка соблюдение всех этих условий для получения необходимого общего тона и стиля картины, как со стороны постановочной, так и со стороны съемочной, становится вопросом первой важности.

Об условиях работы и об участии кинооператора в создании стиля картины хотелось бы высказать некоторые соображения.

Оператор в своей работе неразрывно связан с работой режиссера и художника.

В удачном подборе режиссера, оператора и художника в большой степени лежит залог качества продукции постановочной группы.

Знание и некоторая общность художественных вкусов и интересов друг друга, способность найти общую линию и методы работы, объединяющий всех интерес к материалу и теме постановки и, наконец, хорошие, чисто личные отношения — вот те условия, при которых может быть создана кинофильма, не как результат разрозненных действий отдельных лиц, а как органически-крепкий продукт работы по существу одного творца — постановочной группы. Поэтому при выборе работников постановочной группы на эти условия должно быть обращено особое внимание.

Что касается участия оператора в этой работе, то, на первый взгляд, может показаться, что вся его роль заключается в том, чтобы при съемке

установить аппарат на штатив, выверить его по ватерпасу, установить «правильную» экспозицию и фокус и после этого механически вращать ручку.

Если такое положение существовало в начале кинематографии, а иногда даже встречается и поныне, то при теперешнем развитии киноискусства, уже имеющего за собой ряд крупных достижений, когда требования, предъявляемые к нему, становятся все более и более строгими — такой примитивный способ съемки уже не выдерживает никакой критики.

Надо не забывать, что процесс съемки не есть или, по крайней мере, не должен быть простой протокольной фиксацией происходящего действия, а является той призмой, пройдя через которую это действие получает свою кинематографическую сущность и жизненность — момент очень решительный в процессе всего производства, так как он предопределяет качество готовой продукции, являясь тем материалом, из которого монтаж организует кинофильму.

Роль и задача оператора, имеющего в своем распоряжении целый ряд технических и художественных возможностей (о которых будет сказано ниже) — это, не превращая их в явление самодовлеющее (техника ради техники), воспользоваться ими и органически слить их с остальными элементами картины, с их темпом, атмосферой и тоном в целях максимального подчинения зрителя происходящему действию.

Качество работы оператора, помимо его чисто интеллектуальных данных и его опыта, зависит от громадного количества чисто объективных причин, лежащих вне его.

Помимо общеорганизационных возможностей, в смысле предоставления работе определенного времени, технических, материальных и иных средств, работа оператора в очень большой степени зависит от режиссера и художника.

Оператору приходится заниматься художественно-техническим оформлением материалов постановки, выбор и подход к которым режиссера и художника ограничивают самый круг материала и съемочные возможности оператора из-за тесной связанности методов его работы с характером работы режиссера и художника, а также с общим планом постановки.

Весь процесс производства кинофильма разбивается грубым образом на три основные стадии:

- 1) Разработка рабочего сценария и съемочного плана, а также организационная работа по подготовке съемок.
- 2) Съемка с лабораторной обработкой снятого.
- 3) Монтаж снятого и прошедшего лабораторную обработку материала.

Эти три стороны так тесно и неразрывно связаны между собой, что для производства даже самой незначительной работы в одной из них нужна полная и детальная осведомленность в планах работы остальных частей.



## Рабочий режиссерский сценарий и съемочный план оператора

Режиссерский рабочий сценарий – фундамент всей картины – должен являться детальным планом всей работы режиссера с самого начала до самого конца и уже готовым монтажным листом будущей картины. Рассуждая теоретически, сам монтаж является при таком положении почти чисто механическим процессом склейки снятых строго по этому монтажному листу отдельных кусков съемок.

Ввиду существующей тесной зависимости между режиссерской работой и ее художественно-техническим оформлением оператором, мы, допустив (хотя бы чисто теоретическую) возможность составления, параллельно с рабочим сценарием, строго продуманного по свету и методам съемки съемочно-светового рабочего сценария, все время идущего в ритме и темпе картины, получили бы в конечном результате кинокартину, действительно исполненную в желаемом плане и стиле, строго согласованную как в общем плане работы, так и в самых мелких ее деталях.

В рабочем сценарии, как режиссерском, так и световом, каждый монтажный кусок должен был бы иметь свое целевое значение и определенное по отношению ко всей картине и к соседним монтажным кускам место: выбрасывание или перемена местами кусков, при идеально разработанных сценариях, вело бы непременно к нарушению цельности, если не обоих вместе, то почти во всех случаях одного из них.

В практике киносъемки, даже при нашей мало утонченной работе, такие случаи, когда из за свободного монтажа (не по рабочему сценарию) съемочные куски совершенно выскакивают из ряда соседних, нарушая тем самым перспективу места и времени действия, постоянно встречаются.

Отсюда – необходимость возможно большего уточнения рабочего сценария, по которому оператор мог бы составить если не съемочно-световой сценарий, то во всяком случае приблизительный съемочный план работы при условии монтажа картины режиссером, возможно более близкого к рабочему сценарию, – условие, необходимое для сохранения съемочной цельности картины.

Нужно заметить, что разработке рабочего сценария, а тем самым и разработке съемочного плана и технических методов съемки у нас уделяется слишком мало времени и внимания. Не говоря уже о случаях переделки или полного изменения сценария после начала съемочных работ, когда в основе ломается весь съемочный и режиссерский план, а тем самым уничтожается и цельность картины, – даже всякое отклонение от правильно разработанного рабочего сценария нарушает съемочный план оператора.

Оператор, приступая к съемке любой сцены или детали, должен для выполнения своего съемочно-светового плана работы досконально знать ее монтажное построение, ее отношение к соседним монтажным

кускам, ее значение в общем ходе действия, ее тон и атмосферу, а также тот план, в котором мыслит ее режиссер, и применять методы, нужные для данной съемки, уже заранее проверенные лабораторным порядком на опыте.

Наличие строго разработанного сценария и съемочного плана имеет свой смысл и значение лишь в том случае, если организационная работа по подготовке самих съемок выполняется строго по намеченному плану. Когда к моменту самой съемки все находится на своих местах и весь материал съемки организован нужным образом, если каждый работник к этому времени знаком с материалом своей работы и знает, что и как ему надо делать, – тогда возможна нормальная работа, имеющая плановый и методологический характер, столь необходимый для всякого дела, а в особенности такого молодого, каким является у нас кинопроизводство и кинотехника.

В практике нашей работы недостаточная подготовленность к моменту съемки постоянно рождает массу якобы непредвиденных обстоятельств – «неприятных случайностей» (чаще всего непригодность или отсутствие каких-либо вещей, рождаются вопросы, связанные с самой съемкой и т.д.), легко разрешимых заранее: масса внимания и сил отвлекаются от основной работы, теряется ее темп и план, вносится элемент случайности, и часто вследствие всего этого работа приобретает признаки того, что мы привыкли называть «халтурой».

Оператор, являясь художественно-техническим оформителем материала съемок, должен быть в курсе подготовительных работ всех остальных работников и знать тот материал, с которым ему придется иметь дело. В ряде вопросов его осведомленность и совет не только совершенно необходимы, но имеют даже решающее значение (например, назначение часов натурных съемок, вопросы окраски, мебелировки павильона и т.д.). Самое близкое участие оператора в организационной работе, от которой стоит в самой тесной и прямой зависимости качество его работы, совершенно необходимо, и он должен являться постоянным и непреходящим консультантом технической и художественно-съемочной стороны почти во всех подготовительных работах.

Только в действительном подчинении и сочетании всех остальных требований постановки с требованиями технического и съемочного оформления лежат пути и возможности не только качественного улучшения всей постановки, но и создания художественного стиля картины.

## Режиссер и оператор

Сама съемка требует максимального напряжения и внимания как от режиссера, так и от оператора.

Если очень ответственная и трудная работа режиссера на съемке заключается главным образом в работе над пространственными формами, во всех их возможных комбинациях и отношениях друг к другу, то не

менее ответственная работа оператора – передать их в наиболее выигрышной выразительной форме на прямоугольной плоскости экрана.

Работа режиссера и работа оператора во время съемки неразрывно связаны друг с другом, коллективное начало творчества кинофильма требует максимальной согласованности действий и выдержки режиссера и оператора.

Действительное понимание режиссером важности требований, выдвигаемых оператором как фактическим оформителем режиссерского материала в условные кинематографические формы, играет большую роль в совместной их работе и дает оператору возможность вносить в нее свои творческие начала, ведущие главным образом к увеличению выразительности и кинематографической жизненности снимаемого. И обратно: недооценка режиссером значения операторской работы, его нежелание считаться с художественно-съёмочными и техническими требованиями невольно создают разлад, роняют интерес к работе у оператора (если только он не простой ремесленник) и способствуют переходу его работы от творческой к чисто технической – к простой фиксации снимаемого методами, не выявляющими всей скрытой сущности материала.

Во время съемки каждого отдельного монтажного куска оператору приходится одновременно обращать внимание на целый ряд обстоятельств, необходимых ему для получения снимаемого куска в нужном плане.

Оператору при съемке надо:

- 1) все время заботиться об условиях чисто технического характера (аппарат, осветительные приборы и пр.);
- 2) помнить то, каким образом войдет снимаемый монтажный кусок в ряд соседних и каково его отношение к общему ходу действия (знать рабочий сценарий);
- 3) заботиться о тоне и атмосфере снимаемой сцены для передачи зрителю ее настроения (знать рабочий сценарий – план режиссера);
- 4) применять, в зависимости от снимаемого куска, тот или другой съёмочный и световой метод, задуманный съёмочным планом и предварительно проверенный лабораторной работой (выполнение съёмочного плана);
- 5) сочетать свою работу с работой режиссера.

Одновременное выполнение оператором всех этих условий дает ему возможность создать съёмочно-технический стиль картины. Этот съёмочно-технический стиль, в соединении со стилем постановки и работой режиссера и художника, уже создаст стиль самой кинофильмы.

В операторской работе совершенно не важно разделение снимаемого материала по его кажущейся важности; все зависит от роли и значения этого материала в ходе и развитии действия. Вещь, актер, декорация, костюм, пейзаж и т. д., чередуясь, в определенные моменты приобретают свой основной смысл и важность, и случается, что какая-нибудь ничего

не говорящая сама по себе деталь монтажным построением способна низвести актера (материал обыкновенно самый актуальный и съёмочно трудный) к роли безвольного предмета в ее руках.

Отсюда – необходимость одинаково внимательного отношения оператора ко всему снимаемому материалу, совместное с режиссером искание и выяснение сущности снимаемого объекта в данной сцене и картине, а в зависимости от этого применение тех технических средств, которые помогают ему ярче выявить и показать зрителю часто скрытую в повседневной жизни внутреннюю значительность вещей и скрытые ее черты – искусство «видеть» вещи и воспроизводить материалы съемки индивидуальным образом.

### Художественно-технические средства оператора

При выборе съёмочного метода оператор пользуется имеющимися в его распоряжении художественно-техническими средствами, как-то: свет, оптика с ее различными свойствами, композиция кадра, лабораторные возможности и т. д. – и выбирает из них наиболее подходящие к стилю постановки.

Восприятие кинофильма, т. е. восприятие проектируемых на плоском экране меняющихся в рисунке и в расположении масс света-тени, дает зрителю целый мир впечатлений в условных, чисто кинематографических формах, рожденных в проекции светом и тенью.

Свет и тень – главный и единственный (если не считать мало разработанных форм кино – цветного и говорящего) материал выразительных средств кинематографии; в этих условных световых формах, и только в них, заключены и содержание и внутренний смысл кинофильма для зрителя, воспринимающего только зрением и исключительно лишь то, что он видит на плоском экране. (Музыкальная иллюстрация является только элементом усиления тех же зрительных эмоций.)

Свет и тень, обработанные и организованные техникой и монтажом, получают в кинопроизводстве творческую силу воспроизводить, организовывать, выявлять, усиливать или ослаблять по желанию, порой совершенно преобразовать видимую сущность вещей, доводя их до полной ирреальности, а в некоторых случаях являться величиной самодовлеющего характера.

Свет, точно так же, как музыка, обладает силой воздействия на психику человека; законы этого воздействия еще мало разработаны (они больше до сего времени касались цвета, а не света), но основные, пока грубые положения об этом влиянии имеют свое практическое применение.

Вялый, бедный тенями и светами, плоский свет производит впечатление скуки и серости. Мягкий свет, обилие полутонов и световая сочность – создают впечатление спокойствия. Контрастный свет, резкие блики, глубокие тени – вызывают чувство некоторого волнения и т. д.

Чередование разного по характеру света в определенном порядке, постепенный или резкий переход от одного к другому, распределение и изменение световых и теневых масс в кадре, выборка при съемке соседних монтажных кусков той или иной части фона, носящей те или иные характерные световые блики, и т.д. – вот те основы, развить которые можно себе представить (хотя бы опять теоретически) существование светового сценария со световыми ритмическими нарастаниями и интервалами, идущими в темпе и плане картины; свет, являясь нераздельным элементом картины, заранее рассчитанным и разработанным, увеличивал бы воздействие на зрителя и способствовал бы сохранению задуманного светового стиля картины. Невозможность практически осуществить это усиливает необходимость иметь хотя бы приблизительный съемочно-световой план работы, о котором уже было сказано выше.

При способности света создавать нужное настроение в снимаемом куске для передачи зрителю атмосферы и тона сцены и действовать на психику зрителя жизненная логичность света становится отнюдь не важной и не необходимой.

Творческая сила света приспособлять снимаемый материал к требованиям съемки, способность выделять характерное из общего, акцентировать им в нужных местах, широта гаммы светотени – делают свет в руках оператора основным и самым сильным орудием и средством его работы.

Лучшими условиями работы оператора, в смысле организации снимаемого материала светом, является павильон, соответственно оборудованный разнообразными осветительными приборами в достаточном количестве, при декорациях, дающих возможность наилучшим образом использовать световое оборудование.

Только в павильоне свет может быть всецело подчинен воле оператора: располагая всевозможными по силе и характеру концентрации осветительными приборами, меняя общее количество света и расположение приборов, видоизменяя отношение мягкого и концентрированного света, оператор может пользоваться всеми возможными комбинациями света, допускаемыми техническими свойствами пленки и лабораторными процессами, и быть полным хозяином положения тех возможностей работы светом, о которых было сказано выше.

Трудность работы светом в павильоне заключается главным образом не в нахождении общего количества света, потребного для съемки данного павильона, а в нахождении правильного соотношения рассеянного и концентрированного света.

Если ошибка даже и 30% в общем количестве света для данной декорации не играет еще решающего значения из-за свойств пленки и химических процессов, допускающих некоторые колебания, то всякое отклонение в отношениях рассеянного и концентрированного света отзыва-

ется уже чувствительным образом на характере освещения, а тем самым и на характере сцены.

Общие нормы и соотношения главных типов освещения зависят от характера сцены, от постройки, окраски и деталей павильона, от костюмов и целого ряда других причин.

Ввиду отсутствия стандартизированных по качеству материалов постройки, размеров павильона и т.д., даже при опыте и знании света бывает трудно сразу и безошибочно определить количество, а главным образом отношения светов. Для избежания возможных ошибок и для работы действительно в задуманном плане непременно нужна пробная проверка светом каждой, окончательно отделанной декорации, особенно сложной по свету или играющей большое значение в картине.

### Декорация

В павильонной работе ее неотъемлемой частью является декорация, дающая непосредственную обстановку и атмосферу действия, являющаяся, по существу, как бы описательной частью кино, помогающей показать зрителю социальное положение, вкусы и привычки живущих или работающих в ней людей; ее задача помимо этого – подчеркивать характер происходящих в ней сцен; когда нужно – выделять свои характерные черты, порой же являться лишь фоном, на котором происходит действие.

В задачу художника, помимо правильного нахождения этого внутреннего смысла, придаваемого формами, декорацией и заключенными в нее вещами, входит также и такое ее техническое выполнение, которое давало бы максимальное удобство работы в ней режиссера и оператора.

Ввиду того, что требования чисто художественного и технического порядка часто идут вразрез друг с другом, почти всякая декорация является компромиссным разрешением этих двух требований.

Удобство декорации для свободного распоряжения в ней светом – очень важный момент в работе оператора. Отсюда уже упомянутая, совершенно необходимая предварительная договоренность с художником относительно всех вопросов постройки, цвета, окраски, меблировки и пр., полный контакт с режиссером в вопросах *mise en scène* и согласование их с требованиями технического порядка.

После окончательной установки всех этих вопросов – неперемнная проверка декорации светом для исправления могущих в ней оказаться недостатков.

Из существующих систем постройки декораций наиболее целесообразной и удобной для работы оператора является система их создания из стандартизированных по размеру «фундусов», т.е. сборки декорации из сравнительно небольших по размеру элементов; при такой системе

устраняется излишняя, часто мешающая работе светом загроможденность павильона, являющаяся результатом постройки его из готовых фанерных щитов, часто не строго подогнанных к нужному размеру декорации.

Возвращаясь к вопросу о работе светом в павильоне, надо сказать, что помимо уже всех указанных преимуществ работы искусственным светом он обладает еще и другими важными свойствами. Его гибкость, постоянство, возможность точного учета и несвязанность с временем и погодой — делают его исключительно удобным для пользования; кроме того, только при нем можно добиться максимума пластичности, т.е. рельефности и выпуклости и воздушности, т.е. создания кажущейся на плоскости экрана перспективной отдаленности одних планов от других всего снимаемого материала.

Все эти преимущества работы в павильоне, дающие увеличение выразительности кинофильма и позволяющие осуществить передачу всех замыслов и ситуаций постановки, объясняют существующее стремление переносить натурные съемки если не в самый павильон, то в район расположения фабрики, чтобы иметь под рукой искусственный свет. Это дает возможность, согласно атипическим требованиям постановки и съемки, скомбинировать искусственный свет с естественным для получения съемочно-светового результата действительно в плане постановки.

Результат такого метода работы по силе выразительности и художественно-съемочной цельности получается значительно выше, чем при обыкновенных натуральных съемках, и много способствует выдержанности стиля в натуре.

Простая натурная съемка по своему существу трудна и невыгодна тем, что вся ее организация ведется от обратной стороны: все подгоняется к неподдающемуся заранее учету, чисто случайному и капризному элементу — состоянию погоды и света.

При строгом отношении и желании придать определенный характер и тон месту натурной съемки — последнее, заранее выбранное, годится лишь при определенном атмосферном состоянии (облака, безоблачно, тучи, туман и т.д.) и в течение всего лишь  $\frac{1}{2}$  — 2 часов, а в некоторых исключительных случаях только 5 — 15 минут.

Очень трудно предположить, чтобы в день назначенной съемки условия дня совпали с задуманным планом, вне которого съемка теряет часто весь свой смысл и художественную ценность.

Если художественная фотография заставляет иногда для получения одного снимка выжидать подходящих условий в течение долгого времени, то индустриальный характер кинопроизводства может позволить это лишь в исключительном случае.

Чистая натурная съемка поэтому почти всегда носит компромиссный и случайный характер по отношению к задуманному плану поста-

новки и съемки; это не исключает возможности получения действительно хорошего во всех отношениях монтажного куска, не выполнимого ни в каких других условиях, но и это — в большой степени дело случайности и везения, так как выполнение куска по задуманному плану требует слишком долгого времени и очень широких организационных возможностей.

Выходом во многих случаях может служить если не полная переноска натурной съемки на территорию фабрики, то присутствие в достаточном количестве искусственного света при помощи передвижной станции на месте натурной съемки или же, как мера паллиативного характера, — применение зеркал и экранов.

Если условия и качества работы оператора светом находятся в такой тесной зависимости от места съемки, то применение остальных его съемочных средств идет независимо от этого условия, по пути переработки того же света и тени различными художественно-техническими методами.

Композиция кадра, т.е. расположение снимаемого материала в рамках кадра (плоскостного прямоугольника со сторонами, определенными по отношению друг к другу), ограничивает и организует внимание зрителя к нужным моментам действия и дает как каждому монтажному куску, так и их совокупности определенную съемочную завершенность.

Композиция кинематографического порядка осложнена, по сравнению с обычной плоскостной, входящими в нее элементами движения по кадру и временем этого движения, и в задачу оператора входит совместная с режиссером работа по сочетанию основных законов плоскостной композиции с законами движения по кадру и с расчетом и разбивкой последнего по времени.

Сочетая свою работу с режиссерской, оператор может, изменяя точку зрения отдалением, приближением или высотой аппарата к объекту съемки, меняя угол зрения объектива и наклон аппарата, а тем самым ракурс и характер перспективной передачи, находить нужную и наиболее выгодную композицию кадра.

Применение различных растушевок, кашет, внешних диафрагм и т.д., дающих большое разнообразие съемкам, может быть отнесено как к композиции кадра, так и к характеру передачи рисунка.

Так как всякое кинематографическое изображение проходит в процессе съемки через оптический инструмент — объектив, то и характер рисунка этого изображения зависит от выбора того или иного объектива.

Применение различных по системе, типу и фокусному расстоянию объективов в связи с различными относительными отверстиями и скоростями экспозиций, с применением различного рода сеток и добавочных линз — дает возможность получить изображение любого характера, начиная с самого резкого и точного по рисунку, кончая самым мягким и расплывчатым, проходя все степени градации между ними.

Обычно употребляемые к кинематографии объективы (типа анастигмат), вследствие своей, в большинстве случаев, безукоризненной резкости рисунка, не всегда удовлетворяют художественным требованиям съемки. Стремление избежать чрезмерную четкость рисунка привело к созданию специальных приборов и оптических инструментов, как добавочных к основному объективу, так и самостоятельных, позволяющих в любой степени смягчать, а иногда и совершенно размывать рисунок (серии молярных линз Герц, линз Верито, диффузионных линз кодак и др., наконец, монокли с их различными степенями коррекции).

Чисто техническое закрепление съемочно-художественных замыслов оператора зависит всецело от качества лабораторной обработки снятого материала.

Основной из лабораторных процессов, процесс получения негатива, при неправильной проявке может свести на нет всю работу оператора; неудачи же в позитивном процессе, при наличии правильно обработанного негатива, не так страшны, так как легко исправимы последующей перепечаткой.

Полное и основательное знание всех лабораторных процессов необходимо оператору, во-первых, для того, чтобы знать те нормы света, которые являются наиболее выгодными для нормальных химических процессов данной лаборатории (хотя лаборатория включает в себе также возможности исправления ошибок оператора), а во-вторых, для того, чтобы иметь возможность сразу же определять недостатки как своей, так и лабораторной работы.

Введение испытательно-контрольного органа, наблюдающего за качеством и постоянством употребляемых химических продуктов, за точностью и чистотой составляемых растворов и за степенью их пригодности, а также непосредственное участие оператора хотя бы указаниями своих желаний работникам кинолаборатории, знающим его методы и требования к работе, — может дать лабораторной работе необходимую техническую ровность и чистоту в соответствии с требованиями постановки.

. \*\*\*

Намеченные нами выше положения требуют детальной и серьезной разработки и в настоящем виде носят характер незаконченного и может быть, несколько хаотического опыта.

Работа всякого кинопроизводства, всех его мастерских, усилия всех сотрудников, начиная с администрации, кончая простым чернорабочим, сводятся, по существу, к предоставлению возможности небольшой группе людей с творческими началами (постановочной группе) создать окончательный продукт производства — ряд маленьких снимков на целлулоидной ленте.

Кинофабрика должна уделять максимум внимания тем художественно-техническим требованиям, которые выставляет постановочная группа, и сочетать всю свою работу с этими требованиями как имеющими решающее значение для качества продукции. Отсутствие установленных, хотя бы основных, стандартных методов организационной и технической работы, сильно уменьшая работоспособность фабрики, создает целый ряд ненужных трудностей и случайностей в работе постановочной группы, а тем самым и оператора, отрицательно влияя на качество ее продукции.

Под стандартизацией методов работы мы мыслим установку хотя бы основных организационных и технических методов работы, научно проверенных на опыте, и считаем, что методология кинематографии есть вопрос совершенно актуальный, требующий немедленного и вместе с тем самого серьезного разрешения.

Во всяком искусстве громадную роль играет техника обработки материала данного искусства; в кино же, как в искусстве, насквозь индустриализованном, богатство, разнообразие, дальнейшее развитие и изобретение технических средств имеют совершенно исключительное значение, и в них заключены и основная сила, и возможности, и пути развития киноискусства.

Каждый день кино рождает новые технические средства, ведущие к увеличению изобразительных сил кинематографии.

Под техническими средствами мы не мыслим исключительно съемочно-технические возможности оператора, а всю работу режиссера, оператора и художника над организацией всего громадного запаса материала, которым располагает киноискусство.

Возможности же оператора посредством подчиненной ему техники давать снимаемый материал не в порядке документальной точности, чаще всего совершенно не нужной кино как искусству, — а в том виде, которого требует постановка кинофильма, уже достаточно определяют его роль и значение в кинопроизводстве.

Сочетание всей работы фабрики с техническими и художественными требованиями съемки, надлежащий подбор работников, стандартизация работы, введение параллельно с этим методологической работы лабораторного порядка и участие оператора в организационной работе для создания съемочно-технических и художественных условий, действительно способствующих улучшению качества его продукции, и усиление технических возможностей — вот те основные факторы, в которых надо искать (конечно, помимо чисто индивидуальных данных оператора) разрешения вопроса о поднятии съемочного дела вообще, и особенно в том случае, когда ставится вопрос о съемочном стиле картины.

## Комментарии

### Предисловие (К.ШУТКО)

Шутко Кирилл Иванович (1884–1957) – кинокритик, публицист, переводчик. Пользовался большим влиянием в АРКЕ (Ассоциация революционной кинематографии) и Госкино.

1. Цукор Адольф (1873–1965) – американский кинопредприниматель, один из создателей студии «Парамаунт». Связал воедино систему кинопроизводства и кинопроката. Автор совместно с Д.Краммером книги «Публика всегда права».

2. Гайс В. (Хейс Уильям, 1879–1954) – американский политик, республиканец. Его называли «царем кино». В 1922–1946 гг. возглавлял MPPDA (Американская ассоциация продюсеров и прокатчиков), предпринимал усилия по преодолению в интересах крупных киноделов моральных и экономических последствий кризиса начала 20-х гг. Поэтапно вводил «внутреннюю цензуру», охранявшую американское кино от «аморальности», что и нашло отражение в Кодексе Хейса, принятом в 1930 г. Автор книги «Memory of New York» (1955).

3. «Табачница из Севильи» – оригинальное название «Кармен». Немецкий фильм (1918) реж. Э.Любича с П.Негри и Э.Яннингсом в главных ролях; имел большой кассовый успех.

4. «Испанская танцовщица» (1923) – американский фильм реж. Г.Бреннона; в главной роли – П.Негри.

5. Неупотребляемый ныне термин «кинематургия» использовал позднее Н.Зархи. Его основной теоретический труд (1928), оставшийся незавершенным, так и назывался «Кинематургия» (см.: Л.Белова. Н.А.Зархи – теоретик кинодраматургии // Вопросы киноискусства. М., 1964. Вып. 8. С. 309–312).

### Б.ЭЙХЕНБАУМ. Проблемы киностилистики

Отдельные положения статьи были предварительно изложены на страницах популярных изданий: Литература и кино (Советский экран, 1926. № 42); Искусство ли кино? (Кино. Л., 1926. № 10); Понятие кинофразы (Кино. Л., 1926. № 33); Натурализм в кино (Кино. Л., 1926. № 40); К вопросу о титрах (Кино. Л., 1926. № 49).

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) – исследователь и историк русской классической литературы, эстетик, теоретик «формальной школы». В 1916 г. примкнул к ОПОЯЗу. В 1922–1925 гг. выступил с рядом докладов о формальном методе (первый – 10 декабря 1922 г. в Вольной философской ассоциации).

В Институт истории искусств Э. пришел вместе с Ю.Тыняновым, Б.Казанским, С.Бернштейном, Б.Томашевским в связи с открытием отдела словесных искусств осенью 1920 г.

Первые работы Э. о проблемах кино относятся к концу 1925 г., когда в структуре Института возникло новое подразделение – Кинокомитет. С осени 1926 г. Э. совместно с Ю.Тыняновым читает курс «Общие теории кино» на кинофакультете Института истории искусств.

В сборнике «Поэтика кино» Э. – автор ведущей статьи и редактор.

1. G.-Michel Coissak (Куассак Жан-Мишель) – один из первых историков кино.

2. Деллюк Луи (1890–1924) – теоретик французского авангарда, режиссер, сценарист. В книге «Фотогения» (1920, русский перевод – 1924) рассматривал понятие фотогении как особый аспект выразительности человека и окружающей среды, который может быть выявлен только средствами фотографических искусств включая кино. Теория фотогении сыграла большую роль в становлении концепции киноавангарда 1920-х гг.

3. Евреинов Николай Николаевич (1879–1953), русский драматург, режиссер, теоретик и историк театра. В начале 20-х гг. эмигрировал во Францию. В работах «Введение в монограмму» (1909), «Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1915), «Происхождение драмы» (1921) высказал ряд смелых для своего времени мыслей о театре и кино, ассоциирующихся сегодня с развитием аудиовизуальных средств выражения.

4. «Кабинет доктора Калигари» (1919, Германия, реж. Р.Вине) – классический фильм немецкого экспрессионизма. В ролях В.Краус, К.Фейдт, Л.Даговер.

5. «Наше гостеприимство» (1923) – американская комедия; реж. Б.Китон, Д.Блистон; с Б.Китоном в главной роли.

6. Китон Бестер (1896–1966) – американский киноактер, режиссер, сценарист. Экранный образ Китона – человек, который никогда не улыбается, – был почти столь же знаменит, как образ Ч.Чаплина. Эффект комизма у Китона основывался на несоответствии неподвижной маски стремительным каскадам экстравагант-

ной ситуации. Многие исследователи находят в образе Китона элементы абсурдизма.

7. «Трус» (1924, оригинальное название – «Сражающийся трус») – американская комедия реж. Дж.Крюзе.

8. «Еврейское счастье» (1925) – фильм реж. А.Грановского по мотивам произведений Шолом-Алейхема; автор надписей – И.Бабель.

9. «Знак Зорро» (1920, реж. Ф.Нибло) – американский приключенческий фильм по роману «Проклятие Каллистрано» с Д.Фэрбенксом в главной роли.

10. Муссиак Леон (1890–1964), французский писатель, искусствовед. С 1918 г. занимался кинокритикой и кинотеорией; пропагандист и один из ведущих теоретиков авангарда. Много сделал для того, чтобы познакомить французов с советским кино. Автор книги «Рождение кино» (1925, русский перевод – 1926). На русском языке – «Избранное». М., 1981.

11. Балаш Бела (Герберт Бауэр, 1884–1949) – венгерский теоретик кино, сценарист, драматург. В 1924 г. в Вене на немецком языке вышла его книга «Видимый человек», в 1929 г. в Берлине – «Дух фильма». На русском языке: в Москве в переводе К.Шутко и в Ленинграде в переводе А.Пиотровского под заглавием «Культура кино».

12. Тимошенко Семен Алексеевич (1899–1958), советский кинорежиссер, сценарист. Начинал как театральный актер у Н.В.Петрова («Вольная комедия», «Балаганчик»). В кино с 1925 г. На основе докладов, прочитанных в Кинокомитете при Институте истории искусств, опубликовал две книги: «Искусство кино и монтаж фильма» (1926, с предисловием А.Пиотровского) и «Что должен знать кинорежиссер (инженер фильма)» (1929). В западной киноведческой литературе имя Тимошенко как автора монтажной теории упоминалось в трудах Р.Якобсона, Р.Арнхельма, Дж.Лейды, Г.Аристарко, М.Мартена, К.Метца.

13. Ко времени выхода книги С.Тимошенко основы теории монтажа в нашей стране были уже заложены. См., например, статьи Л.Кулешова (1917–1923) и статьи С.Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923) и «Бела забывает ножницы» (1926). В разработке теории монтажа активное участие приняли Вс.Пудовкин и Дз.Вертов.

14. Неточная цитата из кн.: Балаш Б. Видимый человек. М., 1925. С. 33–34.

15. Тимошенко С. Искусство кино и монтаж фильма. Л., 1926. С. 44.

16. Гриффит (Гриффитс) Дейвид Уорк (1875–1948) – американский кинорежиссер, один из основоположников теории киноmontажа. Внес большой вклад в развитие киноискусства, впервые использовал крупный план, параллельный монтаж, панарамирование; определил специфические для кино методы работы актера.

17. «Интолеранс» – речь идет о фильме Д.Гриффита «Нетерпимость» (1916).

18. «Две сиротки» (1922) – так в советском прокате назывался фильм Д.Гриффита «Сиротки бури».

19. «Чертово колесо» (1926) – фильм реж. Г.Козинцева, Л.Трауберга; сценарист А.Пиотровский, оператор А.Москвин.

20. «Цирковые близнецы» – так в советском прокате назывался фильм немецкого режиссера М.Гутера «Цирк жизни» (1921) с В.Краусом в главной роли.

21. Краус Вернер (1884–1959) – немецкий актер театра и кино. Снимался в экспрессионистических фильмах. Его образы отличала обобщенность характеристик в сочетании с точностью психологического рисунка.

22. «Безрадостная улица» – название в советском прокате фильма немецкого режиссера Г.-В.Пабста «Безрадостный переулок» (1925).

23. Нильсен Аста (1881–1972) – датская актриса театра и кино, работала в Германии. Ее игру отличали лаконизм и глубина психологического рисунка. В «Безрадостном переулке» исполняла роль Марии Лехнер.

24. Хмара Григорий Михайлович (1915–1978) – русский актер театра (МХАТ) и кино, с 1920 г. жил в Германии и во Франции. В «Безрадостном переулке» исполнял роль кельнера.

25. Сукцессивный – затрудненный, прерывистый. См.: Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка: «В итоге слово оказывается затрудненным, речевой процесс сукцессивным» (М., 1965. С. 68.).

26. Чаплин Чарльз Спенсер (1889–1977) – американский киноактер, режиссер, сценарист, композитор, продюсер. Маска Чарли – неудачливого бродяги-джентльмена с характерным гримом, походкой и постоянными атрибутами – оставалась неизменной с 1914 г. до Второй мировой войны.

27. Китон Бестер – см. прим. 6.

28. «Шинель» (1926) – фильм реж. Г.Козинцева и Л.Трауберга. Сценарист – Ю.Тынянов, операторы А.Москвин, Е.Михайлов. В роли Акакия Акакиевича – А.Костричкин.

## Ю. ТЫНЯНОВ. Об основах кино

Отдельные положения статьи были предварительно изложены в прессе: Кино – слово – музыка (Жизнь искусства. 1924. № 1); О сценарии (Кино. Л., 1926. № 9); О свете и фабуле в кино (Кино. Л., 1926. № 13); Не кинограмма, а кинокультура (Кино. Л., 1926. № 36).

Через полвека после первой публикации статья вошла в состав сборника *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.*

Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943) – теоретик литературы и кино, писатель, сценарист, один из создателей русской «формальной школы». В ОПОЯЗ пришел позднее своих друзей, в 1919 г., как автор статьи «Достоевский и Гоголь. Теория пародии».

С 1921 г. Т. активно включается в жизнь Института истории искусств. Помимо собственно научной работы в отделе истории словесных искусств, в Обществе изучения художественной словесности ведет совместно с Б.Эйхенбаумом семинары словесников. В 1924–1925 гг. в сферу его творческих интересов входит кинематограф: кинокритика, кинотеория, сценарная практика. Теоретическим работам о кино предшествуют работы Т. как сценариста.

1. К этому времени уже существовали опыты создания абстрактного фильма: в 1917 г. шведский художник В.Эггелинг снял абстрактный фильм, где на экране двигались круги, кубы, цилиндры, волнистые линии и т.п. В Германии к его работе над абстрактными фильмами присоединились Г.Рихтер, В.Руттман. Во Франции беспредметным кино занимались представители второй волны авангарда М.Рэй, Ф.Леже и др.

2. Рассказ А.П. Чехова «Дома». (*Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. М., 1976. Т. 6. С. 103.*)

3. Г.Козинцев писал о фильме «Шинель»: «Огромное и прочное... мы соотносили с крохотным и хрупким “одним человеком”, крайнюю меру мизерности – с масштабом столицы, империи» (*Козинцев Г.М. Собр. соч. В 5-ти т. Л., 1982. Т. 1. С. 115.*)

4. Деллюк Луи – см. прим. 2 к ст. Б.Эйхенбаума.

5. Ганс Абель (1889–1981) – французский кинорежиссер, предвосхитил и подготовил теоретическую и практическую базу французского авангарда, смелый экспериментатор, автор грандиозных замыслов, реализацию которых осложняли отсутствие средств и

несовершенство кинотехники. Среди фильмов – «Колесо» (1924), «Наполеон» (1927).

6. Балаш Бела – см. прим. 11 к ст. Б.Эйхенбаума.

7. Пикфорд Мэри (Глэдис Мэри Смит, 1893–1979) – американская кинозвезда (ее называли «возлюбленная Америки»). Прославилась исполнением ролей девочек-подростков и совсем юных девушек.

8. Конрад Джозеф (1857–1924) – английский писатель.

9. «Чертовое колесо» – см. прим. 19 к ст. Б.Эйхенбаума.

10. Термин «деформация» Ю.Тынянов нередко употребляет в своих литературоведческих работах («О композиции Евгения Онегина» и «Проблемы стихотворного языка», «Литература факта»). Оговариваясь, что предпочтительнее был бы термин «трансформация», он снова и снова возвращается к «деформации».

11. Принцип «единства и тесноты стихотворного ряда» сформулирован Ю.Тыняновым в книге «Проблемы стихотворного языка» (1922–1923).

12. Вундт Вильгельм (1832–1920) – немецкий философ, психолог, лингвист, физиолог. В книге «Проблемы стихотворного языка» Ю.Тынянов спорил с мнением Вундта о том, что стиховой ритм является сгущением ритма разговорной речи (см. *Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965. С. 181.*)

13. Пауль Герман (1846–1921) – немецкий лингвист, один из теоретиков младограмматизма.

14. Шахматов Алексей Александрович (1864–1920) – русский филолог, лингвист, исследователь русского и славянского этногенеза, редактор Академического словаря русского языка (1891–1916).

15. Последняя строка из пропущенной 11-й строфы поэмы А.С.Пушкина «Домик в Коломне» (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. Л., 1977. Т. 4. С. 393.*)

16. Из письма А.С.Пушкина П.А.Вяземскому 4 ноября 1823 г. (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. Л., 1979. Т. 10. С. 57.*)

17. Ю.Тынянов резюмирует идеи двух работ В.Шкловского: «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» («Поэтика». Пг., 1919.) и «Развертывание сюжета» (Пг., 1921).

18. *Гейне Г.* Путевые картины. Ч. II. Гл. I. П. Пер. В.Зоргенфрея.

19. Речь идет о двух работах В.Шкловского, опубликованных в 1921 г.: «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 4. Ч. 2) и «В.Розанов. Из книги “Сюжет как понятие стиля”».



20. Бирс Амброс (1842–1914?) – американский писатель, новеллист, классик американской литературы. «Приключения на мосту через Совинный ручей» было опубликовано по-русски в сборнике «Американская новелла» (Пг., 1923.).

21. Перутц Лео (1884–1957) – австрийский писатель, автор фантастических и исторических произведений.

22. Пильняк (Вогау) Борис Андреевич (1894–1937) – русский советский писатель.

23. Франк Леонхард (Леонард, 1882–1961) – немецкий писатель.

24. Неточная цитата из пов. Н.В.Гоголя «Нос».

25. «Железный», он же «стальной», «номерной», «технический» сценарий – протокольное. от кадра к кадру, перечисление объектов съемки с указанием, откуда и как снимать, введенное американским режиссером Т.Инсом; популярен в советском кино середины 20-х гг. Сторонником и теоретиком «железного» сценария был С.Тимошенко (см.: Искусство кино и монтаж фильма. Л., 1926), которого некоторое время поддерживал Вс.Пудовкин (Киносценарий. Теория сценария. М., 1926. С. 50). Противником «железного» сценария был С.Эйзенштейн (см. его статью «О форме сценария», 1929, где он противопоставлял «номерному» сценарию форму «эмоционального» сценария – *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. В 6-ти т. М., 1964. Т. 2. С. 297–299). «Железный» сценарий не удовлетворял противников своей протокольностью, отсутствием образной трактовки материала.

### Б.КАЗАНСКИЙ. Природа кино

Отдельные положения статьи «Природа кино» были предварительно опубликованы в кинопрессе: Фотопись или киноиллюстрация (Кино. Л., 1926. № 12); Фотосцена и киноживопись (Кино. Л., 1926. № 15); Повторы кино (Кино. Л., 1926. № 41); Фикция кино (Кино. Л., 1926. № 46).

Казанский Борис Васильевич (1895–1940) – филолог, искусствовед. В Институте истории искусств появился со дня открытия отдела истории словесных искусств; с осени 1921 г. стал секретарем отдела, заменив на этом посту А.Гвоздева. Был близок к кругу «формальной школы», вместе с С.Бернштейном, Ю.Тыняновым и Б.Томашевским входил в президиум Общества изучения художественной словесности. На факультете словесных искусств читал курс поэзии классической древности (совместно с Ф.Зелинским), вел се-

минары по народной словесности и исторической поэтике. Участие в сборнике «Поэтика кино» предшествовали доклады «Проблема синкретизма» (1922) и «О возможных принципах классификации искусств» (1926) в Обществе изучения художественной словесности, статья «Идея исторической поэтики» во Временнике отдела словесных искусств (1926), монография «Метод театра (анализ системы Н.Н.Евреннова)» (1925). В предисловии к этой работе автор определил ее жанр как синтетический портрет.

1. Крэг Эдуард Гордон (1872–1966) – английский режиссер, художник и теоретик театра. Сторонник условного, символического решения спектакля (*Крэг Э.* Искусство театра. СПб., 1912).

2. Буш Вильгельм (1832–1908) – немецкий художник и поэт. Создал цикл юмористических рисунков, сопровождающихся авторским стихотворным текстом.

3. Каран д'Аш (Пуаре Эмануэль, 1859–1909) – французский график-карикатурист.

4. Временное развертывание возможно не только в графике, но и в живописи. Так, примером повествовательности в живописи могут служить клейма русских икон.

5. Неточная цитата из кн.: *Роден О.* Искусство. СПб., 1914. С. 24.

6. Возможно, речь идет о фантастическом рассказе В.Брюсова «Менуэт» (1902).

7. Вероятно, речь идет о фильме А.Ганса «Наполеон» (1927). Ж.Садуль цитирует запись из дневников режиссера о съемках бури в бассейне киностудии (*Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1962. Т. 4 (1). С. 151).

8. Фэрбенкс Дуглас (Дуглас Элтон Томан Ульман, 1883–1939) – американский киноактер, продюсер, совместно с М.Пикфорд, Ч.Чаплином, Д.Гриффином основатель кинофирмы United Artists; создал экранный образ смелого, благородного искателя приключений.

9. Пиль Гарри (1892–1963) – популярный в нашей стране немецкий киноактер, мастер авантюрного трюкового фильма, режиссер, сценарист, продюсер.

10. Мик (Микс) Том (1893–1940) – американский киноактер, мастер ковбойского трюка. Специальной актерской подготовки не получил.

11. Харт Уильям (1870–1946) – американский киноактер, создатель образа гордого одинокого ковбоя, режиссер.

12. Гиш Лиллиан (1896–1993) – американская киноактриса: лучшие роли сыграла у Д.Гриффита. Экранный образ хрупкой юной девушки или женщины, в трудные минуты способной проявить стойкость и мужество.

13. Негри Пола (Барбара Аполония Халупец, 1894. по другим данным 1897–1987) – немецкая и американская кинозвезда польского происхождения.

14. Пикфорд Мэри – см. прим. 7 к ст. Ю.Тынянова.

15. Чаплин Чарльз Спенсер – см. прим. 26 к ст. Б.Эйхенбаума.

16. Китон Бестер – см. прим. 6 к ст. Б.Эйхенбаума.

17. Ллойд Гарольд (1893–1971) – американский комический актер; создал экранный образ молодого среднего американца в шляпе-канотье и роговых очках, упорно рвущегося к успеху.

18. Фейт (Вейт) Конрад (1893–1943) – немецкий киноактер, самый яркий представитель экспрессионизма в немецком актерском искусстве; создавал образы людей с больной надломленной психикой.

19. Янингс Эмиль (1884–1950) – немецкий киноактер, актер театра М.Рейнхардта: создал образы грубоватых, очень земных мужчин.

20. Из перечисленных автором киноактеров Д.Фэрбенкс и У.Харт до прихода в кино достаточно успешно работали в театре. М.Пикфорд, Ч.Чаплин, Б.Китон выступали на сцене лишь в детстве и ранней юности. Г.Ллойд получил подготовку драматического актера, но на сцене работал мало.

21. Гзелль Поль – французский литератор, оставивший записи своих бесед с выдающимися деятелями французской культуры.

22. Неточная цитата из кн.: *Роден О.* Искусство. СПб., 1914. С. 18.

23. Речь идет о картине И.Е.Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (1885).

24. Парразий – Паррасий (Parrasios) из Эфеса – древнегреческий живописец второй половины V в. до н.э. Славился мастерским изображением физических страданий и душевных эмоций.

25. Сорин Савелий Абрамович (1878–1953) – русский художник-портретист, ученик И.Е.Репина.

26. Аальберг Ида – финская театральная актриса, в начале века гастролировала с собственной труппой в Петербурге, где и умерла в 1915 г.

27. Гардин Владимир Ростиславович (1887–1965) – актер театра и кино, кинорежиссер и сценарист, автор книги «Воспоминания». М., 1949. Т. 1, 2. В русском кинематографе с 1913 г.

28. М.Марш в роли жены подсудимого в фильме «Нетерпимость». Д.Гриффит дает кадр ее стиснутых рук в момент, когда зачитывается смертный приговор мужу.

29. В фильме американского режиссера М.Нейлана «Длинноногий папочка» (1919), в советском прокате – «Длинноногий дядюшка», «Найденыш Джуди» – партнером М.Пикфорд был не Г.Ллойд, а У.Барри.

30. Фильм «Три эпохи» (1923). Реж. Б.Китон и Э.Клайн; в главной роли – Б.Китон.

31. «Катерина Измайлова» (1927) – 110-й фильм реж. Ч.Сабинского по мотивам повести Н.Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В главных ролях – Е.Егорова и Н.Симонов.

32. Егорова Елена Георгиевна (1905–1971) – советская актриса кино.

33. «Индийская гробница» (1920–1921) – фильм немецкого реж. Д.Мая по сценарию Ф.Ланга. «Жена фараона» (1922) – немецкий фильм реж. Э.Любича. Оба фильма отличались постановочными эффектами.

34. «Падение Романовых» («Падение династии Романовых», 1927) – фильм реж. Э.Шуб. смонтированный из кадров дореволюционной кинохроники (один из первых так называемых «монтажных» фильмов).

35. «Бен-Гур» (1926) – американский фильм реж. Ф.Нибло; самый дорогостоящий фильм своего времени. Эпизод с гонками колесниц снял реж. Б.Р.Изон.

36. Менцель Адольф (1815–1905) – немецкий живописец и график. Над иллюстрацией к «Истории Фридриха Великого» Ф.Куглера работал в 1839–1843 гг.

37. Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) – русский художник, историк искусства, идеолог художественного объединения «Мир искусства». Над иллюстрациями к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» работал в 1903–1922 гг.

38. Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946) – график и живописец, участник «Мира искусства». Прозу Л.Н.Толстого иллюстрировал в 1912–1937 гг.

39. Монументальный рельеф «Марсельеза» («Выступление добровольцев», 1833–1836) скульптора Ф.Рюда.

40. Муссинак в связи с изображением потоп в «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи говорит о «первых заключениях относительно подлинной фотогении», а не о монтаже. (См.: *Муссинак Л.* Рождение кино // *Муссинак Л.* Избранное. М., 1981. С. 43).

41. «Розита» (1923) – американский фильм реж. Э.Любича по мотивам пьесы В.Сарду «Госка».

42. «Робин Гуд» (1922) – американский фильм реж. А.Дуэна с Д.Фэрбенгом в главной роли.

43. «Дороти Вернон» – «Дороти Вернон из Хеддон-холла» (1924, реж. М.Нейелан, в главной роли М.Пикфорд), в советском прокате – «Рифы жизни», «Дороти Вернон».

44. «Два претендента» – под этим названием в советском прокате шел американский фильм «Маленький лорд Фаунтлерой» (1921, реж. А.Э.Грин, Дж.Пикфорд), в котором М.Пикфорд снялась в двух ролях – матери и сына.

45. «Дэвид Копперфильд» (1922) – фильм реж. А.-В.Сандберга, Дания.

46. «Две сиротки» – см. прим. 18 к ст. Б.Эйхенбаума. Этот фильм Казанский по ошибке включил в ряд картин, снятых реж. Э.Любичем.

47. «Иветта» (1922, оригинальное название «Пламя») – немецкий фильм реж. Э.Любича.

48. «Брачный круг» (1924) – американский фильм реж. Э.Любича.

49. «Одна ночь» (1923, оригинальное название – «Улица») – экспрессионистский фильм немецкого реж. К.Грюне.

50. Пример, заимствованный из работы Вс.Пудовкина «Режиссер и сценарий» – Пудовкин Вс. Собр. соч. В 3-х т. М., 1974. Т. 1. С. 114.

### В.ШКЛОВСКИЙ. Поэзия и проза кинематографии

Статья Поэзия и проза в кинематографии перепечатывалась в ряде изданий: Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Л., 1928; Шкловский В.Б. За сорок лет: Работы о кино. М., 1965; Шкловский В.Б. За 60 лет: Работы о кино. М., 1985.

Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) – филолог, теоретик русской «формальной школы», писатель, сценарист, стоял у колыбели ОПОЯЗа: студенческая работа о глоссалии «Воскрешение Слова» (СПб., 1913) предварила ряд опоязовских изданий 1916–1917 гг., в которых Ш. был непременным участником. Статья Ш. «Искусство как прием» (Поэтика. Пг., 1919) явилась краеугольным камнем «формальной школы». В пору своей опоязовской молодости занимался проблемами сюжетосложения на конкретном литературном материале.

Первые статьи Ш. о кино датированы 1919 г. Уже тогда он отстаивал самостоятельность кино от «старых» искусств – литературы и театра. В 1923 г. в Берлине издал книгу «Литература и кинематограф». Много работал в немом кино как сценарист – с режиссерами А.Роомом, Ю.Таричем, Л.Кулешовым. Его сценарии 20-х гг. выделялись поисками новых сюжетных форм. В 1921 г. Ш. был избран профессором Института истории искусств по кафедре теории поэзии.

1. Зелинский Фаддей Францевич (1859–1944) – филолог, исследователь античной литературы. В Институте истории искусств с 1920 г. на факультете истории театра, затем на словесном, профессор кафедры классической древности. В 1921 г. эмигрировал в Польшу, был президентом Польской академии наук. О ритме и ораторской речи писал в работах: Цицерон в истории европейской культуры // Вестник Европы, 1896. Кн. 2; Cicero im Wandel d.Jahrhunderte. Lpz., 1912.

2. «Шестая часть мира» (1926) – документальный фильм Д.Вертова, снятый по заданию Госторга к 10-летию Октября.

3. «Парижанка» (1923) – мелодрама Ч.Чаплина.

### А.ПИОТРОВСКИЙ. К теории киножанров

Отдельные положения статьи были предварительно опубликованы в прессе: Наброски к теории кино (Кино. Л., 1926, № 10, 11, 13).

Заключительный фрагмент статьи (параграфы 6, 7) вошел в состав книги Пиотровский А.И. Театр. Кино. Жизнь. М., Л., 1969.

Пиотровский Андриан Иванович (1898–1938) – филолог, переводчик, театральный деятель, сценарист и критик. От отца, Ф.Зелинского, унаследовал приверженность к античному искусству; переводил Катулла, Аристофана, Эсхила, Феогида из Мегары. Принципы античного театра пытался воплотить в массовых театрализованных действиях 1918–1920 гг.; в 1920–1927 гг. развивал идеи массового пролетарского театра. В начале 20-х гг. стремился создать советский экспрессионистический репертуар.

С Институтом истории искусств был связан с 1920 г. Преподавал историю античного театра. В 1924–1925 гг. под редакцией П. изданы переводы монографий У.Гада «Кино», Б.Балаша «Культура кино». Способствовал созданию Кинокомитета в Институте исто-

рии искусств. В 1926 г. по сценарию П. были сняты фильмы «Чертовое колесо» (реж. Г.Козинцев и Л.Трауберг) и «Турбина № 3» (реж. С.Тимошенко); в Кинокомитете состоялся его доклад «К теории киносценария». В книге «Кинофикация искусств» (1929) П. объявил кино универсальным методом технического обновления всех искусств – театра, музыки, живописи, графики, литературы. В 1928–1937 гг. – художественный руководитель Ленфильма. Способствовал формированию молодых творческих кадров в студии – фэкссы, Ф.Эрмлер, Е.Червяков, С. и Г.Васильевы, С.Юткевич.

1. Фолькельт Йоханнес (1848–1930) – немецкий философ-идеалист, психолог, эстетик; принадлежал к так называемой школе чувствования (представление о чувствовании, связанное с перенесением на предмет чувств и настроений, переживаемых реципиентом).

2. Ко времени выхода сборника было несколько экранизаций романа А.Дюма «Дама с камелиями»: датская (1907), итальянская (1916), американская (1921 с А.Назимовой), американская (1927 с Н.Толмедж). В звуковом кино самая известная экранизация – 1936 г. с Г.Гарбо и Л.Барримором.

3. Речь идет о третьей и четвертой сценах из пятого акта исторической трагедии Дж.Байрона «Марино Фальеро, дож Венецианский» (1920).

4. Имеется в виду трактат немецкого философа-просветителя Г.Э.Лессинга «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766) и «Поэтика» древнегреческого философа Аристотеля» (4 в. д.н.э.).

5. «Медвежья свадьба» (1926) – фильм реж. К.Эггерта по мотивам новеллы П.Меримэ «Локис»; сценарий А.Луначарского и К.Эггерта. Пролог фильма снимал В.Гардин.

6. Валентино Рудольф (Рудольфо Гульельми ди Валентино, 1895–1926) – американский киноактер, создатель экранного образа героя-любовника романтического типа.

7. Пат и Паташон – экранные псевдонимы датских актеров-комиков: Х.Мадсена (1890–1949) и К.Шенстрёма (1881–1942), работавших в паре с 1921 г. С приходом звука они утратили популярность, однако совместные выступления продолжались до 1940 г. Пат и Паташон имели подражателей на эстраде и в кино, в том числе и в нашей стране (эстрадный дуэт Н.Черкасова и Б.Чиркова).

8. Уайт Пирль (Перл, 1889–1938), американская киноактриса, снималась в 1912–1923 гг. в серийных авантюрных фильмах.

9. На самом деле феномен «имена-образы» возник еще во Франции (Буаро – Андре Дида, Ригаден – Пренса, Макс – Линдера). Американцы считали французских комиков своими учителями.

10. Ллойд Гарольд – см. прим. 17 к ст. Б.Казанского.

11. Гиш Лиллиан – см. прим. 12 к ст. Б.Казанского.

12. Пикфорд Мэри – см. прим. 7 к ст. Ю.Тынянова.

13. «Королева устриш» – так в советском прокате называлась комедия реж. Э.Любича «Принцесса устриш», снятая в Германии в 1919 г.

14. «Процесс о трех миллионах» (1926) – комедия реж. Я.Протазанова по мотивам повести У.Нотари «Три вора» с И.Ильинским и А.Кторовым в главных ролях.

15. «Луч смерти» (1925) – фильм реж. Л.Кулешова по сценарию Вс.Пудовкина. В ролях А.Хохлова и Вс.Пудовкин. Л.Кулешов называл этот фильм «каталогом приемов» своей мастерской.

16. «Красные дьяволята» (1923) – приключенческий фильм реж. И.Перстиани по повести П.Бляхина. Успех побудил режиссера к постановке четырех новых фильмов с теми же героями. Первым стал фильм «Савур-могила» (1926).

17. «Свет во тьме» – так в советском прокате называлась американская мелодрама «Свет любви» (1921, реж. Ф.Марион) с М.Пикфорд в главной роли.

18. См. статью С.Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923) – *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. В 6 т. Т. 1. С. 270.

19. Речь идет о знаменитых кадрах с М.Пикфорд в мелодраме «Поллианна» (1920, реж. П.Пауэлл) по одноименному роману Э.Портэр.

20. Деллюк Луи – см. прим. 2 к ст. Б.Эйхенбаума.

21. Л'Эрбье Марсель (1890–1979) – французский кинорежиссер, один из крупнейших деятелей авангарда. Постановщик фильмов «Карнавал истины», «Эльдорадо» (1920), «Бесчеловечная» (1925) и др.

22. Эпштейн Жан (1897–1953) – французский режиссер и теоретик кино, один из ведущих мастеров авангарда. Постановщик фильмов «Красная гостиница» (1922), «Верное сердце» (1923), «Падение дома Эшеров» (1928) и др.

23. Клер Рене (Шомет, 1898–1981) – французский кинорежиссер, представитель второй волны авангарда. Первый самостоятельный фильм – «Париж уснул» (1923, в советском прокате – «Дьявольский луч»).

24. «Киноки» (от «кино-око») – группа кинодокументалистов, сложившаяся к концу 1919 г. вокруг Д.Вертова.