

Содержание Язык кино (Марсель Мартен)

О том, для чего кино дан язык. Сергей Юткевич

Введение

Промышленность. Цензура. Язык.

I. Основные черты изображения

Движение. «Реализм». Широкий экран. Цвет. Настоящее время. Художественная реальность. Смысловая роль. Однозначность выражения. Емкость.

II. Творческая роль кинокамеры

Освобождение камеры. Субъективная съемка. Движения аппарата. Трэвеллинг. Панорамирование. Траекторная съемка. Общий план. Крупный план. Косое кадрирование. Символическое кадрирование.

III. Освещение IV. Костюмы и декорации

V. Опускание

Художественные опускания. Драматические опускания. Опускания цензурного порядка.

VI. Переходы

Технические обозначения. Переходы художественного порядка. Переходы психологического порядка.

VII. Метафоры и символы

Пластические метафоры. Драматические метафоры. Идеологические метафоры. Психологический механизм метафор. Пластические символы. Драматические символы. Идеологические символы. Символизм.

VIII. Звуковые средства выражения

Исторический обзор. Эстетический обзор. Шумы. Музыка..

IX. Монтаж

Исторический обзор. Определение. Различные типы монтажа. Ритмический монтаж. Идеологический монтаж. Повествовательный монтаж. Движение аппарата.

X. Глубинное построение кадра

XI. Диалоги

XII. Дополнительные приемы ведения кинорассказа XIII. Время

Ускоренная съемка. Замедленная съемка. Обратный ход времени. Различные способы композиции кинорассказа во времени.

XIV. Пространство

Пространственное изображение времени. Локализация и передвижение.

Заключение

Указатель фильмов

Указатель имен

Библиография

Марсель Мартен ЯЗЫК КИНО

Редактор Б. П. Долинин Оформление художника Л. З. Лспянт Художественный редактор Э. Э. Ринчипо Технический редактор Д. А. Горина Корректор И. А. Портная

Подп. в печ. 8/VII 1959 г. Сдпно к производство 24/VII 1959 г.

По оригипалу-млкету Форм. бум. 84X108/19 иеч. л. 9,125 (услонпых 14,97). Уч.-изд. л. 15,51. Тираж 6000 экз . Ш05981»

Изд. № 15145. Зак. тип. № 710 «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25
Московская типография № 8.

Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза Москва, Ново-Алексеевская, 52

О том, для чего кино дан язык

О том, для чего кино дан язык

В 1958 году в кинематографическом мире произошли три события, которые, несомненно, заставят глубоко призадуматься всех занимающихся историей и эстетикой кино.

Опрос, проведенный Бельгийской синематекой среди 117 историков и теоретиков кино 26 стран (не забудем, что подавляющее большинство их принадлежали к искусствоведам, отнюдь не благоволящим к марксистской эстетике), выявил двенадцать лучших фильмов мира за все время существования кинематографии и среди них оказалось три советских фильма «Броненосец «Потемкина Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина и «Земля» Довженко.

После этого жюри, состоявшее из молодых кинематографистов, которым была поручена трудная задача отобрать из двенадцати фильмов один, с их точки зрения наиболее близкий к современным тенденциям кино, в результате долгих дебатов отобрало вместо одного шесть фильмов. В этот список также вошли два советских фильма: «Броненосец «Потемкин» и «Мать».

Следует учесть, что опросу предшествовало некоторое общественное давление, выразившееся и появлении ряда критических статей, где советская кинематография объявлялась узко пропагандистской и устаревшей. Ей противопоставлялись другие фильмы и явления, якобы более «современные» по стилю и тем самым якобы опрокидывающие утверждения прогрессивной критики о жизненной силе метода социалистического реализма. Недаром результаты брюссельского референдума были встречены многими западными критиками с разочарованием. Они показались им слишком конформистскими, традиционными и не отражающими современных тенденций киноискусства.

Весь референдум проходил во время ожесточенного наступления ревизионистов всех толков, а среди историков и критиков, принимавших участие в этом заочном опросе, прогрессивные вряд ли составляли даже четверть. И в этих трудных условиях победа советской кинематографии прозвучала по-особому весомо и значительно.

Но вот над чем стоит призадуматься: все три советских фильма созданы в эпоху немого кино, а среди девяти остальных премированных фильмов лишь три — звуковые. Нуждается в объяснении и тот факт, что среди отмеченных фильмов нет ни одного цветного и широкоэкранного, хотя по положению мог быть отобран любой фильм, выпущенный до 1957 года.

Вторым важным событием было присуждение на XI Международном кинофестивале в Канне главной премии «Золотая пальмовая ветвь» фильму Розова, Калатозова, Урусевского «Летят журавли». Этот факт тоже знаменателен, ибо впервые не только за все время существования

Каннских фестивалей, но и вообще за все годы участия советских кинематографистов в фестивалях, проводящихся в буржуазных странах, так называемый «большой приз» был присужден советскому фильму.

Впрочем, враждебная прогрессивному киноискусству буржуазная кинокритика пыталась ослабить впечатление от этого события, утверждая, что очень часто на фестивалях премии присуждаются по дипломатическим причинам и что настал, дескать, черед и для Советского Союза.

Однако эти голоса вынуждены были притихнуть, так как успех советского фильма был широко поддержан огромной массой кинозрителей во Франции и во многих других странах, переполнивших залы кинотеатров, как только он вышел в коммерческий прокат. Редко какой из советских фильмов пользовался таким стойким и несомненным успехом, конкурируя с западными боевиками, на рекламу которых были затрачены десятки тысяч долларов.

Фильм вызвал единодушное одобрение кинопрессы как стран социализма, так и капиталистических государств. Вокруг него появилась уже целая литература, и характерно также, что, желая ослабить силу впечатления от фильма, некоторые реакционные кинокритики пытались упрекнуть режиссера и оператора за использование якобы «старомодной» эстетики, заимствованной у немого кино.

Третьим событием было присуждение сразу двух премий (за лучшую режиссуру и специальной премии ООН) на кинофестивале в Брюсселе советскому фильму сценариста И. Ольшанского и режиссеров Я. Сегеля и Л. Кулиджанова «Дом, в котором я живу». Это второй фильм в творческой биографии молодых режиссеров.

Итак, в одном и том же году высшими наградами были отмечены работы всех трех поколений советских кинохудожников. С одной стороны, премию за лучший фильм мира получают немые советские фильмы, и не следует забывать, что их создатели явились как раз изобретателями нового языка кино.

С другой стороны, современные советские звуковые фильмы также уверенно занимают первые места, и при этом их осмеливаются упрекать в использовании тех самых традиций, которые принесли славу их предшественникам.

Но в обоих случаях буржуазная критика, заплутавшаяся в тупике этих противоречий, скрывает главную причину, которая позволила советским фильмам немого периода стать действительно классическими произведениями, а современным звуковым советским фильмам завоевать многомиллионную аудиторию. Это прежде всего их революционное содержание, как раз и вызвавшее к жизни то разнообразие и силу выразительных средств, глубоко индивидуальных для каждого художника и в то же время общих в своей единой направленности к утверждению нового взгляда на жизнь.

Мы говорим об этих трех событиях не только для того, чтобы лишним раз подчеркнуть преимущества метода социалистического реализма, но и потому, что они еще раз наглядно доказывают необходимость более пристального внимания к теоретической разработке вопросов эстетики киноискусства, анализа его выразительных средств.

Эти проблемы отнюдь не являются схоластическими и оторванными от творчества. Наоборот, их изучение — одна из важных сторон той идеологической борьбы, которую обязаны вести сторонники прогрессивного киноискусства со своими противниками из буржуазного лагеря и с теми, кто перебежал в стан ревизионистов.

Ведь речь идет о поисках наиболее убедительных способов показа правды жизни многим миллионам зрителей.

Сегодня уже невозможно отрицать, что за время своего шести-десятилетнего существования кино выработало своеобразные, присущие только ему средства выразительности. Борьба с так называемой «спецификой», якобы затрудняющей приход писателю или работнику

других искусств в киноискусство,— вряд ли полезное дело.

Специфика кино существует, ее нужно основательно выявить, изучить и, значит, таким образом вооружить всякого художника, который придет в кинематограф. Она так же познаваема, как специфика любого другого вида искусства, и нуждается в такой же глубокой теоретической разработке, какая уже частично проделана на соседних участках нашего идеологического фронта.

Советская кинотеория, обогатившая мыслями своих ведущих представителей мировое киноведение, по существу, положила начало подлинно научному определению основ кинематографической эстетики. К сожалению, одно время она увяла под натиском бойких невежд рапповского толка, не желавших затруднять себя анализом ткани художественного произведения и в результате сводивших киноведение к поверхностно описательным рецензиям и торопливому пересказу сюжета фильмов.

В своей творческой практике советское кино продолжало накапливать новые средства выразительности, неизменно шло своим новаторским путем. Но все это оставалось вне поля зрения кино ведов, которые настолько боялись жупела формализма, что, казалось, оцепенели, потеряли дар речи.

А наши противники за рубежом не теряли времени даром. Но говоря уже о большом количестве статей, помещаемых в различных теоретических журналах, они выпускали эссе и монографии, в которых пытались анализировать как творчество отдельных художников, так и общие проблемы киноискусства со своих, естественно, идеалистических эстетических позиций.

Независимо от степени талантливости того или иного киноведа (а среди них, безусловно, попадаются одаренные и искренне любящие киноискусство критики), общей отличительной чертой эгил трудов является прежде всего желание преуменьшить значение прогрессивного киноискусства. Для этого, например, в научное обращение совсем не вводятся примеры как из советских кинофильмов, так и из фильмов стран народной демократии, то есть делается вид, что эти фильмы вообще как бы не существуют, и лишь для приличия упоминают отдельные имена классиков советского кино.

В этом смысле отрядным исключением является предлагаемая вниманию советского читателя работа молодого французского киноведа Марселя Мартена.

Организованный Французской синематеккой несколько лет назад цикл просмотров, посвященных советскому звуковому кино, позволил Мартену ввести в научный обиход анализ художественной ткани советских фильмов. Это делает его работу особенно интересной для советского читателя, который получит таким образом возможность проследить, как входят достижения советского кино в общий поток мирового киноискусства, как они влияют на него и как идейное содержание наших фильмов, вызвавшее к жизни подлинно новаторские изобретения, трансформирует уже известные ранее способы выразительности.

Конечно, Мартен по не зависящим от него обстоятельствам все же пользуется узким кругом примеров, и, в частности, ему, очевидно, почти совсем незнакома кинематография наших национальных республик. Однако не в этом обнаруживается весьма ощутимая слабость работы молодого киноведа.

Общий замысел исследования представляется несомненно плодотворным.

Как мы уже говорили выше, давно настала пора анализировать и классифицировать творческий опыт киноискусства, действительно выработавшего не только свои грамматические правила, но и свой синтаксис и спюю лексику. Не вызывает возражения и попытка автора прибегнуть к терминологии, связанной с вопросами языковедения и литературы, поскольку в кино пока еще не выработана своя установившаяся терминология.

Однако наиболее неубедительной кажется нам вступительная часть книги, где делается

попытка изложить основные эстетические законы киноискусства. Здесь отчетливо видно влияние на молодого автора буржуазно-формалистических теорий, рассматривающих практику киноискусства имманентно, вне связи с общими закономерностями социально-экономических и общественно-политических процессов. Попытки анализировать некоторые явления киноискусства именно таким изолированным методом настолько же несовершенны, как если бы попробовали слово оторвать от его смысла и предложили бы воспринимать лишь его фонетическую сторону, как набор тех или иных «звучаний».

Увлекаясь своими часто гонкими и интересными наблюдениями, пытаюсь зафиксировать возможно большее количество приемов и способов того, что он называет «языком кино», Мартен часто отрывает -ли «обороты» киноречи от основного идейного смысла кинопроизведения, рассматривает их также вне контекста стилевых особенностей тот или иного режиссера или сценариста и в целом как бы фетишизирует эти приемы.

Таким образом в книге возникают неправомерные сопоставления фильмов, совершенно различных не только по стилю, но и прежде всего по своей философской концепции. Оторванные от содержания, от идеи, от смысла и даже иногда от сюжета, эти примеры теряют свою конкретность, и книга превращается в нечто подобное каталогу, имеющему более справочный, чем научный характер.

Неубедительно выглядит в книге обилие примеров из фильмов Хичкока и других высококвалифицированных ремесленников, занимающихся формалистическими монтажными выкрутасами и внешним виртуозничеством в работе с камерой, для того чтобы прикрыть этой внешней «изысканностью» почерка пустоту содержания, а иногда прибегающих к этим приемам как к средству протащить реакционные идеи.

Как мы уже говорили выше, давно настала пора анализировать и классифицировать творческий опыт киноискусства, действительно выработавшего не только свои грамматические правила, но и свой синтаксис и свою лексику. Не вызывает возражения и попытка автора прибегнуть к терминологии, связанной с вопросами языковедения и литературы, поскольку в кино пока еще не выработана своя установившаяся терминология.

Однако наиболее неубедительной кажется нам вступительная часть книги, где делается попытка изложить основные эстетические законы киноискусства. Здесь отчетливо видно влияние на молодого автора буржуазно-формалистических теорий, рассматривающих практику киноискусства имманентно, вне связи с общими закономерностями социально-экономических и общественно-политических процессов. Попытки анализировать некоторые явления киноискусства именно таким изолированным методом настолько же несовершенны, как если бы попробовали слово оторвать от его смысла и предложили бы воспринимать лишь его фонетическую сторону, как набор тех или иных «звучаний».

Увлекаясь своими часто гонкими и интересными наблюдениями, пытаюсь зафиксировать возможно большее количество приемов и способов того, что он называет «языком кино», Мартен часто отрывает -ли «обороты» киноречи от основного идейного смысла кинопроизведения, рассматривает их также вне контекста стилевых особенностей тот или иного режиссера или сценариста и в целом как бы фетишизирует эти приемы.

Таким образом в книге возникают неправомерные сопоставления фильмов, совершенно различных не только по стилю, но и прежде всего по своей философской концепции. Оторванные от содержания, от идеи, от смысла и даже иногда от сюжета, эти примеры теряют свою конкретность, и книга превращается в нечто подобное каталогу, имеющему более справочный, чем научный характер.

Неубедительно выглядит в книге обилие примеров из фильмов Хичкока и других высококвалифицированных ремесленников, занимающихся формалистическими монтажными выкрутасами и внешним виртуозничеством в работе с камерой, для того чтобы прикрыть этой внешней «изысканностью» почерка пустоту содержания, а иногда

прибегающих к этим приемам как к средству протащить реакционные идеи.

Как мы уже говорили выше, давно настала пора анализировать и классифицировать творческий опыт киноискусства, действительно выработавшего не только свои грамматические правила, но и свой синтаксис и свою лексику. Не вызывает возражения и попытка автора прибегнуть к терминологии, связанной с вопросами языковедения и литературы, поскольку в кино пока еще не выработана своя установившаяся терминология.

Однако наиболее неубедительной кажется нам вступительная часть книги, где делается попытка изложить основные эстетические законы киноискусства. Здесь отчетливо видно влияние на молодого автора буржуазно-формалистических теорий, рассматривающих практику киноискусства имманентно, вне связи с общими закономерностями социально-экономических и общественно-политических процессов. Попытки анализировать некоторые явления киноискусства именно таким изолированным методом настолько же несовершенны, как если бы попробовали слово оторвать от его смысла и предложили бы воспринимать лишь его фонетическую сторону, как набор тех или иных «звучаний».

Увлекаясь своими часто гонкими и интересными наблюдениями, пытаюсь зафиксировать возможно большее количество приемов и способов того, что он называет «языком кино», Мартен часто отрывает -ли «обороты» киноречи от основного идейного смысла кинопроизведения, рассматривает их также вне контекста стилевых особенностей тот или иного режиссера или сценариста и в целом как бы фетишизирует эти приемы.

Таким образом в книге возникают неправомерные сопоставления фильмов, совершенно различных не только по стилю, но и прежде всего по своей философской концепции. Оторванные от содержания, от идеи, от смысла и даже иногда от сюжета, эти примеры теряют свою конкретность, и книга превращается в нечто подобное каталогу, имеющему более справочный, чем научный характер.

Неубедительно выглядит в книге обилие примеров из фильмов Хичкока и других высококвалифицированных ремесленников, занимающихся формалистическими монтажными выкрутасами и внешним виртуозничанием в работе с камерой, для того чтобы прикрыть этой внешней «изысканностью» почерка пустоту содержания, а иногда прибегающих к этим приемам как к средству протащить реакционные идеи.

Произвольные сопоставления отдельных приемов придают авторским попыткам классификации несколько абстрактный, а иногда чисто эстетский характер, что вряд ли входило в намерения исследователя, в основном занимающего, безусловно, прогрессивные позиции в оценке движения современного киноискусства и обладающего даром самостоятельного теоретического мышления.

Мы упоминаем об этих существенных недостатках книги не только для того, чтобы правильно ориентировать наших читателей, но и поддержать в целом инициативу молодого французского ученого, отважившегося проникнуть в столь мало разработанную область, где марксистское искусствоведение делает еще свои первые шаги.

В начале книги Марсель Мартен совершенно справедливо указывает на зависимость кинематографии в капиталистическом мире от той социальной системы, которая ставит себе целью прежде всего наживу и эксплуатацию.

Автор говорит: «Совершенно ясно, что в наши дни западная кинематография находится в руках объединений частных предпринимателей, которые ее душат и принижают. До тех пор пока кинопроизводство будет подчиняться лишь диктату денежной выгоды, проявляя глубокое и преднамеренное неуважение к зрителю, а те, кто делает фильмы и кто их любит, не получат права контролировать кинопродукцию и руководить ее производством, здоровье седьмого искусства будет ненадежным, а его художественная жизнь останется под угрозой».

Сделав эти справедливые выводы, автор впоследствии, однако, словно забывает о них,

переходя к рассмотрению уже чисто эстетических явлений. Пытаясь определить природу кинематографа, Мартен пишет:

«Киноискусство в высшей степени реалистично, или, говоря точнее, это искусство, которое лучше всего передает нам ощущение реальности, так как наиболее верно воссоздаст ее внешние черты, К тому же посредством присущих ему специфических приемов (в частности, крупного плана) кино дает нам возможность проникать в суть вещей, постигать трепетное биение их сердца и жить вместе с ними. В силу этих разнообразных причин (невозможность «формализма» в киноизображении и исключительная способность зрительного образа заставлять нас сосуществовать с ним), мне кажется, можно утверждать, что кинематография более чем какой-либо другой способ художественного выражения является языком реальности, что кино, быть может, прежде всего язык и сверх того оно сама реальность».

Нам кажется, что Мартен заблуждается, приписывая кинематографии имманентные свойства «реалистичности» и выводя из этого невозможность «формализма» в киноискусстве.

Конечно, фотографическая основа кино, ассоциирующаяся у нас с достоверной документальностью, является одной из особенностей его выразительных средств. Однако, как мы убедились на практике, это отнюдь не ограждает киноискусство от возможностей фальсификации и деформации действительности, быть может, вследствие этого и особенно опасной, так как она прикрывается этим свойством фотографической фактуры киноизображения.

Впрочем, «формализм» здесь вообще понимается автором слишком узко, ибо дело не только во внешнем искажении явлений, но и во внутренней сущности формалистического подхода к миру, в искаженном и выхолощенном видении действительности. И здесь реалистическая основа кино отнюдь не служит сдерживающим барьером, что мы видим на примере ряда фильмов, начиная с экспрессионистского «Кабинета доктора Калигари» и кончая последними сюрреалистическими опусами американской школы (не говоря уже об абстракционистских упражнениях адептов «чистого кино»).

Утверждая неизменность этой якобы лежащей в природе кино «реалистичности», автор, может быть, и невольно, но разоружает нас в борьбе против формалистических тенденций в современном киноискусстве.

Трудно согласиться также с его полным неприятием широкого экрана. Правильно отмечая недостатки первых широкоэкранных фильмов, Мартен забывает о быстрых темпах освоения этого нового вида выразительности. Ведь даже сейчас, когда широкоэкранные фильмы типа синерамы или циркорамы, еще не вышли за пределы зрелищного аттракциона, можно отметить, как в советской кинопанораме, так и в некоторых заграничных фильмах (в частности, в опытах «мажнрамы» Абея Ганса) несомненное приближение к более выразительному и усложненному в то же время чисто кинематографическому способу изложения.

Здесь сомнения автора напоминают те же возражения, которые были выдвинуты против звукового кино в первые годы его появления даже самыми признанными мастерами.

И стереофонический звук и широкий экран несомненно скоро будут использованы киноискусством не только для достижения чисто масштабных эффектов, но и для гораздо более глубокого показа и отражения действительности.

Наряду с такими чрезмерно осторожными, а иногда и неточными высказываниями автора справедливо отметить и целый ряд его тонких наблюдений, например его верное определение особенностей композиции киноизображения.

Мартен справедливо предостерегает от прямых аналогий с живописью слишком картинных построений кадра: «Рамка картины и живописи вырезает и ограничивает фрагмент внешнего мира и исключает все остальное; рамка изображения на экране, напротив, должна казаться мнимой, незаметной, неощутимой и никогда не отгораживать изображения от окружающего

его многообразного мира вещей и людей».

Говоря о проблемах «субъективной камеры», то есть аппарата, полностью отождествляющего себя с действующим лицом (на этом приеме был построен ряд зарубежных фильмов), Мартен правильно и остроумно объясняет неправомочность и абсурдность этого отождествления, убедительно доказывая, таким образом, формалистичность данного приема.

Разбирая то, что мы называем в кинематографии планом, Мартен приводит ряд любопытных наблюдений, показывая вслед за Садулем существование различного рода «планов» в других видах искусства и в то же время справедливо отмечая драматическую выразительность кинематографического крупного плана.

Он очень точно и поэтично пишет:

«Мне вспоминается снятое крупным планом яблоко в «Земле», про которое можно не преувеличивая сказать, что кто его не видел, тот никогда не видел яблока».

Критикуя попытки аллегорического и символического использования кино, АД ар тел пишет;

«Настоящая мудрость киноискусства состоит в сохранении верности реальной жизни. Однако совершенно очевидно, что эта верность не должна быть рабским копированием, по критическим и творческим воплощением реальности отобранной, проанализированной, перестроенной, расширенной, преображенной, способной передать самые широкие абстрактные идеи».

Там кажется, что, борясь на два фронта с символистскими и натуралистическими тенденциями в киноискусстве, Мартен допускает здесь настолько расширительную формулировку, что сквозь ее щели свободно могут пролезть и чуждые прогрессивному киноискусству мысли. Умалчивая о самом главном: во имя чего, с

чьих позиций отбираются подлинные явления реальной жизни, чью идеологию проводит тот или иной художник, пытающийся средствами искусства проанализировать и преобразить мир, и не упоминая о мировоззрении, о позиции мастера, — Мартен невольно сам попадает в плен абстрактных и идеалистических концепций.

Разбирая, например, такой фильм, как «Броненосец «Потемкин», и анализируя причины его «классичности», автор задает вопрос: «Почему этот фильм до сих пор считается лучшим в мире, тогда как большинство современных ему картин, независимо от их качества, в той или иной степени устарели?»

И сам отвечает на него так:

«Это несомненно объясняется, прежде всего, его общечеловеческим содержанием, которое остается таким же значимым и в наши дни, но, пожалуй, еще более стилем рассказа, который сумел создать Эйзенштейн... В 1925 году этот стиль рассказа по своей простоте и гибкости далеко опередил язык современных ему фильмов; вот в чем, я думаю, секрет его вечной молодости...».

Однако, как угоднее трудно заметит!., автор здесь противоречит самому себе.

Ведь если главный секрет силы «Потемкина» заключается в том, что и 1925 году он опередил по сноти стилистике все остальные фильмы, то чем же объяснить, что и в 1958 году, когда чисто внешние формальные приемы Эйзенштейна, казалось бы, давно уже превзойдены, фильм все же сохраняет всю свою силу и, как мы уже упоминали вначале, признан даже не симпатизирующими социалистическому реализму критиками недостижимым шедевром и лучшим фильмом мира? Сам С. М. Эйзенштейн ответил на этот вопрос гораздо более точно и определенно:

«Паше кино оригинально отнюдь не только формой, приемом или методом.

Форма, прием, метод - не более как результат основной особенности нашего кино.

Наше кино не умиротворяющее средство, а боевое действие.

Паше кино - прежде всего оружие, когда дело идет о столкновении с враждебной идеологией, и прежде всего орудие, когда оно призвано к основной своей деятельности «воздействовать и пересоздавать»¹.

Таким образом, мы приходим к самому большому изъяну не только работы Мартена, но и всех буржуазных историков и теоретиков кино, к неумению или нежеланию анализировать произведения киноискусства, исходя прежде всего из их идеологической сущности, из единства содержания и формы, из социальной направленности фильма.

Пресловутая формула Андре Жида, иронически издевавшегося над нашим искусством и утверждавшего, что «одних хороших чувств недостаточно для того, чтобы сделать настоящее произведение искусства», частично заразила и молодого киноведа Мартена.

Он пишет: «Нельзя выносить суждение об общем значении

Цитирую по неопубликованной рукописи С. М. Эйзенштейна «Как я стал режиссером», Центр, гос. архив, фильма, не разобрав его идеологического содержания. Хороший фильм — это, прежде всего, хороший сценарий, причем под хорошим сценарием я подразумеваю не только хорошо построенное действие, что само собой разумеется, но действие, которое прославляет истинные человеческие ценности».

Однако тут же Мартен делает сноску, которая обесценивает эту его правильную мысль:

«Пусть, однако, мне не приписывают мысль, будто с помощью «хороших чувств» можно автоматически создавать хорошие фильмы. Я только хочу сказать, что при одинаковом таланте режиссеров лучший сценарий дает возможность создать лучший фильм: режиссера увлекает сюжет, сознание, что он работает на благо человека, усиливает его творческое воображение, богатство содержания помогает совершенствованию формы. Что касается «хороших чувств», которые разоблачал Жид, то, да позволено нам думать, что это своего рода сокровища, потерявшие ценность из-за того, что ими злоупотребляли создатели пагубных идеологий».

Здесь мы должны со всей настойчивостью подчеркнуть, что настоящий секрет долговечности тех самых фильмов, которыми искренне восхищается Марсель Мартен, как раз и заключен в той самой пропаганде «добрых чувств», над которыми привыкли издеваться наши враги.

Сила и победа фильмов Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко и современных советских фильмов, таких, как «Летят журавли» и «Дом, в котором я живу», а также других прогрессивных кинокартин, создаваемых в разных концах мира, заключается не только в выразительности их киноязыка, а прежде всего в открытом, боевом и правдивом распространении тех новых социальных идей, которые раскрывают в человеке прежде всего именно его творческое, сознательное, доброе начало и тем самым активно борются с чужденавистничеством, лежащим в самой глубине подсознания художника, находящегося в плену у растленной буржуазной идеологии.

С этими весьма значительными замечаниями мы рекомендуем советскому читателю книгу Мартена, так как в ней содержится ряд ценных наблюдений о природе кинематографической выразительности и желание разобраться в них с позиций, эмоционально близких прогрессивному киноискусству.

Мы надеемся, что пример работы молодого французского исследователя со всеми ее достижениями и ошибками послужит побудителем для наших киноведа, которые, наконец, займутся подлинно марксистским исследованием эстетических особенностей современного киноискусства.

Сергей Юткевич

«Искусство — самый короткий путь от человека к человеку».

Введение

В наши дни никто уже серьезно не оспаривает того, что кино — это искусство. Так же как фотография и радиовещание, кино было рождено новой техникой, которую современная наука поставила на службу человечеству совсем еще недавно, но и чрезвычайная незрелость кино теперь уже не может быть помехой его успешному развитию в будущем¹.

А между тем еще очень многие, не смея отрицать эстетического значения кино, продолжают настаивать на том, что кинематография — это в то же время и промышленность, и придают этому утверждению такое исключительно важное значение, что, кажется, готовы снова усомниться в принадлежности кино к искусству. Известно знаменитое «заключение» Мальро в его «Очерке психологии кино»: «И все-таки кино это в конце концов промышленность».

Однако если немного поразмыслить, то легко убедиться, что эта двойственность кино, служащая камнем преткновения для критиков, в сущности лишь мнимая проблема, с которой мне хотелось бы покончить раз и навсегда. В самом деле, слово «промышленность» включает в себя два различных понятия. Во-первых, оно обозначает концентрацию технических средств для производства определенных предметов потребления; во-вторых, — финансовую организацию, управляемую людьми с целью получения дохода и действующую в рамках определенной экономической и политической системы. Из этого ясно, что если промышленный характер кино отчасти мешает его достижениям в области искусства, то виной этому именно вторая сторона рассмотренного нами явления. «Промышленный» характер строительства соборов никогда не был помехой совершенству их форм; также должно быть и в кино, хотя ему тоже необходимо множество людей и технических средств.

Все препятствия на пути развития кино, все трудности, снижающие его качества, лишь следствие то-го, что производство фильмов находится в руках денежных магнатов и частных капиталовладельцев. Благодаря нашей социальной системе эти люди прежде всего озабочены одним — чтобы их капиталы приносили доход, и, следовательно, в фильме они видят только товар, который должен удовлетворить наибольшее количество потребителей; отсюда и низкое качество их продукции. Промышленники заявляют: «Публика это любит», не желая подумать о том, что, будь у публики возможность видеть картины получше, они бы ей, наверное, понравились, в чем мы не раз убеждались на опыте. К тому же, что еще важнее, промышленники принадлежат к классу, проводящему определенную политику. Таким образом, — и это особенно бросается в глаза в Соединенных Штатах — фильм становится в их руках оружием; вот почему Клузо мог с полным правом говорить о запретных темах в кинематографии; к ним относятся все, что затрагивает какие-либо щекотливые вопросы или оспаривает принципы, считающиеся «неприкосновенными».

Итак, мы видим, что свободу творчества художника ограничивает и подавляет политика, которую он никогда не стал бы поддерживать.

Совершенно ясно, что в наши дни западная кинематография находится в руках объединений частных предпринимателей, которые ее душат и принижают. До тех пор пока кинопроизводство будет подчиняться лишь диктату денежной выгоды, проявляя глубокое и преднамеренное неуважение к зрителю, а те, кто делает фильмы и кто их любит, не получат права контролировать кинематографическую продукцию и руководить ее производством, здоровье седьмого искусства будет ненадежным, а его художественная жизнь останется под угрозой.

Закончив это вступление, я перехожу к проблеме, составляющей основную тему моей книги, — к языку кинематографа. Вопрос о том, можно ли с полным правом говорить о «языке» в применении к фильму, — один из тех, которые в течение пятидесяти лет больше всего

волновали кинокритикой. Авторы многих статей в разной форме ответили на него утвердительно. Так, для Жана Кокто «фильм — это письменность в зрительных образах», а Александр Арпу считает, что «кино — язык зрительных образов, со своим словарем, синтаксисом, флексиями, опущениями, условными знаками и своей грамматикой». Жан Эпштейн рассматривает кино как «универсальный!» язык», а по словам Луи Деллюка, «хороший фильм—это хорошая теорема». Кроме того, языку фильмов посвящены многие теоретические работы.

По можно ли действительно утверждать, что кино — это язык, обладающий той гибкостью и образностью, какие мы считаем присущими языку? Коэи-Сент, по-видимому, с этим не согласен, ибо он пишет: «Когда мы пытаемся отыскать черты условной системы языка в стремительном потоке сменяющихся изображений фильма и особенно когда мы хотим найти какой-нибудь способ выявить сущность этой системы и помочь ее формированию, нам приходится прежде всего признать, что язык фильма еще не вышел из стадии примитивного подражания. Наши фильмы находятся пока на той ступени развития, если можно так выразиться, когда зрительные и звуковые представления передаются прямо и непосредственно.

Чтобы эти наивные знаки приобрели или создали некую условность, требуется более умелое их построение... При этом следует подчеркнуть, что, отмечая примитивный характер средств кинематографического выражения, мы, конечно, не считаем, будто фильм передает «интеллектуальный уровень дикаря языком цивилизованного человека». Мы скорее рассматриваем фильм как примитивную форму языка, вошедшую в высокоразвитую цивилизацию и вследствие этого, возможно, способную найти свой особый путь развития...» Ко всем этим замечаниям, несомненно, слишком резким, хотя и очень остроумным, Габриэль Одизио добавляет новые, рассматривая вопрос в историческом плане: «Про кино говорят также, что это язык, — вот весьма опрометчивое заключение. Тот, кто путает язык со способами выражения, может совершить очень грубые ошибки. Книгопечатание — это способ выражения; с его изобретением можно было и подождать, ибо у человека всегда имелось много способов выражения, хотя бы, например, жесты... Но музыка, поэзия, живопись бесспорно разновидности языка: мы не можем сказать, что их изобрели вчера или что когда-либо могут быть изобретены другие. Все формы языка родились вместе с человеком».

Такая точка зрения не лишена интереса, по ставит, по существу, лишь вопрос о терминологии, что побуждает меня выдвинуть серьезную проблему, которой Одизио касается только мимоходом: проблему происхождения языка. В самом деле, что такое язык? Обычно его рассматривают как средство, созданное человеком для общения с себе подобными, следовательно, как нечто искусственное (понимая искусственное как созданное человеком в противовес возникшему в природе). Однако очень легко доказать, что такая точка зрения не-правильна. Если бы язык был на самом деле создан искусственно, ему пришлось бы существовать до своего появления, ибо людям было бы необходимо прибегать к словам, чтобы договориться об их значении. Следовательно, язык не создан искусственно. Это природное явление, такое же, как и сам человек. Следует сейчас же уточнить, что язык — явление социальное: цель

его — общение, которое в то же время является и его причиной. Крик первобытного человека — сигнал, предупреждающий об опасности, — был сначала инстинктивной реакцией физиологического порядка и лишь потом стал знаком, сохранявшим свое значение независимо от обстоятельств, как для того, кто его издавал, так и для того, кому он предназначался. Следовательно, язык не был создан преднамеренно в виде системы знаков, а родился благодаря постепенному абстрагированию инстинктивных животных проявлений: криков и жестов — под влиянием потребности общения. Мне кажется бессмысленным искать ответа на вопрос, кто проявил себя раньше — человек или человеческое общество. Они создавались одновременно и параллельно в диалектическом взаимодействии с природой. Человек может проявить себя полностью только в обществе — в одиночестве он перестает быть

полноценным человеком (см. Робинзона Крузо); и обратно — лишь в обществе, созданном Человеком, жизнь основана не на одном стадном инстинкте.

Здесь не место для углубленного изучения природы языка. Я хочу лишь напомнить, какое значение он имеет сам по себе, независимо от того, что он является проводником идей. Мы знаем много мифов о таинственной силе языка, начиная с веры в магическую власть колдовских заклинаний и кончая восхищением «волшебными чарами» поэзии, которую некоторые авторы искренне считали порождением сатаны. В то же время существует глубокое несоответствие между словом и предметом, который оно обозначает: всех поэтов мучил вопрос о сохранении верности реальному миру. С поэтом говорят и живые существа и предметы неодоушевленные, а он считает себя лишь посредником между ними и людьми, посредником, столь беспомощным, что ему постоянно хочется замкнуться в молчании.

И тут кого не поразит та сила, какую проявляет кинематограф в поисках совершенного языка. В кино действуют и говорят как живые существа, так и неодоушевленные предметы: между ними и зрителями нет посредников, тут происходит прямое общение. Знак и обозначенный им предмет едины. Нельзя, однако, на этом основании утверждать, будто кино — это не язык, только потому, что в нем отсутствуют двойственность и неточность, свойственные обычному языку, которые воздвигают преграду между вещами и людьми и даже создают пропасть между ними. Слова, являющиеся знаками, постепенно все больше вырождаются и в конце концов могут стать пустыми формами, лишенными всякого содержания или по меньшей мере способными вместить любое содержание и придать ему самые разнообразные оттенки, по произволу того, кто ими пользуется. В фильме изображение (к характерным чертам которого я вернусь дальше), напротив, совершенно точно и недвусмысленно в своем зримом выражении, если не говорить о тех ассоциациях и идеях, которые в дальнейшем возникают у каждого зрителя. Из этого ясно, что язык фильма, основанный на изображении-идее, гораздо менее двусмыслен, чем язык речи, и скорее напоминает своей точностью язык математики.

Следует подчеркнуть, что основной элемент фильма — изображение — чрезвычайно выразителен: он дает нашему зрению и слуху фрагмент реальной жизни, в котором форма и содержание практически неотделимы друг от друга. Нельзя говорить об эстетической ценности изображения в фильме, не говоря о его содержании, то есть о том, что оно показывает. Киноискусство в высшей степени «реалистично», или, говоря точнее, это искусство, которое лучше всего передает нам ощущение реальности, так как наиболее верно воссоздает ее внешние черты⁷. К тому же кино посредством присущих ему специфических приемов (в частности, крупного плана) дает нам возможность проникать в существо вещей, постигать трепетное биение их сердца и жить вместе с ними. В силу этих разнообразных причин (невозможности «формализма» в киноизображении и исключительной способности зрительного образа заставлять нас сосуществовать с ним), мне кажется, можно утверждать, что кинематограф, более чем какой-либо другой способ художественного выражения, является языком реальности, что кино, быть может, прежде всего язык и сверх того оно — сама реальность.

Установив это, полезно и даже необходимо вернуться к тому определению языка или, если угодно, способов выражения, какое справедливо дает Одизио. В той мере, в какой кино, как и все другие искусства, может служить для передачи идей, оно действительно является способом общения и выражения, то есть языком. Но другое весьма существенное качество делает кино особенно пригодным для этой цели. Интересно отметить, что термин «язык» в обиходе никогда не употребляется по отношению к живописи или архитектуре, тогда как очень часто говорят о языке музыки. Что же прежде всего имеют общего музыка и кино? Протяженность во времени. Оба эти искусства временные. Тот, кто говорит о языке, говорит о речи и подразумевает движение звуков или образов во времени. Кино еще лучше, чем музыка, способно вести рассказ.

Но если фильм, по существу, представляет собой в такой же мере «язык», как и «реальность»,

то как же примирить эти два аспекта (которые на деле, разумеется, вовсе не противоречат друг другу) или, вернее, с какой критической позиции к ним подойти? Интересный ответ дает, по-моему, Бенедетто Кроче в работе «Эстетика, как наука о выражении и общая лингвистика», хотя она и не имеет никакого отношения к кинематографии. Для Кроче эстетика и лингвистика — это одна и та же наука. «Действительно, если бы лингвистика была иной наукой, чем эстетика, она не должна была бы заниматься изучением средств выражения, что составляет основной предмет эстетики; а доказывать, что язык — это средство выражения, совершенно излишне... Всегда возможно свести вопросы лингвистики к соответствующим понятиям эстетики... Философия языка и философия искусства — одно и то же...» Итак, поскольку точку зрения Кроче можно, очевидно, применить и в отношении кино, оно как искусство и как язык входит в одну и ту же науку. Следовательно, если первое (или по крайней мере самое необходимое) свойство каждого произведения искусства — его «реальность», а второе — «значимость», то вполне возможно рассматривать с одной критической позиции обе стороны кинопроизведения, связанные тем теснее, чем оно совершеннее.

Но фильмы, обладающие таким единством, встречаются весьма редко среди нашей кинопродукции, и приходится признать, что их создатели лишь в большей или меньшей степени владеют искусством придавать им полноту художественной жизни. В очень многих фильмах киноязык подавляет кинореальность, и автор, стремящийся передать определенные идеи, как бы правильны они ни были, не обладает достаточным мастерством для их художественного воплощения, не умеет оживить придуманный им мир. «Есть много фильмов, — пишет Люсьен Валь, — сценарии которых совсем не плохи, мизансцены сделаны вполне грамотно, актеры талантливы, и все же эти фильмы никуда не годятся. Трудно сказать, чего им не хватает, по, очевидно, самого главного». Я не собираюсь отыскивать сейчас это «самое главное» и замечу только, что те же трудности стоят и перед языком речи. Есть много способов передать безнадежное отчаяние покинутой Ариадны, но лишь Расин сумел вдохнуть поэзию в этот образ двумя стихами, которые никогда не угаснут в нашей памяти:

„Ariane, ta soeur! De quel amour blessee

Vous mourutes aux bords oil vous ffiles laissee"»

Но тут я должен отвести неизбежное возражение. Пусть не говорят, будто механический реализм кинокамеры может быть помехой художественному воплощению материала фильма. Несомненно, в языке кино меньше, чем в каком-либо другом языке, пользуются абстрактными знаками; несомненно, материал, над которым работает режиссер, менее гибок и податлив, чем всякий иной; несомненно, кинокамера — аппарат механический, я чуть не сказал — слепо фиксирующий, он приковывает режиссера к реальности и заставляет его все время отбирать и отцеживать то, что он ставит перед магическим оком объектива. Но слова киноязыка — это сами предметы, его поэзия — сама жизнь: ведь каждая реальность до некоторой степени символична, у каждой вещи есть внутренний смысл, за каждой внешностью скрывается ее сущность. «Наши чувства, бесспорно, несовершенны, и предметы, которые мы видим, осязаем, обоняем, на самом деле гораздо сложнее, чем представляются нам. На равнине жизни встречаются холмы и повороты, скрывающие некоторые ее стороны и в то же время придающие ей необыкновенное многообразие и богатство» К Кинематограф — чудесный инструмент, позволяющий нам проникать в глубь реального мира и даже за его пределы; я уже ссылаясь на крупный план, который в этом отношении, возможно, представляет собой самое удивительное открытие седьмого искусства. «Не изображения создают фильм, а душа изображений», — пишет Л. Бель Ганс, и Эпштейн отвечает ему: «Кино — самое могучее орудие поэзии, самое реалистическое средство передачи ирреального или «сверхреального», как сказал бы Аполлинер».

'Ado Kyrrou, Le surrealisme au cinema, p. 9.

² Jean Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, p. 32.

В этой главе мне хотелось установить некоторые основные черты кинематографа, показать, что кино больше всякого другого способа выражения является богатым и гибким языком, а также доказать (если в этом есть еще надобность), что кино — искусство. Покончив с этими общими соображениями, я хочу запяться теперь чисто «техническими» вопросами и дать методический перечень и подробный разбор всех способов выражения, применяемых в фильме, конечно, лишь с художественной точки зрения, оставаясь всегда на позициях зрителя-критика. Следует подчеркнуть, что я не собираюсь систематически проводить параллели с языком речи и буду прибегать к терминам, заимствованным из синтаксиса или стилистики лишь для удобства, или в тех случаях, когда аналогия окажется настолько убедительной, что ею нельзя будет пренебречь. В самом деле, невозможно изучать язык кино, исходя из категорий языка речи, и всякое приравнивание, например, плана в фильме к слову или к фразе было бы совершенно бессмысленно, как нам сразу покажет анализ основных черт изображения. Я считаю, что следует в принципе признать полную самобытность кинематографического языка и глядеть на экран таким же критическим, но и таким же жадным оком, каким кинокамера взирает на мир.

Основные черты изображения

Изображение является основным материалом киноязыка. Это первичный кинематографический материал и в то же время чрезвычайно сложная реальность. Генезис изображения отличается глубокой двойственностью, ибо оно представляет собой продукт автоматической работы механического аппарата, способного точно воспроизводить реальность, на которую он направлен, но в то же время реальность, отобранную и организованную художником с определенной эстетической целью. Полученное таким способом изображение вступает в диалектическое взаимодействие со зрителем, и психологическое влияние изображения зависит от нескольких специфических особенностей, которые следует определить очень точно, если мы хотим иметь правильное представление о значении кино в общественной жизни.

Мы могли бы дать общее определение кино как «искусства движущихся изображений». Изображение в кино, по существу, представляет собой реальность в движении, и Жан Эпштейн прав, когда пишет, что «движение составляет воистину первую художественную особенность изображения на экране» Приходится слишком часто напоминать истину, которая может показаться трюизмом, однако о ней постоянно забывают: всякое изображение, выхваченное из фильма, становится в той или иной мере бессмысленным, так как является застывшим и неподвижным фрагментом последовательного действия, обретающего все свое значение лишь тогда, когда оно развивается во времени. Поэтому иллюстрирование книг, посвященных кинематографу, представляет собой очень сложную проблему. Следует прежде всего отметить, что большинство снимков, которые мы

Мдим в таких книгах (так же, впрочем, как и в кино-рекламе), не берутся непосредственно из фильма — их делает во время съемки картины специальный фотограф. Эти фотографии часто имеют очень мало общего с тем, что зритель видит на экране, по крайней мере в отношении композиции кадра. Чтобы получить настоящий кадр из фильма, следует отпечатать контра-тип прямо с пленки. Но и в этом случае полученное изображение покажет лишь один из моментов фильма, и если оно сможет дать представление о внешнем виде эпизода, то никак не передаст ни его движения, ни ритма. Следовательно, чтобы не исказить смысла, можно в крайнем случае брать из фильма лишь изображения совершенно статических планов.

Я не собираюсь долго останавливаться на движении и длительности изображения, ибо это качество входит в само определение кинематографа: «...передача движения — вот смысл существования кино, его основное свойство, главное выражение его сущности» *. Но я по-

стараюсь точно определить специфические особенности киноизображения, которые, как мне кажется, сводятся к шести основным чертам.

Прежде всего киноизображение «реалистично», или, лучше сказать, ему присущи многие внешние признаки реальности. Из них в первую очередь, конечно, движение, когда-то восхитившее первых зрителей кино, потрясенных при виде трепещущих от ветра листьев или появившегося на горизонте поезда, идущего прямо на них. Звук — также важная составная часть киноизображения, ибо придает ему второе измерение, воссоздавая ту окружающую людей и вещи среду, которую мы воспринимаем в реальной жизни: ведь наш слух улавливает сразу весь комплекс звуков в окружающем нас пространстве, тогда как поле зрения ограничено и может охватить лишь отрезок в шестьдесят градусов, а при сосредоточенном внимании — даже не больше тридцати.

Нам скажут, что эти два проявления реальности не исчерпывают ее целиком. Нет, конечно, но они самые основные и, если говорить об изображении реальности, которое дает нам кино, я считаю, что движение и звук — единственные свойства, без которых киноизображение

не может обойтись. Что касается движения, то его обязательность не нуждается в доказательствах, а на вопросе о звуке я собираюсь подробно остановиться в особой главе. Другие черты реальности далеко не так специфичны. Объемность изображения пока еще относится к области эксперимента, к тому же мы не видим, что она может прибавить в плане эстетического воздействия на зрителя по сравнению с мастерски использованным глубинным построением кадра. Различные виды широкого экрана (синемаскоп, синерама, виставижн и т. д.) до сих пор не внесли ничего решающего в киноискусство в смысле усиления выразительности. Не желая предвосхищать будущего, мы все же можем сделать ряд серьезных упреков широкоэкранному кино: оно рассеивает внимание зрителя, который оказывается перед подобием сильно растянутой в ширину театральной сцены, где огромные достижения глубинного построения кадра съедены на нет;

крупный план — слана и гордость кино — здесь почти невозможен; материальный мир заполняет экран, даже когда драма сосредоточена в душе одного человека и когда нам хотелось бы остаться с ним с глазу на глаз: это торжество внешнего мира над внутренним. Кроме того, оператор вынужден заполнять кадр различными предметами и декоративными элементами, чтобы найти композиционное равновесие;

и наконец (последнее, но не менее важное обстоятельство), четырехугольная поверхность экрана становится слишком навязчивой, нам приходится все время поворачивать голову то влево, то вправо перед полотняной стеной, вместо того чтобы проникать в «волшебную глубину» нормального экрана. Что касается стереофонического звука, то он далеко не является революционным новшеством. Помимо того что «нормальный» звук может производить тот же эффект, при использовании стереофонического звука создается впечатление, будто источник звука передвигается по плоскости.

Все это затрудняет, а подчас делает невозможным «соучастие» зрителя: мы не участвуем в жизни произведения искусства, а лишь присутствуем на зрелище. Синемаскоп так же отличается от классического кинематографа, как цирк от театра. Широкий экран усиливает реализм, возраят мне. Реальность — может быть, но не реализм, а это большая разница. Реализм, как эстетическая концепция, требует, хотя бы и в ограниченной степени, интерпретации, творческого преобразования реальности. Иначе чем стало бы искусство?

Что касается цвета, то и он вызывает серьезные возражения. Изучение проблем, которые ставит введение цвета в кино, потребовало бы отдельного тома. Я постараюсь лишь кратко их наметить:

1. Технические проблемы: цвет находится лишь в самой ранней поре своего развития, и его недостатки вредят правдоподобности фильма и рассеивают наше внимание. Черно-белые изображения обладают художественными достоинствами, которых лишены фильмы с

плохими красками. «Текниколор» и ему подобные опыты больше всего смахивают на плохую мазню. Только «Совколор» дает цветное изображение, приятное для глаза и приближающееся к реальной действительности (см. «Возвращение Василия Бортникова» Пудовкина).

2. Психологические проблемы: опыт показывает, что мы вообще мало и плохо замечаем цвета, за исключением тех случаев, когда они служат сигналом или предупреждением об опасности (красный цвет на перекрестке). Если наше восприятие производит отбор звуков в зависимости от того, насколько сосредоточено и куда направлено наше внимание (когда я разговариваю с кем-нибудь на тротуаре, я менее четко различаю шумы на улице), то почему подобное же явление не может происходить и с цветом? Иначе говоря, правильно ли, чтобы цвет присутствовал постоянно и навязчиво всюду, независимо от драматического содержания различных эпизодов фильма?

3. Эстетические проблемы: а) оправдано ли применение цвета вообще? Он кажется уместным в фильмах-феериях («Садко»), легендах («Робин Гуд»), картинах экзотических («Река»), мюзик-холльных («Американец в Париже»), документальных и в мультипликациях.

Но есть много серьезных сюжетов, для передачи которых больше подходит трагическая сила черно-белых изображений. Разве краски не были помехой в картине «Веревка»? Что дали бы они в «Перекрестном огне» или в «Дьявольских душах»?

Психологические сюжеты, драмы души, конфликты совести ничего не выиграют от введения цвета. Что мог бы добавить цвет к «Дневнику деревенского священника» или к «Короткой встрече»?

Сюжеты классической литературы тоже не нуждаются в цвете, ибо стиль их сдержан, а описания скупы, как, например, «Принцесса Клевская». Цвет и его драматическую роль открыли прежде всего романтики (см. Гегеля). «Эрнани» или «Лорензаччо» в цвете? — Несомненно! Но разве нужен цвет для «Красного и черного», где стиль так сдержан, а сюжет так психологичен?

б) Роль цвета в кино. Фильм разворачивается во времени и рассказывает о каком-либо событии, значит, цвет должен играть в нем «драматическую» роль (в этимологическом значении слова), а не только описательную и иллюстративную. Речь идет не о том, что цвет не должен быть как можно более правдоподобным (по крайней мере в реалистических фильмах), а о том, что он как элемент декорации должен участвовать в действии, «пластически» выражать внутреннюю драму персонажей. И с этой точки зрения «Возвращение Василия Бортникова» было также исключительной удачей, и я позволю себе сказать, что фильм как по совершенству цвета, так и по правильному пониманию его драматической роли оставляет далеко позади все, созданное прежде.

Как бы то ни было, несмотря на некоторые недостатки киноизображения в смысле правдивости передачи внешнего мира (все эти недостатки незначительны, если говорить о выразительности), приходится признать, что кино придает всему, что воспроизводит, изумительную реальность, хотя бы потому, что обращается прежде всего к нашему зрению, самому «реалистичному» из наших чувств. Основная причина такой реальности киноизображения кроется в том, что оно является прежде всего результатом технического процесса: это результат действия световых лучей через оптическую систему, правильно названную «объективом», на химически чувствительную поверхность. Кинокамера с абсолютной точностью воспроизводит куски действительности. Известно, каким уважением пользуется фотографический документ в глазах простых смертных и даже перед лицом закона (см. развитие фотокопии); к этому можно добавить доказательство «от противного»; все знают, что бывают «поддельные» фотографии, тогда как никому не придет в голову подделать рисунок

Реалистический характер киноизображения частично объясняет веру зрителя в подлинность происходящего на экране и его «соучастие» в фильме. Известен трагический случай,

происшедший несколько лет назад в Италии. Рј маленьком деревенском кинотеатре во время демонстрации извержения вулкана с потолка посыпались куски штукатурки; охваченные паникой зрители, потеряв голову, ринулись к выходу, причем в давке погибло несколько человек. Другой причиной соучастия зрителя является его «независимость». В кино мы находимся уже не внутри окружающего нас мира, где мы должны остерегаться всяких столкновений и опасностей, а вне его, в безопасности, невидимые и ничем не связанные; перед экраном мы совершенно свободны для полного соучастия. Вела Палаш в виде примера рассказывает забавную китайскую легенду. Некий художник нарисовал долину, по которой вилась тропинка, исчезая вдали за горой; пейзаж показался ему таким заманчивым, что он проник в долину, пошел по тропинке, скрылся за горой и больше не вернулся назад... Сколько зрителей входят таким образом в мир, который открывается перед ними на экране, и уже не могут вырваться из него!

Здесь можно, кстати, остановиться на проблеме обмана в кино, рассматривая ее, разумеется, с эстетической точки зрения. Зная, какой правдивостью обладают киноизображения, авторы часто пользовались этим, чтобы вводить зрителя в заблуждение и создавать эффект неожиданности или напряженного ожидания («suspense»). Так, во многих полицейских фильмах (например, «Перекрестный огонь» или «Полное алиби») обвиняемые рассказывают о своих поступках, показываемых на экране с помощью приема «возвращения в прошлое», однако впоследствии выясняется, что их рассказ был ложью. Не впадая в несколько смешной пуризм, следует, однако, заметить, что здесь мы видим нарушение «правил кинематографической игры», так как киноизображение намеренно лишается его общепризнанной объективности: нам дают изображение того, что не должно иметь зримого облика (поскольку эти события на самом деле не происходили) и в то же время они сняты на пленку (поскольку мы их видим на экране). Близкая к этой проблема поставлена и в «Красоте дьявола», где Мефистофель рисует перед Фаустом ужасное будущее, которое не сбывается. Здесь перед нами разворачиваются картины возможного будущего (правда, показанные в зеркале, что уменьшает их реалистическую силу), которое не становится реальностью, по тем не менее реально показано в фильме.

Вторая важная черта киноизображения — развитие действия в «настоящем времени». Будучи куском внешнего мира, изображение воспринимается нами в данный момент, и наше сознание усваивает его как действие, происходящее в настоящее время; мы определяем его дату лишь потом с помощью рассудка, способного отнести события к прошлому или разместить действие фильма в нескольких временных планах. Вот прямое тому доказательство: если вы входите в зал во время сеанса и на экране показывают событие, происшедшее «в прошлом» по отношению к главному действию, вы не воспринимаете его как прошедшее и это мешает вам попать фильм. Итак, каждое киноизображение дается в настоящем времени; давно прошедшее, прошедшее и будущее — это только следствие умозаключений, сделанных нами при появлении определенных выразительных средств, значение которых мы научились «расшифровывать». Это чрезвычайно важный факт, если мы вспомним, что вся работа нашего сознания всегда происходит в настоящем времени; то же можно сказать о наших воспоминаниях и снах: известно, что основная работа памяти состоит в точном размещении во времени и в пространстве разных динамических схем, какими являются воспоминания; с другой стороны, все сны (их возникновение, а не содержание) всецело определяются нашей физической и психической деятельностью, и самый факт существования кошмаров доказывает, что содержание наших снов воспринимается нами как происходящее в настоящем времени. Все это объясняет, почему кино с необычайной легкостью может передавать сны, а особенно какой прекрасной пищей для сновидений, а еще более для снов наяву оно является; известно, что люди, «зараженные» кинематографом, доходят до того, что в воспоминаниях перестают отличать картины из фильмов от картин, виденных в жизни, — так велико сходство этих двух психологических явлений.

В-третьих, изображение представляет собой «художественную реальность», то есть оно дает

отобранную, очищенную, построенную — словом, эстетически преображенную реальность, а не простую, точно соответствующую ей копию. Немота прежнего кино, черно-белый цвет, искусственность современных красок, очень значительная и отнюдь не реалистическая роль музыки, освещение, декорации, многообразие в выборе планов и в построении кадров — все это проблемы, к которым я еще вернусь, и все это явления эстетического порядка. Наиболее наглядное из них, конечно, композиция изображения: каждое изображение в фильме — это своего рода маленькая картина, и опасность заключается именно в том, как бы оно не оказалось слишком «картинным». Хотя законы композиции здесь остаются, по существу, теми же, что и в живописи, следует все же остерегаться статичности, избежать которой можно с помощью движения аппарата и особенно глубинной композиции. При кадрировании допустимы самые смелые приемы (например, крупный план, дающий только половину лица), лишь бы не нарушалось ощущение целого. Рамка картины в живописи вырезает и ограничивает фрагмент внешнего мира и исключает все остальное; рамка изображения на экране, напротив, должна казаться мнимой, незаметной, неощутимой и никогда не отгораживать изображение от окружающего его многообразного мира вещей и людей (в этом введении на экран невидимого окружающего мира основную роль играет, несомненно, звук). Итак, кино, как всякое искусство (а оно и есть искусство), основано на отборе и построении и обладает могучим средством воздействия благодаря присущим ему способам представлять зрителям выбранные им куски действительности. Проблема символизма займет отдельную главу, здесь же отметим только, что необыкновенное сгущение реальности является, быть может, самым специфическим свойством кино, и нам достаточно только напомнить в заключение несколько наиболее впечатляющих образов, прославившихся в истории киноискусства: взрезанный глаз в «Андалузской собаке» или окровавленное лицо раненой женщины на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин» .

Четвертая черта киноизображения — это его «смысловая роль». Все, что показывается на экране, несет большую смысловую нагрузку, ибо искусство кино, как и другие виды искусства, основано на одной важнейшей условности: на опущении промежутков времени между событиями и пропуске тех происшествий, которые не имеют отношения к развитию основного действия. Изображение может иметь не только прямое, явное значение, но также и дополнительный скрытый смысл, и, как мы увидим дальше, символическое значение; тогда оно становится выразителем более глубокой реальности, таящейся за внешними чертами изображения. Вспомним, например, удивительный подбор лиц, по которым можно было читать, как по открытой книге, ибо они отражали души людей, а также мастерство, с каким их сумели показать Гриффит, Эйзенштейн и Дрейер. И, наконец, нельзя забывать, что каждое киноизображение при сопоставлении его с другими приобретает свой особый смысл и что на этой особенности отчасти и основан монтаж.

Следующая характерная черта киноизображения — «единичность выражения»: киноизображение вследствие своей «технической природы» передает лишь точные и конкретные стороны жизни. Эйштейн пишет: «Так как киноизображение остается всегда точным и вполне конкретным, оно плохо поддается схематизации, которая сделала бы возможным строгий отбор черт, необходимых для логического обобщения» Здесь следует остановиться на отношениях между изображением и часто уподобляемым ему словом. Неправильность такого уподобления становится очевидной, стоит лишь вспомнить, что слово, как и понятие, которое оно выражает, дает общее и родовое определение, тогда как изображение имеет точное и ограниченное значение: кино никогда не показывает дом или дерево вообще, но определенный дом и конкретное дерево. Таким образом, язык изображений приближается к языку некоторых народов, еще не достигших определенного уровня развития в области отвлеченного мышления. «Так, например, эскимосы, — снова говорит Эйштейн, — употребляют больше десятка слов для обозначения снега, в зависимости от того, какой он: талый, рассыпчатый!!, заледеневший!! и т. д.». Следовательно, между словом и изображением существует значительное различие. В таком случае уместно

подать вопрос: каким же образом кто может выражать общие и отвлеченные понятия? Прежде всего благодаря тому, что, как мы уже видели, всякое изображение в той или иной степени символично: человек на экране может олицетворять все человечество. Но еще больше потому, что обобщение происходит в сознании зрителя, которому с необыкновенной силой и ясностью внушают определенные понятия при помощи сопоставления изображений: это называется «монтажом понятий».

Язык изображений гораздо правильнее сопоставлять с идеографической письменностью, чем с языками, неспособными передавать отвлеченные понятия. «Что такое буквы алфавита? — пишет Канудо. — Стилизация пли, вернее, схематизация путем постепенного упрощения изображений явлений, в свое время поразивших первобытных людей... Идеографическая письменность, — например китайская, или иероглифическая, — например египетская, до сих пор сохраняют свои изобразительные основы»⁴. Если верить Клоду Руа, «китаец говорит: -ночь», а видит свет луны, крышу, а под ней человека. Он говорит: «отец», — а видит руку, держащую палку. Он говорит: «хао» — хорошо, а видит идущих рядом юношу и девушку...». Таким же образом древние египтяне пли индейцы выражали все более определенные понятия, прибавляя к коренному знаку другие знаки, которые его ограничивали и уточняли. Именно так поступают и в языке кино, причем мы замечаем лишь конечный результат этой работы. В дальнейшем мы увидим, что нее уточнения — времени и места, например, — производятся с помощью некоторого количества символических знаков, вставляемых в киноизображение: достаточно добавить к общему силуэту города силуэт Эйфелевой башни, чтобы всякий знал, что действие происходит в Париже, а присутствие на улице четырехцилиндрового автомобиля «Рено» безошибочно укажет, что события разворачиваются после 1945 года. Из этого видно, что такой прием создания выразительности киноизображения своей конкретностью и наивностью напоминает идеографическую письменность.

И, наконец, шестая и последняя характерная черта киноизображения — его «емкость». Это никак не противоречит тому, что мы сказали о его единичности. Изображение в себе и само по себе, то есть в своем материальном выражении, действительно совершенно однозначно, я хочу сказать, что оно не может быть двусмысленно пли двойственно, ибо второй смысл, символичность, которую оно порой приобретает, не может противоречить его непосредственному значению. Но каждая реальность имеет свой «контекст»: ничто, никогда не может существовать вне связи со своим окружением. А изображение имеет даже двойной контекст.

1. Прежде всего контекст самого фильма. Изображение вставлено в движущийся во времени ряд, и это сосуществование известным образом определяет его значение. Все знают знаменитый опыт Кулешова, показавшего, что один и тот же крупный план равнодушного лица Мозжухина может выражать то голод, то отцовскую любовь, то горе, в зависимости от того, что будет показано перед ним: тарелка супа, играющий ребенок или гроб. Точно так же, если стадо баранов само по себе не «выражает» ничего, кроме того, что оно «показывает», оно приобретает гораздо более глубокий смысл, когда вслед за ним появляется толпа, выходящая из метро («Новые времена» Чаплина).
1. Во-вторых, «психологический контекст» зрителя. Зритель может не понять или неправильно понять замысел режиссера. В зависимости от своего внимания, вкусов, культурного уровня, моральных и общественно-политических убеждений, предрассудков или неискренности зритель придает изображению самые разнообразные значения. Изображение подобно семени из притчи, оно может упасть на благодатную почву или на голый камень. Сколько зрителей — столько восприятий, и кино не единственная область, где произведение искусства отражается во множестве разнообразных и многоликих зеркал, какими является сознание зрителей.

Итак, изображение однозначно в своем чисто материальном выражении, но в то же время

удивительно емко. Прежде всего благодаря сопоставлению с соседними изображениями оно приобретает тот смысл, какой нужен режиссеру. Вот почему фотографический документ часто требует подтверждения: если можно верить материальной, внешней, стороне показанного на снимке факта (конечно, при условии, что снимок не был подделан), он все же никогда не может передать «смысл» события. Отсюда ясна роль монтажа или комментариев, особенно наглядно выступающая в кинохронике.

В конце концов, все зависит главным образом от морального и интеллектуального уровня зрителя, который может придать обратный смысл тому, что видит на экране, или попятить его лишь наполовину, а это часто значит упустить самое главное; известно, что дети и малоразвитые зрители часто замечают незначительные подробности, случайно попавшие в поле зрения кинокамеры, и не обращают внимания на действительно важные факты.

Все это показывает, что киноизображение, несмотря на свою точность, материал чрезвычайно гибкий и поддающийся различным толкованиям. Однако было бы неправильно вследствие такого положения вещей впадать в неоправданный агностицизм; вполне возможно избежать ошибок при анализе фильма, если сочетать разбор его художественных особенностей (рассматривая фильм, как единое смысловое целое, которое не допускает полного произвола в толковании) с анализом общего замысла (личность режиссера и его мировоззрение могут заранее указать смысл и тенденции произведения).

Невозможно преувеличить!) чрезвычайно важное значение этой взаимосвязи и диалектического взаимодействия между фильмом и зрителем. В сочетании с другими пятью чертами, которые я постарался обрисовать выше, это свойство свидетельствует о поистине оригинальном и специфическом характере восприятия фильма, которое состоит в тесном единстве эмоционального и умственного восприятия и позволяет нам попятить глубокие причины том «великой силы духовной заразительности», какой, по словам Жана Эпштейна, обладает кинозрелище.

Творческая роль кинокамеры

После того как мы определили главные черты киноизображения, нам следует изучить способы его создания, то есть прежде всего выяснить роль кинокамеры как активного регистратора реальности.

По этому поводу Александр Астрюк пишет: «Историю кинематографической техники в целом можно рассматривать как историю освобождения камеры», рождение кинематографии как искусства произошло в тот день, когда режиссерам пришлось в голову перемещать киносъёмочный аппарат во время съёмки одной сцены. Таким образом была изобретена смена планов, при которой движение аппарата является лишь частным случаем (хотя следует отметить, что в основе каждой смены планов лежит явное или скрытое передвижение аппарата), а вместе со сменой планов появился и монтаж — основа киноискусства.

Я заимствовал у Жоржа Садуля некоторые технические сведения, чтобы очень бегло обрисовать историю этого освобождения. Долгое время камера оставалась неподвижной и съёмка производилась как бы с точки зрения человека, сидящего в партере театра. Таково было негласное правило — правило единства угла зрения, которому всю жизнь следовал Мельес, этот плодовитый и гениальный художник.

Однако в 1896 году оператор Люмьера, работавший в Венеции, случайно открыл прием движения аппарата (travelling), поместив свою камеру в гондолу; в 1905 году в «Страстях» Зекка камера панорамировала, следуя за волхвами, шествующими в Вифлеем. Но честь освобождения камеры принадлежит англичанину Г.-А. Смиту, представителю направления, которое Садуль называет «брайтонской школой»; Смит лишил камеру статичности, снимая одну и ту же сцену с разных точек и применяя разные планы. Е ряд снятых им в то время

фильмов он довольно свободно переходит от общего плана к крупному, однако последний он скромно считает просто трюком: это вид сквозь лупу или в лорнет. «Смит, — пишет Садуль, — произвел в кино значительную эволюцию. Он превзошел Эдисона, не пошедшего дальше зоотропа и театра марионеток; Люмьера — фотографа любителя, оживлявшего свои любительские снимки; Мельеса, смотревшего на кино глазами «господина из партера». У Смита киноаппарат стал подвижным, как человеческий глаз, как глаз героев фильма. Аппарат движется, он действует, участвует в драме. Режиссер навязывает зрителю различные точки зрения. Формула Мельеса «сцена-экран» нарушена. «Господин из партера» летает па ковре-самолете».

С этих пор кинокамера постепенно превращается в тот зоркий аппарат, фиксирующий действительность, каким мы его знаем сегодня. Сначала камеру использовали для объективного изучения движения или декорации: вспомним наезды, показывающие дворцы в «Кабирпи», приемы, открывшие дорогу многим другим, и в частности знаменитому трэвеллипгу в «Нетерпимости», где Гриффит поднял камеру па воздушном шаре, облетавшем грандиозные декорации Вавилона. Но вскоре камера начинает занимать все более «субъективные» точки зрения благодаря все более смелым перемещениям. Так, в «Последнем человеке» камера, делая головокружительный скачок, как бы материализует полет сплетен, которые перебрасываются от соседки к соседке. Несколько лет спустя в фильме «Падение дома Эшеров» кажется, будто порыв жестокого ветра уносит вместе с сухими листьями камеру Жана Эпштейна, а Эйзенштейн мощным наездом заставляет свой аппарат стать на точку зрения быка, который в пору случки бросается к корове («Старое и новое») И, наконец, Абель Ганс, не удовлетворившись в «Наполеоне» помещением миниатюрных камер в футбольные мячи, которые метали вместо пушечных ядер, «захотел снять эпизод «с точки зрения летящего снежка» и, как рассказывают, приказал швырять портативные камеры через всю студию. Обеспокоенные операторы, желая смягчить удары, велели натянуть сетки, но Абель Ганс запротестовал: «ведь снежки рассыпаются, господа... и камеры разбились...».

Однако вплоть до создания «Дамы с озера» (1947) на экранах не появлялось ни одного фильма, в котором с начала до конца применялась бы «субъективная съемка», то есть в котором глаз камеры отождествлялся бы с глазами героя фильма. Но и тут режиссер лишь систематически применил уже давно известный психологический прием. Еще в 1923 году Эпштейн установил камеру на карусели с деревянными лошадками и передал таким образом точку зрения кружащихся на них людей («Верное сердце»). В 1924 году Рене Клер вызвал тошноту у тысяч зрителей, заставив свою камеру съезжать с американских гор в Луна-Парке («Антракт»), а Ганс привязал камеру к крупу скачущей лошади, чтобы передать точку зрения Бонапарта, убежавшего от корсиканских националистов. В «Путевке в жизнь» «скользящий» панорамный план, снятый очень быстро, передавал ощущение людей, кружившихся в дикой пляске. В 1932 году движение камеры в начале картины «Доктор Джекил и мистер Хайд» отождествляло зрителя с героем. Еще не так давно «Кайатт очень остроумно применил этот прием в «Неизвестном певце» (1946), используя его исключительно для «возвращения назад», как будто снимая воспоминания героя, который пытается по отдельным отрывкам восстановить прошлое». В 1940 году Орсон Уэллес начал постановку «Сердца мрака», где хотел систематически использовать этот прием, но администраторы запротестовали, испугавшись такой смелости.

Наконец, в 1947 году Роберт Монтгомери, осуществляя идею, которую он вынашивал еще с 1938 года, поставил «Даму с озера» — фильм очень интересны по замыслу, но в целом все же неудачный. Правильнее всех объяснил эту неудачу Альбер Лафэй, который сказал: «Ошибка режиссера состоит в том, что он спутал фиктивное уподобление с отождествлением восприятия». В силу своей реалистической природы «кино, знакомя нас с человеком, прежде всего показывает его «манеру жить на свете», говоря языком экзистенциалистов... Парадоксально то, что в фильме «Дама с озера» мы меньше чувствуем себя «вместе» с

героем, чем если бы мы видели его на экране заснятым, как обычно»³. Сравнение с литературой поможет нам разобраться в этом довольно сложном вопросе и покажет, почему мы не можем отождествить себя с героем. Я открываю книжку Мелвилля «Моби Дик» и читаю: «Я засунул пару белья в свой старый холщовый мешок, взял его под мышку и отправился в дорогу, к мысу Гори и Тихому океану. Покинув старый Манхэттен, я прибыл в Нью-Бедфорд в декабре, субботним вечером. Я был очень раздосадован, узнав, что маленький пакетбот, который ходит в Паптукет, уже снялся с якоря». Как мы видим, здесь повествование ведется от первого лица. Автор сам рассказывает о своих приключениях, не прибегая к помощи посредника. Однако совершенно ясно, что, читая, я не отождествляю автора с собой: я читаю «я», по подразумеваю «Мелвилль» и ни на минуту не считаю себя этим литературным «я», хотя тоже называю себя «я»; но в данный момент «я читаю». Когда я думаю об авторе и пережитых им приключениях, я вижу его со стороны; точно так же, если бы я предстал себе, что хожу по площади Святого Марка, то увидел бы себя своим внутренним оком со стороны, как постороннего. Почему же считают, что в фильме может быть иначе? Если происходит такое объективное отражение нашего «я», и тем более «я» другого человека, на нашем «внутреннем экране», то как же можно ожидать, что это не произойдет тем неизбежнее, когда перед нами окажется белый экран кинозала? Камеру-актера, которая как бы считается «мною», я воспринимаю, как «постороннего», точнее, я не воспринимаю того, что происходит на экране, так, словно сам являюсь этой канорисвидетелем, и все, что подается мне как восприятие камеры, считаю объективной действительностью. Я не принимаю на себя удар, нанесенный камере: я вижу лишь изображение, данное мне режиссером, как соответствующее в этот момент ощущению камеры-актера. Этот сдвиг, это «восприятие во втором плане» и является причиной психологической невозможности отождествления себя с камерой. Таким образом, режиссер не достигает желаемого психологического эффекта: я отказываюсь считать себя камерой-актером. Кроме того, и в этом фильме герой совсем не показывается, а следовательно, я не могу отождествить себя с ним, как с действующим лицом, поэтому экран как бы остается для меня пустым или, вернее, я вижу, как на нем двигаются люди, поведение которых мне психологически чуждо и непонятно.

Хичкок, всегда проявляющий большую техническую смелость, показал (быть может, невольно) границы возможного в этой области и подчеркнул опасность сделать этот прием смешным, сняв самоубийство с «субъективной точки зрения». В фильме «Очарованный» разоблаченный шпион поворачивает револьвер прямо на объектив камеры и стреляет: экран на мгновение становится красным, затем белым и черным, но кто сможет утверждать, что это соответствует реальной точке зрения самоубийцы? Тот же Хичкок, словно подмигнув зрителю как соучастнику, довел камеру до предельной подвижности, сняв фильм «Веревка» как бы непрерывно одним планом, причем его аппарат разгуливал между актерами на протяжении всей картины (промежутки между роликками заполнялись движением камеры, прятаясь то за спины актеров, то за стенки сундука, образуя нечто вроде затемнения).

Ряд факторов создает и обуславливает выразительность изображения: роль камеры (включающая четыре элемента: движения аппарата, различные планы, точки и ракурсы съемки, композиция кадра), затем освещение и, наконец, декорации и костюмы.

Движение аппарата

Не рассматривая пока различные типы движений аппарата, мы постараемся определить их многочисленные функции с точки зрения выразительности киноизображения. Таких функций, мне кажется, можно насчитать семь.

Л. Сопровождение движущегося человека или предмета: камера следует за дилижансом, который лошади мчат галопом («Путешествие будет опасным»).

Неподвижный предмет представляется в движении: наезд камеры создает впечатление, будто неподвижный бомбардировщик «Летающая крепость» выезжает по взлетную дорожку («Лучшие годы пашей жизни»).

В. Показ пространства или действия, имеющего единое драматическое содержание: отъезд камеры назад постепенно показывает праздник на открытом воздухе («Четырнадцатое июля»); отъезд и сторону показывает жестокий бой на тракторном заводе («Сталинградская битва»).

Г. Определение пространственных отношений меж-

1. «Дилижанс» (1939) — американский фильм. В советском прокате — «Путешествие будет опасным». Реж. Д. Форд.

- «Лучшие годы пашен жизни (1946) — американский фильм. Реж. У. Уайлер.

«Четырнадцатое июля» (1933)—французский фильм. Реж. Р. Клер.

1. «Сталинградская битва» (1948)—советский фильм. Реж.

В. Петров.

ду двумя элементами действия (между двумя персонажами или между персонажем и предметом), причем иногда создается впечатление угрозы или опасности благодаря движению аппарата к персонажу, который находится в господствующем положении, имеет тактическое преимущество или видит другого, сам будучи невидим (девушка сообщает Чарли, что он имеет огромный успех на арене и может требовать прибавки, затем камера показывает, что хозяин подслушивает ее, — «Цирк»), или благодаря движению к предмету, который является источником опасности или ее символом (двое молодоженов стоят, опершись на поручни парохода; камера отодвигается, и в поле зрения появляется спасательный круг с надписью «Титаник»; — «Кавалькада»).

Д. Драматическое выделение персонажа или предмета, которому предназначено сыграть в дальнейшем важную роль (наезд камеры, показывающей горящую свечу, которая вскоре подожжет хижину слепой, — «Дети Хиросимы»).

Е. Выражение субъективной точки зрения персонажа, находящегося в движении (вход в жалкий лагерь для переселенцев, увиденный с едущего грузовика эмигрантов, — «Гроздь гнева»).

Ж. Выражение внутренних переживаний персонажа («субъективная» точка зрения: наезд камеры, показывающей кольцо-улику, — «Тень сомнения») «объективная» точка зрения: наезд камеры, показывающей лицо Лоры всякий раз, как она вспоминает прошлое, — «Короткая встреча»).

Уточним, что мы называем «субъективным» всякое движение аппарата, когда он становится на точку зрения действующего лица, а «объективным», когда камера выражает точку зрения постороннего и беспристрастного свидетеля — зрителя.

Первые три вида функций аппарата чисто «описательные». Это значит, что движение камеры само по себе не имеет значения, оно лишь даст зрителю возможность лучше увидеть (это движение совсем скрыто в случаях А и Б, а в случае В его можно заменить рядом отдельных планов). Напротив, последние четыре типа играют «драматическую» роль, иначе говоря, здесь имеет значение движение аппарата само по себе, то есть оно должно выявить либо подчеркнуть внешний или психологический элемент, которому отведено важное место в развитии действия.

Можно различить три вида передвижений аппарата: трэвеллинг (движение самой камеры), панорамную и траекторную съемки.

Трэвеллинг — такое движение камеры, когда угол между оптической оптикой аппарата и

плоскостью, по которой он движется, остается неизменным.

Трэвеллинг в вертикальном направлении встречается довольно редко и чаще всего используется для сопровождения движущегося персонажа: так, в «Горьком рисе»² камера следует за девушкой, карабкающейся по лесам, с которых она затем бросается вниз, а в «Сталинградской битве» — за советскими пехотинцами, берущими приступом лестницу полуразрушенного дома. Я хочу еще напомнить знаменитый вертикальный трэвеллинг в «Гражданине Кейне»: в то время как Сью-Зэн поет на сцене, камера возносится под колосники театра, и это постепенное удаление жестоко подчеркивает все недостатки голоса певицы; затем в кадре появляются двое рабочих сцены, которые выразительным жестом ясно дают понять, что талант супруги Кей-На не вызывает у них никакого восхищения.

Боковой трэвеллинг чаще всего выполняет описательную роль: в «Веселых ребятах» камера движется вдоль пляжа, переполненного отдыхающими, открывая очень забавные сцены, а в «Лучших годах пашей жизни» три демобилизованных солдата, возвращающихся домой, наблюдают из такси («субъективная» точка зрения) простые и волнующие уличные сценки.

Трэвеллинг назад (или отъезд камеры) может иметь несколько значений:

1. Заключение: в конце фильма «Сегодня вечером мы победили» камера все дальше отодвигается от группы, окружающей побежденного боксера и его жспу, и останавливается на общем плане.
1. Удаление в пространстве: искалеченный моряк, как бы видимый глазами двух его товарищей, вернувшихся с ним на родппу; высадив его возле дома, они удаляются на такси («Лучшие годы пашей жизни»),
1. Сопровождение приближающегося человека, когда драматически важно показать выражение его лица: так, в конце фильма «Врата ночи» отъезд аппарата назад позволяет сохранить на первом плане лицо Диего, потрясенного трагическим концом своей любви.
1. Моральное освобождение: например, эффектный копен «Шалопаяев» (ряд движений камеры назад, открывает заснувших «бездельников») символически показывает, что молодой Моральдо вырвался из той нравственной спячки, какой была его никчемная паразитическая жизнь.
1. Чувство одиночества, подавленности, бессилия: в фильме «Она танцевала только одно лето» отъезд

Г.-імеры в конце картины показывает юношу, погруженного в отчаяние после смерти возлюбленной; трэвелинг в «Ужасных родителях» внушает мысль о скором отъезде фургона странствующих актеров навстречу новым приключениям; в «Прелестном маленьком пляже», показывая двух людей, постепенно теряющихся на пустынном просторе пляжа, трэвеллинг открывает нам их нравственную опустошенность; потрясающий трэвеллинг дается в «Загородной прогулке», где намеренно длительный отъезд камеры назад показывает реку, исхлестанную дождем, и создает такую грустную картину, что вызывает чувство гнетущей тревоги и тоски по несбыточному счастью.

Наконец, следует подольше задержаться на изучении трэвеллинга вперед (наезда камеры), движения значительно более интересного хотя бы потому, что оно более естественно: оно соответствует точке зрения идущего вперед человека или направлению его взгляда, устремленного на интересующий его предмет.

Напомним прежде всего наезд, оправданный «субъективной» ролью камеры («Дама с озера»). Мы видели также, что в исключительных случаях наезд может передавать и точку зрения животного (бык в «Старом и новом») и даже предмета (снежок в «Наполеоне»). Установив это, мы выделим пять выразительных функций наезда.

1. Введение: наезд камер! вводит нас в мир, где будет разворачиваться действие, — например, долгое движение вперед по дороге вдоль берега рек По г.о время вступительных титров к фильму «Одержимость» \ или начало фильма «Сегодня вечером мы победили», где камера, но в общий план, все приближается и включает в кадр боксера, спящего в номере гостиницы.

2. Описание пространства: набегающие рельсы, снятые с быстро идущего паровоза в картине «Человек- зверь», или полет над грудой ящиков во дворце Кейна в фильме «Гражданин Кейн».

3. Выделение какой-нибудь частности, важной для дальнейшего развития действия: упомянутый выше наезд камеры на свечу в «Детях Хиросимы» или на дядю Чарли, выходящего из вокзала вместе с приехавшими его встречать родственниками из провинции, причем на его лице отражается непередаваемая смесь удовлетворения и беспокойства («Тень сомнения»).

4. Проникновение во внутренний мир, то есть введение объективного показа снов (мальчику спится, что он ловит «Белую гриву»), воспоминаний (пьяница вновь переживает отдельные эпизоды своего падения — «Потерянный конец педели»), галлюцинаций (раненый ирландский революционер видит себя снова в тюрьме — «Вышедший из игры»).

5. Наконец, трэвеллинг вперед (и эта функция наиболее интересна) выражает, воплощает, материализует душевные переживания (внезапные и сильные впечатления, чувства, желания, идеи) действующих лиц. Для этой цели существует три различных способа использовать движение вперед:

прежде всего прием, который я называю «объективным», так как камера становится не на точку зрения персонажа, а на предполагаемую точку зрения зрителя. Так, очень быстрый наезд вводит в кадр искаженное страхом лицо деревенского богача Бонфпльо в ту минуту, когда он видит у своего дома вооруженного ружьем пастуха, которого он незадолго до этого засадил в тюрьму, а перед тем присвоил себе его овец («Пет м и р а под ол ивам и » затем прием «субъективный», то есть когда камера становится на точку зрения персонажа, внутреннюю жизнь которого следует передать. Наезд называется «реалистическим», когда персонаж движется вперед: так, например, в «Метрополисе» движение камеры вперед показывает отчаянные усилия человека, старающегося пробиться сквозь бегущую в панике толпу, чтобы добраться до двери и убежать от волн, заливающих подземный город; в «Тени сомнения» наезд камеры показывает точку зрения девушки, которая, чувствуя себя и опасности, приближается к своему дяде, всматриваясь в его враждебное лицо (ощущение тревоги усиливается еще благодаря съемке снизу вверх, так как дядя стоит на крыльце, выше девушки);

и, наконец, я называю «субъективным нереалистическим» наезд, когда персонаж остается неподвижным, а камера выражает как бы направление его взгляда, сосредоточенное внимание, нарастание внутреннего напряжения героя, вызванного предметом, который имеет для него большое драматическое значение и от которого может даже зависеть его жизнь. Такое использование камеры дало нам несколько наиболее выразительных и ярких образов киноязыка: так, в знаменитом «Шантаже»² Хичкока чрезвычайно быстрый наезд камеры, вводящий в кадр крупный план лица убитого, говорит нам о внезапной догадке сыщика, понявшего, что убийца — не кто иной, как его собственная невеста, но забытую перчатку он только что нашел в этой комнате. 15 «Четырнадцатом июля» Аппа в смятении после внезапной смерти матери бросается к окну и зовет своего друга Жана, живущего в доме напротив; как бы материализуя отчаянный призыв девушки, камера пересекает улицу и показывает на переднем плане пустую кровать молодого человека; аналогичное движение камеры в «Тени сомнения» выражает ужас дяди-убийцы, когда он замечает на пальце племянницы кольцо, уличающее его в преступлении; и, наконец, в фильме «Муссон», когда героиня с ужасом убеждает, что она выпила воду из стакана тифозобольного, камера делает резкий скачок вперед и показывает крупным планом роковой стакан, сверкающий в

полумраке.

Панорамная съемка производится посредством вращения камеры вокруг ее вертикальной или горизонтальной (поперечной) оси, без передвижения аппарата. Напомнив, что панорамная съемка часто вызывается необходимостью следовать за человеком или движущимся предметом, отметим три основных типа панорамных съемок:

чисто описательное панорамирование, ставящее себе целью показать какое-нибудь пространство; часто оно служит введением или заключением (см. панорамные съемки Сталинграда; в начале и в конце фильма «Врата ночи») или передает движение взгляда озирающегося вокруг персонажа (в таком случае камера в начале или в конце задерживается на лице этого персонажа: в «Детях Хиросимы» учительница осматривает развалины города);

панорамирование, как выразительное средство, основано на своего рода трюке, на нереалистическом использовании камеры, с целью вызвать определенное ощущение или внушить какую-нибудь идею: так, скользящее панорамирование дает нам почувствовать головокружение, которое испытывают танцующие в «Путевке в жизнь», а в короткометражном фильме «Держись!» (о реконструкции Роттердама) очень быстрое вертикальное панорамирование высоких домов сверху вниз создает у зрителя впечатление, будто дома растут как грибы;

панорамирование, которое я называю драматическим, гораздо более интересно, ибо оно играет самостоятельную роль в кинопроизведении. Оно ставит своей целью выявить пространственные отношения либо между наблюдающим персонажем и сценой предметом, который он рассматривает, либо между одним или несколькими персонажами, с одной стороны, и одним или несколькими персонажами, которые за ними наблюдают, — с другой; в последнем случае движение камеры вносит ощущение угрозы, враждебности, тактического превосходства (например, персонаж, оставаясь невидимым, видит тех, кого аппарат показывает во вторую очередь). Кроме примера из «Цирка», данного в начале этой главы, можно привести еще очень известный пример из фильма «Путешествие будет опасным», когда камера, помещенная на скалистой вершине, сначала следит за приближающимся по долине дилижансом, а затем внезапно поворачивается и показывает кучку сидящих в засаде индейцев. Аналогичный прием мы видим в «Тени сомнения», где аппарат покидает двух незадачливых полицейских и вводит в кадр человека, которого они разыскивают, — спрятавшись поблизости, он втайне следит за ними; в обоих случаях съемка сверху вниз как бы усиливает ощущение беспомощности: в первом случае — дилижанса, во втором — полицейских.

И наконец, траскторная съемка, которая представляет собой различные сочетания трэвеллингов с панорамированием и производится иногда с помощью операторского крапа, — довольно редкое движение аппарата и вообще недостаточно естественное, чтобы органично войти в чисто описательное киноповествование. Такова траскторная съемка в «Трагической охоте»: камера следует за Мишелем, невесту которого похитили бандиты, затем взбирается наверх, открывая общий план поселка, где только что подняли тревогу, и снова спускается, показывая на первом плане Мишеля и директора.

Траскторная съемка часто применяется в начале фильма, чтобы ввести зрителя в тот экранный мир, который будет ему показан с большей или меньшей достоверностью (например, вступительные титры в фильмах «Дьявол внутри нас», «Запрещенный Христос» и «Вышедший из игры»).

Однако следует напомнить несколько траекторных съемок, выразительная сила которых заслуживает того, чтобы о них поговорить. Я назову прежде всего знаменитую съемку Хичкока в фильме «Закованные в цепи»: камера, дав снятый сверху общий план прихожей, кружась, спускается вниз и, остановившись!, показывает крупным планом маленький ключ в руке героини, подчеркивая таким образом, что он должен сыграть чрезвычайно важную роль.

В «Преступлении господина

Ланжа» есть траекторная съемка, которая в свое время вызвала сенсацию: камера, помещенная вне дома, показывает нам господина Ланжа, схватившего револьвер, и затем неотступно следует за ним; Ланж проходит через типографию, спускается по лестнице и выходит во двор, чтобы покончить с негодяем Батала, «воскресшим» с единственной целью захватить деньги кооператива; здесь долгое движение аппарата с необыкновенной силой подчеркивает неотвратимый ход событий, твердое и непреклонное решение Ланжа самому совершить правосудие. В «Процессе Парадайна» дана очень впечатляющая траекторная съемка в эпизоде суда: камера все время кружится вокруг сидящей на скамье подсудимых молодой женщины, обвиняемой в убийстве мужа, не выпуская из поля зрения лакея убитого, который проходит через зал и занимает место среди свидетелей; мне кажется, что в той настойчивости, с какой Хичкок в течение долгого времени держит в одном кадре обоих актеров, видно не только желание дать на переднем плане лицо молодой женщины, выражающее тревожное ожидание, но и внушить зрителю мысль о существовании между ними каких-то пока еще неясных отношений, которые должны обнаружиться в дальнейшем, и дать понять, что они как-то связаны друг с другом в этом деле. Сходное движение аппарата мы видим в «Гамлете», в эпизоде, где бродячие актеры играют пьесу, которая должна разоблачить преступного короля: камера, не выпуская из поля зрения актеров, делает вокруг зала несколько движений туда и обратно, каждый раз открывая на переднем плане новые драматические подробности: растущий ужас короля, дьявольское торжество Гамлета, все усиливающееся любопытство Горацио и других гостей, наблюдающих за поведением короля. В конце первой части «Обороны Царицына» камера кружится вокруг Сталина, стоящего во весь рост на холме, господствующем над городом, который впоследствии был назван его именем, и размах этой долгой круговой траекторией съемки, все время выделяющей крупный силуэт человека на фоне городского пейзажа, создает мощное впечатление величия и торжественности.

Необходимо также отметить прекрасную траекторную съемку в фильме «Дьявол внутри нас», в сцене, где молодой человек и его возлюбленная проводят вместе первую ночь: камера, делая круговое движение у изголовья их кровати, на мгновение задерживается на руке, протянувшейся, чтобы потушить настольную лампу, в то время как другая рука тщетно пытается ей помешать, затем камера передвигается дальше, и в кадр входит горящий камин; это же движение аппарата, подчеркивая особую значительность минуты, повторяется и во время смерти Марты, сближая, таким образом, зарождение и конец великой страсти, а, может быть, также тему греха и искупления.

В заключение я хочу напомнить траекторную съемку в начальном эпизоде «Завещания доктора Мабузо» самую необыкновенную в истории кино: сцena происходит в чулане или кладовой, загроможденной всевозможными вещами, а из соседнего помещения доносится оглушительный шум какой-то дьявольской машины; камера двигается очень медленно, изучая декорацию, осматривая наваленные предметы, заглядывая во все уголки, и вдруг быстрым, коротким рывком находит притаившегося за ящиком человека, лицо которого искажается от ужаса; здесь Фриц Ланг осуществил очень смелый ход: он перенес страх спрятавшегося человека на нашедшую его камеру-зрителя, как будто это мнимое открытие вызвало у него такой же реальный ужас, какой он испытал бы, если б его обнаружили те, от кого он спрятался.

Сейчас все реже пользуются такими сложными движениями аппарата, и это только к лучшему, ибо чаще всего они являются лишь пустой демонстрацией виртуозности, но лет двадцать тому назад они производили фурор. Любители кино еще помнят траекторную съемку в фильме «Конгресс веселится», когда камера чрезвычайно долго следует за удаляющейся каретой, или в начале «Веселых ребят», где дается, без сомнения, самая длительная траекторная съемка в истории кино: камера прыгает в течение целых четырех минут, следуя за ведущим свое стадо сладкоголосым пастухом.

Различные типы планов

Размеры плана (а следовательно, его название и место в технической номенклатуре) определяются расстоянием между камерой и объектом съемки.

Выбор каждого плана диктуется необходимостью ясного ведения рассказа; следует соблюдать соответствие между величиной плана и его материальным содержанием, с одной стороны (план тем крупнее или ближе, чем меньше нужно показать предметов), и с другой — с драматическим содержанием — с другой (план тем крупнее, чем больше его смысловой вклад и драматическое значение). Отметим, что величина плана определяет и его продолжительность, так как последняя обусловлена необходимостью дать зрителю достаточный промежуток времени, чтобы успеть разглядеть его содержание; поэтому общий план обычно длиннее крупного плана. Однако крупный план, несомненно, может быть долгим и даже очень долгим, если режиссер хочет придать ему особый смысл, в таком случае драматическое значение перевешивает простое описание.

Я не собираюсь здесь подробно изучать всевозможные типы планов, богатая гамма которых, по правильному выражению Л. Прюда, оставляет «подлинную оркестровку реальности»; планы очень многочисленны и вдобавок очень редко однозначны: общий план пейзажа может прекрасно включить в себя и персонажей на переднем плане, кроме того, можно также разместить актеров на разных расстояниях от камеры; мы увидим дальше, что глубинное построение кадра — важный элемент мизансцены. Гораздо интереснее напомнить вслед за Жоржем Садулем, что все типы планов еще задолго до появления кинематографа применялись в живописи, скульптуре, декоративных и ювелирных искусствах (пейзажи, портреты во весь рост, бюсты, медали, камеи и т. д.).

Почти все типы планов не имеют иной цели, кроме удобства восприятия и ясности рассказа. Только крупный и общий планы имеют определенное психологическое значение и играют не только описательную роль.

Показывая издали маленькую фигурку человека, общий план представляет его как часть окружающего материального мира, который подавляет и как бы «объективизирует» его; отсюда порой некоторая пессимистическая окраска, общая мрачная психологическая атмосфера, присущая общему плану. Поэтому общий план часто выражает: одиночество (Робинзон Крузо кричит в отчаянии перед безбрежным океаном, в фильме Бунюэля), бессилие в борьбе с безжалостной судьбой (жалкий силуэт героя «Алчности» прикованный к трупу в Долине смерти), безделье («Шалопай», убивающие время на пляже); он вводит людей в пейзаж, который как бы служит им защитой и скрывает их (эпизод в болотах По, в фильме «Пайза»), или показывает персонажей на фоне обширного и полного пегги пейзажа, подчеркивающего их страсть (прогулка по пляжу в «Буксирах»).

Что касается крупного плана, то он является одним из самых чудесных и специфических достижений кино; Жан Эпштейн сумел прекрасно охарактеризовать его: «Между зрелищем и зрителем нет никакого барьера. Зритель не смотрит на жизнь, а проникает в нее. Это проникновение создает самую интимную близость. Лицо, увиденное в лупу, обнажается, показывает свою живую географию... Это — чудо реального существования, подлинной жизни, раскрытой словно очищенный от кожуры гранат, жизни глубокой, первобытной. Подкожный театр». Без сомнения, именно в крупном плане человеческого лица лучше всего проявляется сила психологической и драматической проникновенности киноискусства, и крупный план — это первая и, по существу, самая цепкая попытка передать внутреннюю жизнь средствами кино. Острота (и точность) реалистического воспроизведения мира в кинематографе такова, что экран может на наших глазах «оживить» даже неодушевленные предметы: мне вспоминается снятое крупным планом яблоко в «Земле», про которое можно, не преувеличивая, сказать, что кто его не видел, тот никогда не видел яблока. Но лучше всего камера умеет вглядываться в лица и читать по ним самые интимные драмы души: можно ли

забыть изумительное лицо Лилиан Гиш в «Сломанных побегах» или Фалькопетти и «Страстях Жанны д'Арк»? Кого не взволновало до слез лицо Априетты, терзаемой мыслью о невозможности вернуть упущенное счастье, в тот день, когда она вновь встречает своего бывшего возлюбленного (Сильвия Батайль в «Загородной прогулке»), или лицо Марии, когда на рассвете в мрачной кухне, подавленная горем, она думает о своей беременности (Мария Пиа Казилио в «Умберто Д.»)? Кто не трепетал от жалости при виде еле заметного кивка Гарри Лима в ответ на последний удар его друга, в душе которого происходит трагическая борьба дружбы с чувством ужаса (Орсон Уэллес. в «Третьем человеке»), или при виде невропатки и мечтательницы, целиком погруженной в свои грезы и ждущей возвращения своей погибшей собачки (Ширли Бус в фильме «Вернись, малютка Шеба»)?

Следует, однако, отметить, что, несмотря на необычайную силу воздействия, крупный план часто (особенно в эпоху немого кино) вместе с «импрессионистическим» монтажом был самым ярким выразителем определенного «художественного почерка», который не всегда способствовал ясности рассказа; в наши дни в кино реже употребляют этот прием, поскольку теперь овладели новыми выразительными средствами (в частности, звуком) и эстетика крупного плана немного изменилась.

Вопреки мнению Андре Мальро, высказанному в его «Очерке психологии кино», крупный план не был «изобретен» Гриффитом; англичанин Смит, как мы видели, пользовался им еще в 1900 году, но Гриффит действительно первый сумел сделать это изобретение чудесным средством раскрытия души, каким оно затем стало в руках Эйзенштейна, Пудовкина и Дрейера. Крупный план кажется нам сейчас вполне естественным, но первое время он считался очень смелым выразительным средством, которое может оказаться непонятным зрителю. Элмер Райс очень остроумно высмеивал «неправдоподобность» крупного плана; герои его «Путешествия в Пурилью» рассказывают, например: «Гнездо малиновки, которое мы сперва не заметили на ближнем дереве, вдруг начало расти и увеличилось до таких размеров, что мы в ужасе попятнулись назад... Когда малиновка немного уменьшилась, барашек, пасшийся в отдалении, вдруг вырос до размеров слона...».

Крупный план (за исключением тех случаев, когда он имеет чисто описательное назначение и играет роль объяснительного увеличения) передает сосредоточенность нашего сознания, сильное внутреннее напряжение или нечто вроде навязчивой идеи. Как мы уже видели, крупный план — естественное завершение наезда камеры, и часто движение аппарата лишь выделяет и усиливает его драматическое содержание. Когда крупным планом дается какой-нибудь предмет, наезд камеры обычно передает точку зрения одного из героев и материализует силу чувства или мысли, овладевшей его сознанием: таков крупный план разрезного ножа, которым осмеянный чиновник впоследствии убивает уличную женщину («Сука»), или данный крупным планом стакан молока, быть может, отравленного, наводящего ужас на героиню «Очарованного». Во «Встречном», во время последнего испытания турбины, камера остается надолго прикованной к снятой крупным планом пятикопеечной монете, поставленной ребром на громадной машине. Если монетка не упадет, значит, турбина не вибрирует, но есть работает исправно; таким образом, на монетке сосредоточены все надежды рабочих, и в то же время ее ничтожная цена служит драматическим контрастом тому колоссальному значению, какое ей придают, ибо она символизирует удачу или провал. Если говорить о крупном плане лица, то оно, конечно, может рассматриваться как «объект», на который направлен взгляд другого персонажа, но чаще всего оно дается с точки зрения зрителя. Тогда крупный план передает сильное душевное напряжение действующего лица: таковы крупные планы лица Лауры, которое становится скорбным всякий раз, как мысли ее обращаются к прошлому («Короткая встреча»), или лицо Жанны д'Арк, терпящей нравственные муки перед своими судьями в фильме Дрейера. Ощущение неловкости или страха может быть усилено с помощью «утрированного плана» (см. в «Наводнении» Деллюка фрагмент лица человека, думающего о только что совершенном преступлении) или с помощью сверхкрупного плана (глаз алкоголика, разбуженного телефонным звонком в

«Потерянном конце педели»; рот героя картины «После сумерек наступает ночь» - , который во время сильнейшего припадка бормочет бессвязные слова).

Углы съемки

Если необычные углы съемки не оправдываются драматической ситуацией, они могут приобрести особое психологическое значение.

Съемка снизу вверх (объект снимается снизу, причем объектив находится ниже нормального уровня глаз) создает обычно ощущение превосходства, восторга, торжества, ибо, увеличивая рост людей, она как бы поднимает их над окружающими и словно возносит к небу, иногда придавая им даже некий ореол величия. В «Путевке в жизнь» съемка снизу вверх группы мальчиков, несущих рельсы, символизирует радость труда и победы, которую они одержали над собой. Аналогичный угол съемки подчеркивает власть капиталиста Лебедева в «Конце Санкт-Петербурга», а в фильме «Александр Невский» — моральное благородство и военный

М гений героя. И, наконец, в «Последнем человеке», лакей, затянутый в блестящую ливрею, снимается немного снизу вверх до самого момента его падения, после чего съемка сверху вниз подчеркивает провал его карьеры.

Съемка сверху вниз имеет тенденцию уменьшать человека, подавлять его морально, прибивая к земле, показывать как существо обреченное, игрушку злой судьбы. Мы находим яркий образец этого приема в «Тени сомнения»: в ту минуту, когда девушка убеждается, что ее дядя — убийца, камера внезапно трогается с места и начинает отъезжать назад, затем поднимается вверх и становится на такую съемочную точку, с которой ясно видно, какой ужас и бессилие охватывают девушку. Еще лучше пример из фильма «Рим — открытый город», так как он более естествен: эпизод смерти Марин снят с нормальной точки зрения, но сцена ее убийства немцами снята с верхнего этажа здания, и бегущая по улице женщина кажется маленьким, хрупким существом, попавшим в ловушку неумолимой судьбы. Приведем еще пример из «Встречного»: инженер Скворцов, дрожащий от стыда и страха после провала его вредительских махинаций, снят сверху почти вертикально, и кажется, что он раздавлен своим позором.

Следует привести еще несколько редких примеров вертикальных съемок. Так, в «Деньгах» Марсель Л'Эбье поместил камеру в самом центре потолка в здании биржи и таким образом нашел довольно оригинальную точку зрения па кишащих внизу дельцов и биржевых маклеров; мы видим также вертикальный, по гораздо более выразительный снимок в «Процессе Парадайна», в сцене, где адвокат обвиняемой, уничтоженный признаниями своей подзащитной, объявляет себя неспособным нести ее дело и покидает зал суда при гробовом молчании; в фильме «Дом, в котором я живу» мы также находим очень смелую вертикальную съемку сверху вниз, которая психологически обозначает удаление: в ту минуту, когда один из персонажей узнает о смерти любимой девушки, камера отъезжает от него вверх, а он остается внизу, как бы раздавленный обрушившимся на него горем. В противоположность этому приему Рене Клер применил вертикальную съемку снизу вверх в довольно игривом эпизоде, дающем нам возможность разглядеть вышедшее из моды белье танцовщицы 1925 года («Антракт»); еще интереснее точка зрения героя «Вампира», который видит во сне, что его несут в гробу с маленьким окошечком, проделанным в крышке.

Случается также, хотя и гораздо реже, что камера поворачивается не вокруг своей поперечной, а вокруг оптической оси: тогда получается то, что называют «косыми кадрами».

Если они применяются субъективно, то передают точку зрения человека, находящегося не в вертикальном положении. Уже в 1924 году в фильме «Маленький Жак» косой кадр передавал точку зрения лежащего на койке арестанта, который видит, как в его камеру входит начальник тюрьмы со сторожем; аналогичный прием мы находим во многих фильмах Хичкока, в част-

ности в начале «Закованных в цепи»: фигура полицейского качается, когда он приближается к лежащей на кровати героине.

При объективном использовании этого приема он становится значительно более интересным и выразительным: так, г. «Октябре» толкающие нушку солдаты даны в слегка наклонном кадре (как будто они стоят на поднимающейся вверх дороге) и сняты снизу вверх; эта точка зрения с необыкновенной силой передает громадное физическое напряжение и охвативший их могучий порыв.

И, наконец, что для нас особенно интересно, косой кадр может иметь целью материализовать в глазах зрителя переживание персонажа: например, передавать волнение или состояние внутренней неустойчивости.

Так, в «Покойном Матиасе Паскале» три раза даются косые кадры, чтобы показать Паскаля, спрятавшегося за жалюзи; они выражают охватившую его тревогу при виде любимой девушки, разговаривающей с каким-то подозрительным типом. В фильме «Бальный листок» косые кадры в эпизоде с врачом, делающим аборт, усиливают ощущение тошноты и отвращения, вызванное этой грязной историей. Когда героиня «Короткой встречи» после отъезда своего возлюбленного думает о самоубийстве, снимки начинают качаться и становятся нормальными лишь после того, как она приходит в себя, а огни поезда, под который она собиралась броситься, гаснут на ее взволнованном лице. Когда убийца в «Тени сомнения» решает убить свою племянницу, косой кадр выражает ужас человека, вынужденного добавить новое преступление к уже совершенным, чтобы избавиться от лишнего свидетеля. А Кэрл Рид систематически применял слегка скошенные кадры, передавая смятение и тревогу писателя, взволнованного противоречивыми показаниями о смерти его друга Гарри Лима («Третий человек»).

В заключение я упомяну еще один вид кадра, который можно назвать «беспорядочным»; он получается, когда аппарат качается во все стороны. В «Розе и резеде», например, такие кадры выражают субъективную точку зрения двух настигнутых германскими пулями людей; они качаются и падают навзничь, а пейзаж кружится у них перед глазами. Этот прием еще более интересен, когда его применяют «объективно»: Ганс, в

«Наполеоне», желая показать конвент, потрясенный бурей политических страстей, беспорядочно двигает свою камеру во все стороны; Жан Эпштейн также очень умно использовал этот прием в чрезвычайно содержательном фильме «Падение дома Эшеров». Пл-ап, показывающий людей, с трудом несущих тяжелый гроб, снят при беспорядочном движении аппарата: кажется, будто эти движения камеры, выражающие точку зрения несущих тяжесть людей, передают ощущения самих зрителей, которые настолько отождествляют себя с героями фильма, что пейзаж качается перед глазами у них самих; достигнутая таким образом «объективизация» во много раз усиливает соучастие зрителя в происходящем на экране.

Композиция

Композиция кадра — последний вид творческого участия камеры в фиксации внешней действительности с целью превращения ее в составную часть художественного произведения. Речь идет о композиции материала, входящего в изображение, то есть о том, как режиссер ограничивает и, возможно, организует тот кусок реальности, на который направляет объектив, чтобы затем в точности воспроизвести на экране. Выбор материала для съемки — это первая стадия творческой работы и кино; сейчас нас занимает вторая стадия, организация материала в кадре.

Вот несколько образцов чрезвычайно выразительной композиции кадра: в «Старом и новом» бедная крестьянка Марфа приходит к богачу-соседу с просьбой одолжить ей лошадь;

громадный жирный затылок кулака дан крупным планом, а па второй половине экрана видна маленькая робкая фигурка просительницы. В «Голубом ангеле» есть несколько очень впечатляющих кадров: соблазнительная певица Лола-Лола в штанишках п обтягивающей фигуру кофточке поднимается по винтовой лестнице, ведущей в ее комнату, чтобы переодеться; дойдя до верхней площадки (зрителю видны только ее икры), она сбрасывает штанишки на плечо ошеломленного профессора Рата; эта сцепа производит впечатление почти животной чувственности и в то же время предвещает и объясняет падение профессора. Штрогейм для короткой сцены из «Сумасбродных жен», в свою очередь, нашел чрезвычайно сильную кадровку: героиня фильма, приведенная в отчаяние неверностью человека, которого она любит, лежит плашмя на постели, и ее залитое слезами лицо снято таким образом, что поперечный металлический прут от спинки кровати пересекает ее лоб, символизируя переживаемую ею внутреннюю драму. И, наконец, в фильме «Мать» Пудовкин довольствуется тем, что показывает нам крупным планом сапоги городского, чтобы передать неподвижность, беспощадность царского гнета.

По этим нескольким примерам мы можем судить о многообразных способах построения и силе воздействия кадров, с помощью которых режиссер выражает и определенную точку зрения (первый случаи), и впечатление (второй случаи), и чувство (третий случаи), и, наконец, понятие (четвертый случаи).

13 дальнейшем мы еще вернемся к разным типам композиции кадра: к первому — по поводу глубинной съемки (иногда мы видим на первом плане то действующее лицо, глазами которого якобы рассматривается сцена); ко второму — в главе об опущениях; к третьему, когда будем изучать способы выражения душевного переживания; к четвертому, когда будем говорить, о символах и о роли крупного плана в выражении понятий. Таким образом, мы выяснили огромное значение композиции кадра, которая является самым непосредственным и несомненно, самым необходимым способом овладения реальностью для такого художника, каким стала кинокамера ".

Освещение

Кроме кинокамеры фактором, создающим выразительность изображения, является освещение; значение освещения чрезвычайно велико, хотя его часто недооценивают. В самом деле, освещение не бросается в глаза непосвященному зрителю, так как роль его состоит в создании «атмосферы», элемента, трудно поддающегося анализу; с другой стороны, в большинстве современных фильмов видно желание добиться правдивости освещения и здоровое стремление к реализму ведет к отказу от острых и мелодраматических эффектов в этой области.

Я остановлюсь лишь очень кратко на натуральном или хотя бы в принципе «естественном» освещении для сцел, снятых на натуре: я говорю «в принципе», ибо большинство таких сцел, снятых при дневном свете, подсвечиваются с помощью прожекторов или отражающих экранов. Но следует особо отметить совершенно «ненатуральный» характер освещении сцен, снятых ночью: очень часто они снимаются при ослепительном свете, даже когда совершенно ясно, что в снимаемой сцене не должно быть никакого источника света. Это отступление от реальности имеет, конечно, очень веские технические причины (необходимо, чтобы на пленке получились отпечатки), по оно оправдывается также и желанием получить контрастные снимки, создать объемные черно-белые изображения. Фотогеничность света — вполне законный и богатый источник художественной выразительности в кино, но при условии, что его не будут применять для искусственной драматизации.

Наибольшей свободой творчества оператор пользуется при выборе освещения для интерьерных сцен. Здесь освещение не подчиняется непосредственно законам природы (я хочу сказать, не требует естественного обоснования) и фактически никакие границы правдо-

подобия не стесняют воображения художника. «Освещение, — пишет Эрнест Линдгрэн, — служит для обрисовки контуров, придает объемность плоскостям снимаемого объекта, создает впечатление пространственной глубины, доносит до зрителя эмоциональное настроение и атмосферу сцены и даже, в случае надобности, добивается некоторых драматических эффектов»

Признание за светом некоей магической силы, по-видимому, ведет свое начало от немецкой школы; эта традиция сохранилась до наших дней, в частности в американском кино, куда ее принесли режиссеры — выходцы из Германии, такие, как Фриц Ланг, Штернберг и Роберт Сьодмак, а с ними и многие немецкие операторы. Лотта Эйснер отмечает, что знаменитый немецкий театральный деятель Макс Рейнгардт оказал огромное влияние на молодое немецкое кино, но она считает, что тут проявилась и старая германская традиция: «Северянин с душой Фауста, — пишет она, — витает среди туманных просторов, Рейнгардт же создает свой волшебный мир с помощью света, а мрачная тень служит ему лишь для контраста. Таково двойное наследие, полученное германским кино». Например, фильм «Ночь под праздник св. Сильвестра» представляет собой апогей этих настроений, создаваемых игрой света и тени, настроений, столь типичных для немого периода немецкого кино; Лотта Эйснер пишет, что сценарист Карл Майер очень точно указывал освещение каждого плана, чтобы создать нужную атмосферу; все действие происходит ночью, в закопченном и довольно скупо освещенном зале деревенского трактира; единство времени (всего несколько часов), места (почти полное: все происходит в трактире или комнате хозяев, с редкими выходами на улицу, где сверкают ярко освещенные окна большой гостиницы), действия, внешней обстановки (ночь) и психологического состояния (пессимизм, обреченность) делает этот фильм настоящим шедевром, если не по сюжету (самоубийство человека, приведенного в отчаяние тем, что его жена и мать ненавидят друг друга, мало правдоподобно), то благодаря необыкновенно впечатляющей постановке Лупу Пика.

Это же направление мы находим и в большей части американской кинопродукции. Не говоря о довоенных фильмах Форда и Ланга, вся современная «реалистическая» школа помещалась на проблемах освещения, которые она разрешает в «экспрессионистской» манере. Плубокий пессимизм американского кино (психоз «счастливого конца» несколько не противоречит моей мысли) приводит его к выбору обстановки и декораций, окрашенных в трагические тона: так, например, ночь помимо своего символического значения дает оператору полную свободу в разработках освещения. Типичный образец — фильм «Перекрестный огонь», действие которого целиком разворачивается ночью; в нем лампы высокого напряжения лишают лица человечности и дробят поверхность кадра на ярко светящиеся и черные пятна: эта резкая игра света и тени создает очень сильное ощущение смятения и подавленности, которыми проникнута драма. В таких фильмах, как «Убийцы» (где свет активно участвует в самом действии, своей резкостью усиливая грубую жестокость людей и поступков), проявляется характерный «германский» стиль, который мы видим также у Роберта Визе, Дассена, Робсона, Казана и даже у Уэллеса. В Европе также не избежали этого влияния: и Карие («Врата ночи») и Кэрл Рид («Третий человек») дают довольно яркие образцы подобного стиля, проявляющегося и в современных немецких картинах, вроде «Убийцы среди нас» и «Потерянный человек».

Но тут следует сделать оговорку: как бы ни были заманчивы с художественной точки зрения подобные световые эффекты, нельзя отрицать, что контрастная и преувеличенная игра света часто ведет к дешевой драматизации. Я хочу сказать, что в немецком кино противопоставление света и тени в большинстве случаев имело значение борьбы добра со злом. В наши дни черно-белые изображения порой напоминают рисунки Гойи или Домье, но чаще всего кажутся искусственными и надуманными.

С помощью неестественно размещенных или исключительно сильных источников света можно создать самые разнообразные световые эффекты. Яркий пример мы видим в начальном эпизоде «Гражданина Кейна», когда кинозал, в котором спорят сотрудники газеты,

освещается лишь одним резким лучом, выходящим из будки механика: голова главного редактора совсем скрывается во мраке, тогда как его сотрудники ярко освещены, а затем, в следующем плане, силуэты собравшихся проецируются на экране, словно китайские тени.

Использование движущихся теней также было введено в моду экспрессионистами, у которых тени часто передавали образы Судьбы¹. Тени могут также играть роль опущений (см. гл. V) и служить сильным источником страха, приоткрывая неведомую угрозу. Таков силуэт убийцы, приближающегося к своей беспомощной жертве, в фильме «Человек со шрамом» или тень «Проклятого», рисуемая на объявлении, в котором сообщается, что за его голову назначена награда. Но тени могут иметь и символическое значение, что гораздо более интересно: так, тень победившего Наполеона выступает на карте Европы («Победа»), а силуэт Кейна на лице Сьюзен символизирует неспособность молодой женщины противостоять воле ее деспотичного супруга. И, наконец, следует сказать еще несколько слов о применении динамического света, который даст возможность получать чрезвычайно сильные световые эффекты: в «Ветре» Шестрома раздуваемое ветром пламя лампы придает фантастическую жизнь окружающим предметам и озаряет зловещими вспышками искаженное ужасом лицо Лилиан Гиш; в «Анне Карениной» и «Короткой встрече» отсветы огней проходящего поезда на лицах обеих женщин прекрасно передают происходящую у них в душе борьбу между смертельной усталостью и желанием жить.

Заканчивая эту главу, мы, думается, можем немного расширить нашу тему и напомнить о старых верованиях, столь же древних, как сам человеческий род. Разве вера в таинственную, демоноподобную силу теней не покоится на извечной боязни мрака, терзавшей человечество? Экран как будто вновь оживляет тысячелетние мифы о борьбе человека с мраком, страхом и невежеством, о вечной борьбе добра со злом. С другой стороны, не объясняется ли пристрастие режиссеров к резкому свету и глубоким теням еще и тем, что так на экране воссоздается сама обстановка кинозрелища: темнота, мерцание экрана, замкнутый, ограниченный мир, чудесная и наивная атмосфера — необходимое условие кинематографического гипноза, который многие психологи считают явлением регрессивным.

Костюмы и декорации

Декорации и костюмы являются последним элементом, участвующим в создании кинообраза как средства выражения. Я лишь бегло остановлюсь на костюме, которому было посвящено много работ, в частности специальный номер журнала «Revue du cinema» (1949). К тому же костюм не представляет собой специфической особенности кинематографа, и его роль в кино можно сравнить с его ролью в театре; существенная разница заключается лишь в том, что костюм в кино менее стилизован, по более «типичен», чем в театре. Театр — искусство условное, основанное на речи, костюмы в нем редко бывают «реалистичными», и в этом нет необходимости, тем более что персонажи принуждены рано или поздно себя назвать:

«Да, это я, Агамемнон, твой король, разбудил тебя...»

Напротив, костюм в кино, как и все, что появляется на экране, должен быть сугубо верным реальности и достаточно типичным, чтобы зритель мог легко «опознать» персонажей. «В фильме костюм никогда не бывает самостоятельным художественным элементом. Но следует рассматривать как составную часть определенного стиля постановки, выразительность которой он может усилить, или уменьшить. Он выделяется на фоне различных декораций, чтобы подчеркнуть жесты и положения персонажей в соответствии с тем, что они выражают. Он вносит свою ноту, гармонируя или контрастируя с группировкой актеров и с композицией всего кадра в целом. Наконец, при том или ином освещении он может быть выделен, выпячен с помощью света или скрыт в тени»

Каково же место костюма среди выразительных средств фильма? «В кино костюмер должен

одевать характеры», — заявляет Клод Отан-Лара, который был художником по костюмам, прежде чем стал режиссером; а Жак Манюэль пишет: «Всякая одежда на экране — уже костюм, ибо, обезличивая актера, она характеризует героя... Если мы рассматриваем кино, как нескромный глаз, который рыщет вокруг человека и ловит все его жесты, повадки, переживания, мы должны признать, что именно одежда лучше всего очерчивает человека, подчеркивает его формы и, то приукрашая его, то, наоборот, усиливая недостатки, определяет его индивидуальность». Как остроумно показал Элмер Райс в «Путешествии в Пурилью», киноперсонажей часто можно классифицировать по легкоузнаваемым категориям или типам. Так как первая отличительная особенность героя — костюм, то он должен быть очень характерным; это своего рода удостоверение личности персонажа, которое каждый может прочесть.

Что же должен определять костюм? Прежде всего типичную национальную принадлежность: меховая шкура у эскимоса, плащ у мексиканца, кимоно у японца, бурнус у араба и т. д. Вторых, социальное положение, которое проявляется в плохом или изысканном костюме: элегантно одетые бездельники в «Дамах из Булонского леса», шахтеры в «Рассвете», оборванные нищие в «Трехгрошовой опере». И в-третьих, что самое интересное, костюм определяет характеры: вспомним Макса Линдера, сына богатых родителей, безупречно одетого гуляку, или Чарли Чаплина, чей костюм на первый взгляд как будто свидетельствует об удаче на жизненном поприще, но он так потрепан, что создает образ безработного, жертвы, раздавленной общественным строем; вспомним также прелестного, но непризнанного Гарри Лангдона, бледного поэта и мечтателя, одетого, словно застенчивый мальчик, выросший из своего костюма. В другом стиле сделаны вызывающий наряд певицы из «Голубого ангела» (корсет, черные чулки и перья), строгие и безличные одежды «Девушек в форменных мундирах», суровые лютеранские костюмы героев «Дня гнева». А вот более символические костюмы: мужская одежда Фальконетти в «Страстях Жанны д'Арк», соответствующая образу простоты и силы духа; рабочие из «Метрополиса», обезличенные одеждой рабов; Гретхен из «Фауста» Мурнау, раскаявшаяся грешница, словно замурованная в тяжелую, негнущуюся материю, или светлый и чистый облик маленькой девочки, подобранной японцем в «Сломанных побегах». Иногда костюм играет чисто символическую роль в фильме: такова блестящая ливрея лакея в «Последнем человеке», которую он выкрал на один вечер, чтобы присутствовать во всем блеске на свадьбе дочери; или шинель несчастного чиновника, ради которой он живет и умирает, не успев даже ею насладиться, в фильме Латтуады, поставленном по Гоголю. Теперь, вот уже несколько лет, благодаря введению цвета костюмеры могут создавать очень впечатляющие психологические эффекты, одни из которых описывает Анна Сурио: в фильме «Робин Гуд» показана внутренняя эволюция Марианы, которая вначале принадлежит к партии Гэнсбориа и одевается, как и он, в красные цвета, но потом постепенно сближается с Робинем, и это своеобразно отражается на ее одежде, которая становится все светлее, а в конце фильма в платье Марианы преобладает зеленый цвет, как у народного героя.

Декорации

Гораздо интереснее рассмотреть значение декораций, играющих в кино совершенно специфическую роль. Они не имеют ничего общего с театральными декорациями, которые по большей части чрезвычайно схематичны. Действительно, лучшие пьесы можно без затруднения играть и перед самым обыкновенным занавесом (таков опыт Национального народного театра во Франции, отказавшегося от декораций). В противоположность театру декорации в фильме — такая же составная часть кинозрелища, как и другие его элементы; специфика кино требует, чтобы декорации были подлинно реалистичными и тем придавали правдивость действию. Основное качество хороших декораций — это их реализм (кроме тех случаев, когда сам сюжет нереалистичен), ибо в кино декорации должны прежде всего

участвовать в действии и способствовать созданию психологической атмосферы драмы. Я ограничусь тем, что назову несколько наиболее удачных случаев использования естественных декораций: пустыня, которой проносятся песчаные бури («Ветер»), дикая и знойная Долина смерти («Алчность»), бесстрастная и смертоносная гора («Белый ад»), безбрежное море («Долгий путь домой»), лабиринт болот в устье реки По («Пайза»), богатство земли-кормилицы («Возвращение Василия Бортникова»). Все названные фильмы помимо своих прочих качеств замечательны тем, что окружающая драму обстановка глубоко ей соответствует, определяя и в то же время отражая психологическое состояние героев; обстановка неотделима от драмы, иначе декорация показалась бы искусственно «вставленной» в действие.

Но декорации интерьеров значительно более интересны, так как, предоставляя полную свободу режиссеру, позволяют лучше судить о почерке каждого постановщика. Именно в школе немецких экспрессионистов зародились традиции «декораций, передающих душевное состояние», этих странных, поражающих воображение декораций, искусственный, символический характер которых придает фильму наибольшую впечатляющую силу. Я приведу здесь цитату из статьи, появившейся в 1921 году в первом номере журнала «Слпёа» (во главе которого стоял в то время Луи Деллюк); в пей говорится о том, какое впечатление произвел во Франции первый привезенный из Германии экспрессионистский фильм.

В этом фильме, названном «От зари до полуночи»¹, рассказывается история банковского кассира, у которого на склоне лет разыгралась кровь, он бежит из банка, прихватив с собой содержимое несгораемого шкафа, чтобы пожить в свое удовольствие. «Картина, — пишет Иван Голл, — разворачивается в лихорадочной атмосфере; молодой, но выдающийся режиссер Карл Гейнц Мартин, который работает также в немецком театре Рейнгардта, взявшись за этот сюжет, создал вместе с лучшими художниками своего города первый экспрессионистский и кубистский фильм. Это значит, что все пейзажи, все предметы в нем ненамеренно увеличены или уменьшены в зависимости от общего замысла сцены; фнтель как бы смотрит па все глазами одержимого кассира: окошечки кассы качаются, улицы перекашиваются, люди кричат как безумные; смятенная душа героя отражается во всех предметах, изменяя их формы, создавая внутреннюю атмосферу всего фильма». Это цитата интересна с двух точек зрения: истории и эстетики кино. Она показывает, что экспрессионизм основан па субъективном видении мира и выражается в деформации и стилизации декорации, которые становятся символическим контрапунктом - душевной драмы.

Можно различить экспрессионизм «театральный», самым ярким примером которого является фильм «Кабинет доктора в нем искусственная декорация из крашеного холста (эксцентричность ее оправдана тем, что фильм изображает точку зрения сумасшедшего) представляется каким-то наваждением и благодаря своему полному соответствию драме может считаться одной из лучших, созданных кино в этом и, лапе. В то же время существует и экспрессионизм «архитектурный», шедевром которого остается «Метрополис», где катастрофа, разразившаяся в город, поглощающем людей, как будто предвосхищает будущую судьбу нацистской Германии. По своим художественным качест - «От зари до полуночи» (1920)—немецкий фильм. Реж. К.-Г. Мартин.

По аналогии с музыкой я называю «контрапунктом» параллельное развитие двух выразительных процессов, имеющих одно и то же смысловое содержание, но идущих в разных зрительных планах.

«Кабинет доктора Калигари» (1919) -- немецкий фильм. Реж. Р. Вине.

вам к этому фильму близки интересные декорации «Падения дома Эшеров»—безмолвные свидетели безумия Родерика. И, наконец, в том же плане, но с совершенно иным настроением созданы прелестные декорации Жана Юго и Германа Варма (авторов декораций «Калигари») к фильму «Страсти Жанны д'Арк», — которые как бы ступеньваются перед драмой героини

и отражают чистоту ее души.

Можно многое сказать о различных взглядах великих кинорежиссеров на роль декораций. Я вспоминаю декорации фильмов Форда, всегда построенные в павильоне, изображающие улицы и порты, где режиссер любит показывать игру тумана («Осведомитель») или света («Долгий путь домой»). Карне тоже любит ночные города, дымные пригороды и лихорадочную жизнь портов, где его герои страдают и умирают, не в силах вырваться на волю. А Робер Брессон для драм своих героев ищет всегда строгие и суровые кадры: вспомним, например, монастырь в «Ангелах греха» , ослепительно освещенную квартиру в «Дамах из Булонского леса» или безмолвный, ледяной церковный дом в «Дневнике деревенского священника». Что касается Уэллеса, то он любит необъятные, грандиозные декорации, как, например, дом Кейна, обширный, как вокзал, или похожее на горный хребет нагромождение ящиков из-под произведений искусства, собранных миллиардером; действие «Дамы из Шанхая» частично разворачивается в большом увеселительном парке, а в «Преступнике» герой прячется на колокольне, где его убивает одна из механических статуй громадных башенных часов. Уэллес был одним из тех режиссеров, которые ввели моду на эксцентрические декорации; при нем в американском кино появилось множество фильмов, где интересное развитие действия подменялось дешевой живописностью и неожиданностью декораций.

Здесь можно сделать те же оговорки, какие уместны при оценке способа освещения, названного «освещением по-американски». Необычные и фантастические декорации, — а таких немало и в современном образе американских, фильмах, —потомки экспрессионизма; я хочу сказать, что их не оправдано содержанием драмы и они ирреальны! одну цель — перенести зрителя в новую поп литку и придать фильмам дешевый элемент паприжпкнти Так появляются все эти трущобы, туннели, трамплины парки, склады, висячие мосты, надземные железные дороги и даже статуя Свободы; широко используется чужая корация города-спрута во всем его бесчеловечном, чудовищном и отвлеченном облике, города, над которым постоянно витает призрак «Метрополиса» (например, «Город без покрывала», «Паника на улице», «Сегодня вечером мы победили», «Последний шквал», «Перекресток смерти», «Когда город спит»).

Прежде чем закончить эту главу, я хотел бы сказать еще несколько слов о двух темах, которые очень часто используются в фильмах. Первая — это тема зеркала; иногда зеркало — чудесное окно, открытое в таинственный и волнующий мир (например, герой и «Пражском студенте» видит в зеркале своего двойника, а в одном из эпизодов «15 сердце ночи» зеркало вновь воспроизводит прошлое, которое оно когда-то отражало) . Иногда это бесстрастный и жестокий свидетель человеческих трагедий (например, зеркало, отражающее отчаяние Кейпа, или ряд зеркал, которые дробят на тысячи фрагментов одинокую агонию Дамы из Шанхая). Вторая постоянно появляющаяся тема — это тема лестницы; немецкий экспрессионизм очень часто прибегал к ней, придавая ей смысл подъема и преуспевания Мели не приписывать этой теме символического значения, можно допустить, что, когда лестницу используют как конструкцию для восхождения, она приобретает эпический смысл: например, эпизод штурма разрушенного дома в «Сталинградской битве» или аналогичная сцена взятия рейхстага в «Падении Берлина». Напротив, как конструкция для спуска, она придает сцене трагический характер, что подтверждает знаменитый расстрел на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин», или последняя сцена в «Бульваре Заходящего солнца», когда Норма Десмонд, вообразив, что вернулись времена ее былой славы, спускается по большой лестнице своего дома, освещенная прожекторами, под обстрелом камер кинохроникеров.

Следует указать еще несколько интересных способов применения декорации и экспрессионистской манере: например, убийство мальчика на ярмарке, в «туннеле с привидениями» («Шайка убийц») и преследование шпиона в кинозале, где демонстрируют гангстерский фильм («Пятая колонна»); а вот еще более прямое — и более символическое — вмешательство элементов декораций в действие: механическая пианола продолжает свою

назойливую музыку во время казни предателя в «Пене ле Моко» или оркестр на манеже в увеселительном парке не прекращает своей смешной и бестолковой игры во время начавшейся бомбардировки («Где-то в Европе»)

Опущение

Чтобы создать художественное произведение в области киноискусства, недостаточно зафиксировать заранее подготовленную сцену, а тем более нельзя снимать все, что попадает под руку. В этом смысле чрезвычайно поучителен случай с Дзетой Вертовым. Молодой советский режиссер провозгласил в 1922 году манифест «Киноглаза», согласно которому он собирался изгнать из кинематографа все, что не было «взято из жизни». Снимать жизнь такой, как она есть, по примеру Люмьера -- вот его идеал, и, следуя ему, он хотел восстановить великую традицию кино. Вертов и его друзья объявили, что «кино должно отказаться от актера, костюмов, грима, павильонов, декораций, освещения— словом, от всякой инсценировки и довериться объективу съемочной камеры — глазу, более объективному, чем человеческий. Бесстрашие техники казалось им лучшей гарантией правдивости... Однако на практике все эти теории оказались несостоятельными. Глаз может часто и без особых затруднений захватить жизнь брасплох, но камера — это аппарат тяжелый и громоздкий, требующий строго определенных условий освещения. Он невольно стесняет тех, па кого направлен...». Поэтому Вертов мог снимать с натуры лишь очень ограниченное число сюжетов и человек в его интимной жизни был для него практически недоступен. Фильм Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929) очень показателен; как только люди чувствуют, что за ними наблюдают, они смотрят в объектив аппарата и начинают позировать; это уже была не реальная жизнь, а невольная и очень примитивная инсценировка.

Опыт Вертова показывает, конечно, не границы реализма, а ошибочную концепцию реализма, которая проявляется в стремлении лишь копировать действительность. Итак, совершенно ясно, что в кино, как и в других искусствах, нельзя быть естественным, не прибегая к методам искусства. Первичный материал фильма требует углубленной работы, ибо он более пластичен, чем всякий другой, а камера более «реалистична», чем любое другое средство художественного выражения. Мы уже рассматривали обработку сырого материала фильма в связи с анализом изображения, теперь мы остановимся на ней, рассматривая кино как своеобразный язык.

В выразительности кипоязыка чрезвычайно важную роль играет опущение (эллипс). Благодаря необыкновенному своеобразию и силе языка изображений киноискусство строится на постоянных опущениях. Следует прочесть последние страницы работы Клод-Эдмонды Маньи, посвященные этой проблеме: «Кино,— пишет она,— действует непосредственно на нашу «чувствительную душу»... оно обращается к нашим чувствам и не должно прибегать к посредничеству рассудка; оно «эстетично» скорее в этимологическом, чем в интеллектуальном смысле. Вот почему кино избегает опасности, которая каждую минуту угрожает языковым искусствам: ограничиться лишь той частью человеческого сознания, которая наиболее доступна для наблюдений, и обращаться только к пей. В кино ничто не обязано быть полностью осознано, чтобы существовать». Эти слова возвращают нас к описанным выше основным чертам изображения и готовят к изучению символа. Всякое изображение может обозначать гораздо больше, чем оно показывает, и кино, именно потому, что оно может все показать, вынуждено часто ограничиваться лишь намеком; однако эта необходимость не только не становится помехой, но, напротив, преимуществом и одной из скрытых причин необыкновенной силы кино. В кинозрелище очень много малозаметных, но полных значения сценических приемов, довольно точно соответствующих фигуре умолчания в литературе. При

ведем несколько примеров: известна знаменитая сцена из фильма «Парижанка», где герой

встречается с дедушкой, которую когда-то любил; он не знает, как сложилась ее жизнь со времени их разлуки, и собирается вновь начать прерванную идиллию; но вот она выдвигает ящик, и из него падает мужской воротничок. Колхозницу, которая скоро станет депутатом («Член правительства»), много лет назад бросил муж. После деревенского праздника человек, заметивший ее одиночество, приходит к ней, думая воспользоваться ее подавленностью. Она со смехом прогоняет его, но потом, не в силах бороться с отчаянием, падает на кровать и рыдает. Летчик-офицер в «Лучших годах пашен жизни» просыпается после ночной попойки на какой-то незнакомой кровати и ничего не может вспомнить; спрашивая себя, куда он попал, летчик осматривает свое ложе: это женская кровать, богато украшенная шелком «тюлем, с роскошью дурного вкуса; и внезапно, тревожным жестом он шарит в кармане брюк — там ли его пачка долларов. «Мсье Верду» убедил женщину — одну из своих жертв — взять деньги из банка, и мы расстаемся с ними вечером, когда он пожелал ей доброй ночи; наутро Верду спускается в кухню очень оживленный и расставляет на столе два прибора к завтраку, но вдруг делает движение, показывающее, что он спохватился, и убирает один прибор. В начале картины «Прелестный маленький пляж» по тому, как герой (которого играет Жерар Филип) инстинктивно перешагивает через разбитую ступеньку лестницы, хотя горничная и не предупредила его, чтобы он шел осторожно, мы сразу догадываемся, что герой уже когда-то жил в этой гостинице. В фильме «Сегодня вечером мы победили» молодая женщина, уверенная в поражении своего мужа, не идет смотреть встречу боксеров; она бродит по городу и приходит на террасу, расположенную над туннелем для городского транспорта; подавленная тем, что ее мечты о счастливой жизни разбиты, она медленно разрывает билет, которым не воспользовалась, и бросает вниз клочки бумаги. Тут камера становится на место молодой женщины и, передавая ее точку зрения, снимает, опускаясь сверху вниз, обрывки бумаги, летящие под трамваи, входящие в туннель; и вас охватывает ощущение задуманного самоубийства, о котором говорит фигура умолчания, введенная в этот волнующий отрывок.

Кадров, например в эпизоде, где один из моряков на «Потемкине» бросает на землю тарелку с надписью «Хлеб наш насущный даждь нам днесь»; , этот же прием в другом месте создает впечатление растяжения времени и усиливает значение жеста, таков дождь из серебряных монет, падающий на голову царя в «Иване Грозном».

Теперь мы остановимся на опущениях (эллипсах), присущих любому способу выражения, специфичных не только для кино, но свойственных также литературе и театру. Опущения вводятся с тремя целями, образуя три категории, в которые входят все типы, какие я могу определить.

В первую очередь опущения, обусловленные тем, что кино — это искусство, то есть отбором и размещением материала: в потоке проходящей перед режиссером реальной жизни он отбирает те фрагменты, которые кажутся ему подходящими по своей выразительности, фиксирует их с помощью камеры и затем соединяет куски пленки в определенном порядке, так, чтобы их последовательность придавала им смысл. Кроме того, опущение в кино тесно связано с раскадровкой, чрезвычайно важной операцией, которой часто пренебрегают, придавая слишком большое значение монтажу, представляющему собой лишь дополнительный и синтезирующий процесс или чисто техническую сборку, если режиссерский сценарий тщательно разработан.

В режиссерском сценарии прежде всего выбрасывают все ненужные длинноты, «слабые времена» действия. Если хотят показать человека, уходящего из конторы и возвращающегося домой, то «сокращают действие», соединяя кадр, где человек запирает дверь конторы, с тем, где он открывает дверь своей квартиры, разумеется, если по дороге с ним не случилось ничего важного для развития действия. Все, что показывается на экране, должно иметь определенное значение, незначительное следует опускать, если только режиссер не преследует определенной цели и не стремится создать впечатление длительности, безделья или скуки; но в таком случае эти кадры уже перестанут быть бессмысленными, ибо будут

обозначать длительность, безделье или скуку. Следовательно, жизнь, показанная в фильмах, — это жизнь отобранная, очищенная, уплотненная, более напряженная, поскольку в ней оставлены лишь «сильные времена» действия, насыщенные переживаниями; в то время как в реальной жизни физиологический автоматизм часто берет верх над ясностью сознания, в фильмах персонажи всегда действуют сознательно и активно. «Иногда я думаю, иногда существую», — говорил Валери; г, кинореальности все люди «думают» все время, даже изображая опустошенность своего сознания или прекращения его работы.

Опущения второго типа вызваны особенностями построения рассказа, драматургическими причинами. Так, в полицейских фильмах со сложной интригой зритель не должен знать многих составных элементов действия, чтобы с напряженным интересом следить за его развитием, например, стараясь угадать, кто окажется убийцей. В 'первой сцене «Перекрестного огня» мы присутствуем при драке, которая происходит почти все время в темноте, и ее участники остаются нам неизвестными, ибо в начале схватки настольную лампу опрокинули и она освещает лишь ноги дерущихся. Чаще всего опущение вводится с целью скрыть на время от зрителя решающий момент драмы, чтоб вызвать у него чувство тревожного ожидания — suspense любимый прием американских режиссеров. Прекрасный образец мы видим в фильме «Путешествие будет опасным»: на главной улице города в Западных Штатах происходит схватка между хорошим парнем и тремя бандитами; и это время камера переносится в салун, где застывшие посетители напряженно ждут исхода поединка. На улице слышатся выстрелы, вдруг дверь распаивается и появляется один из бандитов, но, сделав несколько шагов, падает замертво, а за ним входит герой — живой и невредимый. Беспризорник Мустафа из «Путевки в жизнь», которого воспитатель увозит вместе с другими ребятами, оказывается отрезанным от всей группы идущими навстречу друг другу трамваями, скрывающими его от зрителей; через некоторое время, когда трамваи наконец разъезжаются, зрители видят, что он не воспользовался случаем, чтобы сбежать. Аналогичный прием мы видим в «Отель дю Нор»: молодой человек, думая, что он убил свою возлюбленную, хочет броситься с моста под поезд; в это время по мосту проезжает автомобиль и заслоняет его от зрителей; когда рассеивается дым прошедшего поезда, мы видим, что у юноши не хватило смелости броситься вниз. Интересный пример опущения мы видим также в «Третьем человеке»: консьерж, готовый начать разоблачения перед другом Гэрри Лима, вдруг оборачивается и лицо его выражает страх, по режиссер не посылает нам, кого он увидит; однако вскоре мы узнаем, что пришедший хочет убить консьержа, чтобы не дать ему говорить.

К этой же категории опущений я отношу и те, которые скрывают важные элементы драмы, чтобы создать атмосферу тревоги и беспомощности. Вот два знаменитых примера: в «Потерянном патруле» маленький отряд в сердце пустыни сидит в укреплении, окруженном [фагами, которых никто не видит; осажденных убивают одного за другим, а они не могут защищаться против невидимого врага, и некоторые из них сходят с ума перед лицом этой постоянной смертельной опасности. Аналогичный прием мы видим в конце «Долгого пути домой»: немецкий истребитель расстреливает из пулемета грузовое судно; здесь враг тоже остается невидимым и весь эпизод проходит в тягостной атмосфере бессилия и обреченности.

Опущение может быть также вызвано драматургическим развитием рассказа; чтобы не нарушать общего тона повествования, опускается какой-нибудь эпизод, не соответствующий всей обстановке, в которой проходит сцена. Например, в фильме «Рим — открытый город» оийащенник, участник Сопротивления, должен убить больного, которому он якобы пришел отпустить грехи, чтобы оправдать этим свое присутствие в доме и обмануть подозрения полиции; в фильме не показана сцена с больным, чтобы не нарушить драматической цельности всего эпизода; нам лишь потом дают понять, что произошло, и введение в рассказ комической ноты способствует необходимой разрядке напряжения у зрителя.

Другое оправдание опущения — когда камера становится па точку зрения одного из

действующих лиц. Героиня «Короткой встречи», потрясенная отъездом человека, которого она полюбила, возвращается домой в поезде, где ей не дает покоя болтливая соседка. Крупный план лица этой соседки дается с точки зрения Лоры, вскоре переставшей слушать ее болтовню, которую сменяет внутренний монолог героини. Опускание слов пассажирки соответствует незаинтересованности героини, а также и зрителя, которому они ничего не дают. В «Дезертире» Пудовкин использует тот же прием, но он кажется тут более искусственным, ибо трактуется объективно: человек едет в трамвае, но мы не слышим его шума, вероятно, потому, что он для нас не имеет значения, а пассажиры не обращают на него внимания; также в «Щорсе» командующий польскими войсками, оглушенный грохотом битвы в замке, затыкает уши... и наступает тишина, как будто мы ощущаем то же, что и герой; еще один пример подобного приема мы видим в интересном фильме, созданном по произведению Достоевского «Записки из мертвого дома»; присутствуя на экзекуции провинившегося солдата, Достоевский затыкает уши, не в силах слушать свист розог и пронзительные звуки флейт военного оркестра — и все смолкает.

Отметим еще пример символического опущения во время длинной сцены из фильма «Красное и черное»: мы ни разу не видим лица иезуита, диктующего госпоже Реналь письмо, обвиняющее Жюльена; очевидно, Отан-Лара хотел этим показать безликую власть ордена иезуитов, разбившего карьеру честолюбивого героя Стендаля.

Что касается третьего вида опущений, то они диктуются соображениями общественного порядка. В жизни существует много жестов, положений и действий, которые вызывают у зрителя мучительное чувство или оскорбляют его стыдливость; из соображений благопристойности или в силу общественного запрета их никогда не показывают на экране. Смерть, жестокие страдания, ужасные раны, сцены пыток или убийства обычно скрывают от зрителя или и заменяют их разными намеками. Прежде всего происходящее может быть просто спрятано за каким-нибудь из элементов декорации или реквизита; прием этот употреблялся очень часто; например, в фильме «Пока существуют люди» смертельная драка на ножах происходит за горой ящиков, в которую упрямо уткнулась камера, и зритель переносит ее свое внимание на звуки, играющие ро и, пояснительного контрапункта.

Происшествие может быть также заменено крупным планом лица героя или свидетелей; в «Детях райка» мы узнаем об убийстве графа Моптрся Лаеепером лишь по ошеломленному лицу сообщника убийцы. В «Жестоком море» мы следим за гибелью горящего танкера по взволнованному лицу моряка. В «Приключениях в Бирме» японцы пытаются американского солдата, а в «О'Капгасейро» скачущая галопом лошадь тащит за собой привязанного к ней человека, но мы понимаем это лишь по искаженным от ужаса лицам зрителей, данным крупным планом. Укажу мимоходом еще один общепринятый символ: когда люди снимают шапки или крестятся, это значит, что кто-то умер.

Кроме того, происходящее может быть заменено своим отражением или темнотой: оно остается видимым, но не непосредственно, и эта отраженная передача смягчает остроту реальности. В «Человеке со шрамом», например, знаменитое побяпце в Саи-Валептине между

Двумя соперничающими бандами гангстеров показано лишь в виде силуэтов на стене; в «Незнакомце с «Норд-экспресса» сцена убийства отражается в искаженном виде в одном из стекол лежащих на полу очков, снятых крупным планом. Вот еще хороший монтаж с опущением в фильме «Каин и Артем», передающий сцену самоубийства женщины: она подходит к самому краю пристани, снимает с головы платок и кладет его на землю; затем весь экран с помощью наплыва заливают водой; а когда вода исчезает, мы видим только оставшийся на земле платок.

Наконец, часто бывает, что опущенное происшествие заменяется более или менее символической деталью или предметом, который дает нам понять, что происходит «за кадром». Так, в «Варьете», увидев руку, которая разжимается и выпускает нож, мы понимаем, что человека зарезал его противник, а в фильме «На Западном фронте без перемен» герой

протягивает из траншей руку за бабочкой, и, когда рука бессильно падает, мы понимаем, что его у (шли; так же и г. «Проклятых» мы не видим умирающего человека, а только занавеску, за которую он отчаянно цепляется, постепенно обрывая кольцо за кольцом; в «Макадаме» нам показывают только ручку от задвижного железного занавеса, которая крутится с головокружительной скоростью; в «Диме из Шанхая» мы видим покачивание провода у телефона, где только что свалился человек; в «Трагической охоте» — крупный план дающего ток на минное поле рубильника, который медленно опускается вместе с рукой убитого; в «Да здравствует Виллья» - женскую шляпу, которая катится по земле; а вот, на этот раз в веселом плане, общая свалка заменяется быстрым моп- тажом фотографий готовых к схватке боксеров («Наладение на Сен-Назер»). В прекрасной «Матери» Пудовкина смерть мужа героини показана лишь намеками, с помощью своеобразного монтажа: одного из забастовщиков преследуют штрейкбрехеры и настигают в кабаке; рабочий размахивает револьвером, шпик хватает его за ногу и опрокидывает; раздаётся выстрел; затем кадры быстро меняются: пейзаж; второй забастовщик убегает; первый забастовщик лежит на полу в кабаке, он мертв; плывут тучи; тело убитого несут ногами вперед в комнату матери. Вот еще один хороший символический монтаж, показывающий убийство Мустафы в «Путевке в жизнь»: крупным планом даны руки, они борются, стараясь схватить кинжал; общий план солнца (слышен крик и хрипение); общий план пруда (слышно кваканье), затемнение, снова пруд; птичка поет на ветке; тело убитого возле рельсов. Во всех этих кадрах данный реалистично звуковой контрапункт имеет сложное пояснительное значение (прерывистое дыхание, хрипение, звуки ударов).

В «Крестьянах» мы тоже находим подобное опущение в эпизоде нападения на секретаря местной парторганизации; он идет, тихонько напевая; внезапно песня обрывается, и мы видим, как стоящая вблизи лошадь поворачивает голову и смотрит прямо в камеру, неподвижная и недоумевающая. Однако, чтобы создать лирический эффект, прибегают иногда и к музыке: прекрасная концовка в «Моих университетах» показывает, как молодой Горький увидел на берегу моря женщину в родовых муках. Крики роженицы заменены раздирающей музыкальной фразой, в то время как на экране показаны волны, разбивающиеся о прибрежные скалы. В «Великом гражданине» убийство Шахова не показано, вместо него дан крупный план лица женщины, обнаружившей тело убитого и издавшей безмолвный крик, замененный резкой и трагической музыкальной фразой. Аналогичный прием мы видим и в фильме «Пятеро уцелевших», где музыка также заменяет крики роженицы, и лицо которой при помощи впечатывания приклеиваются яростные волны. В «Радуге» крики роженицы чередуются музыкой и хорами, тогда как на экране показан ход громадного солнца. Кстати следует отметить, что и кино никогда не показывают родов (кроме картин «Мы хотим ребенка» и «Ложная стыдливость, по что редкие исключения»), а рождение ребенка всегда передается криком новорожденного.

Беременность также запрещенный сюжет, и если существует много фильмов, где героиня объявляет, что она в положении («Одержимость», «Рим — открытый город», «Дьявол внутри нас», «Моника»), то мы знаем очень мало картин, где бы показывали женщину, по фигуре которой можно сказать, что она скоро станет матерью. Таковы «Земля» и «Радуга» (советское кино не проявляет в этом отношении излишней строгости, придавая материнству большое идеологическое значение), «Фарребики», где будущая мать с невинным видом прогуливается на фоне весеннего пейзажа в новом земном раю, и еще прелестная Эсперацца из «Соли земли».

Я оставил напоследок проблему опущения полового акта, которую собираюсь разобрать немного более подробно, так как ее ставят и разрешают совершенно по-разному в очень многих фильмах. Речь идет о действии, играющем важную роль в большинстве сценариев и которое тем не менее невозможно показать. Трагедия этой теме, режиссеры прибегали к чрезвычайно разнообразным приемам — от самых пошлых до изысканно отвлеченных. Однако все эти опущения можно свести к двум основным типам. Прежде всего опущения,

основанные на монтаже, то есть на смене планов, с введением более или менее символического изображения; этот тип опущений, по правде сказать, встречается довольно редко, но мы можем привести знаменитый пример из «Старого и нового», где случка коровы символически передана взрывом и потоком воды, прорвавшим плотину. Наряду с этим нереалистическим монтажом, где изображение символ не является частью кинодействия, можно найти и реалистический монтаж, например в фильме «Сети» *, где акт показан в три приема с помощью изображения пенящейся волны, устремляющейся в щель между скалами, или в «Монике», где волна играет такую же символическую роль. В современной новелле из фильма «Судьбы» Пальеро передает любовь американского офицера и итальянской девушки, показывая короткими планами стрельбу из разного оружия во время ночного фейерверка, вспыхивающего яркими огнями; этот эпизод независимо от его символического значения занимает также определенное место в развитии рассказа. В «Сорок первом» Протазанова, в то время как молодые люди предаются любви, на экране показан выкипающий на огне котелок с водой.

По большая часть опущений этого рода основана на движении камеры, которая, показав первые объятия влюбленных, как будто скромно удаляется. Кадр чаще всего заканчивается затемнением, или камера останавливается на каком-нибудь элементе, имеющем отношение к действию, а затем с помощью ряда наплывов режиссер дает нам попятть, что прошло некоторое время (например, в фильме «Человек-зверь» мы видим под водосточной трубой бочку, которая постепенно наполняется, а затем снова ту же бочку, когда дождь уже прекратился); или, наконец, камера показывает какой-нибудь предмет из окружающей обстановки, имеющий более или менее ясное символическое значение. Например: разорванное ожерелье в «Экстазе» с падающими на землю бусинами; легкомысленная гравюра XVIII века в «Эдуарде и Каролине»; морская звезда, которая и дальше играет определенную роль в «Буксирах»; огонь в камине, изображающий пламя любви в «Дьяволе внутри паса»; стеклянная дверная ручка, освещенная мигающим огнем маяка и как будто выражающая тайную тревогу Фила и смущение Дамы в белом («Всходы»). Отметим еще один «трюк», который дает зрителю возможность понять, что произошло: переход от «вы» к «ты». Мне хочется здесь напомнить, с какой забавной яростью Элмер Райс высмеивает тайну, которой окружают любовь в американских фильмах, и стремительность, с какой пары, едва обменявшись улыбкой или поцелуем, несутся к священнику, чтобы узаконить свои отношения. «В Пурилье,— пишет оп,— жизнь возникает из неведомого источника, хотя я и не могу его определить, но, во всяком случае, готов засвидетельствовать, что это не результат полового общения... Спешу добавить, что рождение ребенка, не будучи следствием подобных отношений, тем не менее всегда вызывается браком».

Итак, мы видим, какое значительное место занимает в кино опущение, прием, основанный на «документальном» и зримом характере этого искусства. Кино может показывать все с предельной точностью, и понятно, что режиссеры вынуждены оставлять в стороне немало фактов, тягостных для глаза зрителя. По помимо ряда запретов, установленных официальной или иной цензурой, мы видели много опущений другого порядка, вызванных чувством стыдливости самого режиссера, его глубоким пониманием границ допустимой конкретизации.

И как далеко ни пошли некоторые фильмы о Сопротивлении и войне («Рим — открытый город», «Радуга», «Последний этап», «Гетто Терезин»), показывая ужасные и жестокие сцены, они все же не могут передать во всей полноте историческую правду. Однако здесь уместно поставить проблему социальной ответственности кино, принимая во внимание громадный коэффициент реальности, присущий всему, что появляется на экране. Искусство, которое служит духовной пищей для широких масс, должно всегда оставаться на высоком художественном и моральном уровне. Чтобы не выходить за рамки этой главы, я лишь пожелаю, чтобы все режиссеры продумали слова Жака Фейдера: «Основной принцип кино — внушение».

Переходы

В этой главе я собираюсь разобрать все способы сочленения кинорассказа, то есть связи кадров между собой. Фильм создастся из большого числа кусков, снятых в самых разнообразных местах и в порядке, не соответствующем нормальной последовательности событий; а так как искусство кино основано на отборе реальности в сочетании со смелым уплотнением времени и с поразительной вездесущностью киноаппарата, то совершенно ясно, что режиссер обязан тщательно предусмотреть весь комплекс зрительных и слуховых элементов, которые должны создать у зрителя осознанное или неосознанное впечатление логической и пластической последовательности всех фрагментов, составляющих фильм.

Сначала лучше всего, пожалуй, дать критический перечень технических приемов, которыми пользуются для переходов. Рассмотрев их с точки зрения чисто лабораторной, монтажной работы, мы увидим, что они представляют собой то, что можно назвать кинематографической пунктуацией. Но правильно ли говорить в данном случае о пунктуации? «Пунктуация в кинозаписи,— пишет доктор Батай,— это совокупность зримых приемов связи в фильме, которые должны облегчать понимание последовательности эпизодов и групп эпизодов. Но существует ли действительно эта пунктуация и имеет ли она какое-нибудь значение? Сначала казалось, что на этот вопрос следует ответить утвердительно, и некоторые приемы чередования изображений расценивались как соответствующие запятой, точке с запятой, точке в конце фразы и т. д. Однако в этом определении было много надуманного, ибо некоторые способы соединения кусков фильма условно приравнивались к знакам препинания в языке и это создавало искусственность в их применении... Во время создания фильма художник заботится о связности и четкости рассказа, но зрителю не надо замечать введенную им пунктуацию... Следовательно, незачем проводить строгую параллель между знаками пунктуации в книге и оптическими связями в фильме, ибо выбор этих связей не имеет такого обязательного характера, как знаки препинания. Тем не менее очень небольшое количество знаков препинания в кинозаписи, то есть лишь некоторые оптические связи, можно считать соответствующими некоторым определенным делениям кинорассказа». Из этого отрывка совершенно ясно, что было бы нелепо стараться установить точное соответствие между каждым знаком препинания в литературном повествовании и соответствующим знаком пунктуации в фильме, существование и значение которых, однако, нельзя отрицать; здесь опять проявляется своеобразие киноязыка. Во всяком случае, мне кажется, можно утверждать, что в фильме пунктуация как таковая должна быть незаметна для зрителя; она играет важную роль в кинорассказе, по ее задаче лишь помогать его плавному течению, не принуждая глаз зрителя задерживаться па стыках и не утруждая его сложностями.

Вот краткий перечень знаков препинания киноязыка и несколько простых правил их применения. Прежде всего следует назвать обычную смену планов, то есть простой переход от одного изображения к другому. Это самый элементарный и в то же время наиболее употребительный переход: кино стало искусством в тот день, когда киноработники начали разрезать ножницами пленку и склеивать куски, снятые в разное время; режиссерская раскадровка и монтаж ведут свое начало от этих элементарных приемов. Простая склейка кусков применяется, когда переход сам по себе не имеет выразительного значения, когда он просто соответствует изменению точки съемки и последовательности восприятия и не претендует на передачу ни времени, ни пространства; как правило, такая склейка не влечет за собой перерыва и в звуке.

Появление из затемнения или уход в затемнение обычно отделяет один эпизод от другого и отмечает либо истекший промежуток времени, либо изменение места действия. Уход в затемнение обозначает завершение эпизода, обычно вместе с ним заканчивается и звуковое сопровождение. После такого перехода лучше заново определить время и место действия нового эпизода. Это самый ошуты мы Гг для глаза переход, он соответствует началу повой главы в рассказе.

Наплыв — замена одного плана другим с помощью наложения нового, все ярче проступающего изображения на старое, которое постепенно бледнеет и исчезает. За редкими исключениями этот прием отмечает течение времени, давая одно за другим два изображения одного и того же лица или предмета, относящихся к разному времени (и придаст им значение прошедшего я и будущего в зависимости от контекста). Так, в начале фильма «Правила игры» мы видим Женевьеву, разговаривающую со своими друзьями, а затем после наплыва — беседующую с Робером; на странице 88 я уже говорил о переходе, указывающем на истекшее время в «Человеке-звере»: пустая, а затем полная бочка

под водосточной трубой. Однако иногда наплыв может и не иметь точного значения; так, в начальном эпизоде «Потомка Чингис-хана» приближение к юрте героя передано серией наплывов; тот же прием использован в начале «Гражданина Кейна», когда мы приближаемся к освещенному окну в комнате умирающего. Исходя из контекста, такой монтаж не переносит нас в пространстве и не обозначает изменения времени, а введен лишь для того, чтобы смягчить переходы. Следует еще упомянуть о звуковом наплыве; в «Детях Хиросимы», например, музыка, сопровождающая воспоминания учительницы, сменяется уличным шумом, когда она возвращается к действительности (мы приводили выше аналогичный пример в «Короткой встрече», стр. 83).

Пример звукового наплыва мы находим и в фильме «Летят журавли», где сходство движений и сопровождающих их звуков оправдывает переход от ног Марка, идущего по хрустящим осколкам стекла в квартире после бомбежки, к ногам Бориса, шлепающего по грязи на прифронтовой дороге.

Я заимствую у Бертомье определение скольжения: «Объектив, оставив изображение, на которое был направлен, рывком очень быстро панорамирует и останавливается на нейтральном фоне, затем снова быстро панорамирует и переходит к следующему изображению» Скольжение — это своеобразный и довольно искусственный наплыв, который редко употребляется, так как не соответствует «нормальной» точке зрения зрителя. Этот прием используется в «Гражданине Кейне», когда отношения между магнатом и его женой портятся: ряд коротких сцен, связанных приемом скольжения, показывают нам переход от любви к привычке, а затем к равнодушию и враждебности.

Наконец, следует сказать еще несколько слов о всевозможных вытеснениях (volets) — приемах, совершенно ненужных, от которых режиссеры должны бы решительно отказаться. Действительно, когда одно изображение заменяет другое, вытесняя его, этот прием очень неудачно материализует экран, подчеркивает его плоскостность и нарушает правдоподобность действия, ибо между изображенным и зрителем, представляющими покое взаимодействующее единство, возникает новый противоестественный элемент. Все другие виды переходов могут уподобляться либо движению наших глаз (мы прищуриваем глаза или закрываем их, сразу или постепенно), либо изменению направления нашего взгляда, в то время как вытеснения дают нам почувствовать всю условность изображения на пленке. Вспомним, например, первую сцепу в «Набережной туманов», искаженную рядом вытеснений. Следует также сурово осудить применение суживающихся диафрагм и кашет, весьма распространенных во время немого кино, и подчеркнуть, что своим постепенным исчезновением эти трюки обязаны не требованиям моды, но тому, что режиссеры поняли, как сильно подобные приемы мешают соучастию зрителя в фильме.

Введение переходов оправдывается как с художественной, так и с психологической точки зрения, поэтому переход имеет два аспекта: как элемент произведения искусства и сам по себе, ибо по своей природе он служит связкой. Прежде всего введение перехода оправдано эстетической необходимостью соблюдать единство произведения, составной частью которого переход является, а психологически — необходимостью сделать развитие действия понятным зрителю. С другой стороны (как мы увидим дальше), одни переходы основаны непосредственно на художественных особенностях изображений, тогда как другие построены по

аналогии с явлениями психологического порядка, то есть зритель скорее понимает эту связь, чем видит ее.

Итак, теперь мы можем определить первую обширную категорию переходов, основанных на аналогии эстетического порядка, употребляя этот термин в широком смысле слова. В основе первой подгруппы лежит аналогия материального содержания двух планов, которые следует связать: это значит, что между двумя людьми или предметами существует внешнее тождество, соответствие или сходство, которое оправдывает их сближение в глазах зрителей. Такой способ связи, конечно, довольно банален и очень распространен; я привел два примера на странице 92; часто связью служит письмо, переходящее из рук отправителя в руки адресата («Могущество Амберсонов» *); Де Сантису предлогом для перехода послужило тождество между детским заводным поездом и поездом настоящим («Трагическая охота»); в «Голубом ангеле» после карточки Лолы- Лолы зрителю показывают живую певицу на подмостках эстрады; в «Бюлю» с гравюры, изображающей трубящего солдата, переходят с помощью звука к местному хоровому обществу, а в «Ритмах города» переход от трубы бронзового архангела к трубам военного оркестра связан бравурной музыкой.

Вторую подгруппу составляют композиционные аналогии; здесь речь идет о внутренней композиции изображения, взятого статически. В фильме «Незнакомцы в Доме» фигура адвоката Лурса, склонившегося над ящиком стола, который он обыскивает, после быстрого затемнения сменяется такой же склонившейся фигурой журналиста, перелезающего через перила. Аналогию того же порядка мы видим и в «Фрекен Юлии», где изображение струи вина, бьющей из опрокинутой бочки, сменяется потоком крестьян, расходящихся из дверей танцевального зала.

И, в-третьих, можно отметить аналогии динамические, то есть основанные на одинаковых движениях персонажей или предметов. (Переходы этого типа употребляются очень часто, их называют связью «по движению», и это обозначает, что два плана соединяются либо во время одинакового передвижения двух различных движущихся тел (например, лошадь беглеца и лошадь преследователя, или в «Окраине» сапог убитого солдата, выкинутый из траншеи, и сапог, брошенный сапожником на кучу обуви), либо дается одно движение, которое начинается в конце одного кадра, а закапчивается в начале следующего и может быть движением одного персонажа (человек закрывает дверь конторы, затем открывает дверь своего дома) или двух разных персонажей (человек бьет свою лошадь — женщина бьет своего ребенка в «Арсенале»). Однако переходы этого типа не всегда так прямолинейны: в «Детях Хиросимы» эпизод закапчивается изображением дождевых капель, падающих с крыши, а следующий показывает детей, прыгающих с моста в реку. А вот гораздо более изысканный переход из фильма «Тридцать девять ступенек»: женщина, обнаружившая труп, открывает рот, чтобы вскрикнуть... но вместо крика раздается свисток паровоза, выходящего из туннеля; тут мы видим звуковое и зрительное сопоставление. Крик как будто подменяется и находит свое продолжение в движении поезда.

Вторая крупная категория переходов основана преж-

Де всего на связях психологического порядка, иначе говоря, аналогия, оправдывающая сближение, не проявляется непосредственно во внешнем построении изображения, и зритель только мысленно устанавливает эту связь. К этому типу относятся самые элементарные переходы, то есть смена планов, основанная чаще всего на движении взгляда. Этот прием выступает совершенно ясно при смене обратных точек (например, разговор двух людей, показанных по очереди), и он же служит оправданием большинства соединений планов: каждый новый план показывает то, что персонаж, выведенный в предыдущем плане, видел, хотел видеть или должен был видеть; в последнем случае в основе соединения лежит мысль зрителя, ибо камера информировала его о ряде элементов кинорассказа, неизвестных персонажу. Поясним примером это положение: в фильме «Шуша» полицейские, стараясь вырвать признание у мальчишки, внушают ему, что его товарища жестоко избивают;

слышатся звуки ударов, крики, и мы видим отчаянное лицо мальчика; но тут камера панорамирует и показывает зрителю (но только зрителю), что происходит на самом деле: полицейский колотит по мешку, а его сообщник кричит; но мальчик этого не видит и не может устоять перед провокацией. Итак, камера показала зрителю то, что герой «должен был бы видеть», чтобы выйти победителем из этого испытания. Но если мы расширим понятие «движение взгляда», мы можем представить себе и движение мысли (мысленное ожидание, мысленное намерение): то, что персонаж желает увидеть, это то, о чем он думает, к чему стремится в мыслях; а все, что он мог бы или должен был увидеть, это уже мир реальных вещей. Следовательно, здесь мы видим сближение психологического порядка, схваченное зрителем, и эта внутренняя связь оправдывает отсутствие материального перехода (я хочу сказать — перехода, выраженного с помощью технического или словесного приема) в кинорассказе; эта своего рода мысленная смена обратных точек (зритель становится то на место персонажа, то на место предмета, о котором тот думает) совершенно понятна зрителю и не требует объяснений. Однако для большей ясности

Наряду с переходами, основанными на зрительных впечатлениях, следует отметить и переходы, основанные на обонянии: Дуглас Фербенкс с видом лакомки нюхает в воздухе какой-то запах, затем с помощью наплыва нам показывают, как пекутся маленькие хлебцы («Багдадский вор»),

Переходы, которые я называю определяющими, составляют следующую категорию связей психологического порядка. Я подразумеваю сопоставление двух планов: в первом упоминается человек, предмет, место или эпоха, которые показываются в следующем плане, связанном с предыдущим с помощью наплыва или, реже, затемнения. Вот несколько примеров, чтобы уточнить мою мысль: перед большинством «возвращений в прошлое» в рассказ вводится определение времени события; говорится: «Это было в 1925 году» или «В ту пору я только что получил аттестат зрелости», — и следующая сцена переносит нас в указанную эпоху. То же происходит и с переходами в пространстве: в «Аталанте» моряк говорит своей жене: «Я свезу тебя к папаше Дюдюль, в «Четыре нации», — и эта фраза переходит в следующий кадр, показывающий упомянутую таверну. Аналогичный прием мы видим и с «Тени сомнения»: дядя Чарли посылает из Филадельфии телеграмму своей сестре в Санта-Розу; он громко читает адрес служащей телеграфа, и с помощью наплыва мы сразу попадаем в Санта-Розу. А вот переход на предмет: в фильме «Небо принадлежит вам» героиня заявляет: «Когда дела поправятся, мы повесим светящуюся вывеску», — и следующий эпизод начинается с крупного плана сияющей вывески над входом в гараж.

Затем идут многочисленные и подчас банальные переходы с помощью упоминания имени персонажа. В «Перекрестном огне» несколько молодых людей разыскивают своего товарища, обвиненного в убийстве; один из них спрашивает: «Где может быть этот дуралей?» — после чего с помощью наплыва нам показывают названного парня, шагающего по улице. В «Хиросимы» умирающий дедушка зовет своего внука, и следующий план показывает нам мальчика у приютившей его учительницы. В эпизоде праздника в замке, в фильме «Правила игры», ряд вопросов, которые задают друг другу персонажи, служит предлогом для смены планов: «Где Кристина?», «Вы не видели Жюрье?» и т. д. Жак Бекер придумал оригинальный способ представить зрителю героев «Июльского свидания» с помощью ряда телефонных звонков, которые ведут от одного молодого человека к другому. Наконец, упомяну еще об одном переходе этого типа, взятом из фильма «Незнакомцы в доме», но здесь он сделан гораздо более тонко. Отвечая на вопрос прокурора, кому принадлежит найденный револьвер, один из юношей называет своего товарища Маню; затем, после наплыва, появляется крупный план головы Николь, невесты Маню, стоящей спиной к зрителю; раздается стук в дверь, входит Майю, и Николь поворачивается, говоря: «Я думала о тебе». Здесь имя Маню связывается с ним самим через мысль Николь.

Этот пример приводит меня к последней категории переходов, основанных на аналогии внутреннего содержания. Здесь средство связи не имеет ни зрительного, ни словесного

выражения, и только мысль персонажа или зрителя устанавливает связь между двумя планами. Примеры переходов такого рода очень многочисленны, ибо действительно полет мысли является одной из первых основ монтажа. Так, с «Голубом ангеле» гувернантка входит утром в комнату профессора и с удивлением смотрит на пустую кровать; она, видимо, спрашивает себя - где он? И следующий план показывает Упрата, лежащего в кровати певицы. Вот еще пример, взятый из «Незнакомцев в доме»: Николь (ее лицо дано крупным планом) с болью думает о своем отце, которого горничная только что назвала пьяницей; после наплыва мы видим соседнюю комнату, где ее отец развалился перед бутылкой вина. И, наконец, существуют переходы, не оправданные содержанием кипорассказа, которые могут быть осознаны лишь с помощью рассуждений самого зрителя. «Перед потоком» дает нам прекрасный пример: группа антисемитов пишет на стене: «Смерть евреям», а затем эту надпись, данную крупным планом, сменяет

наплывом изображение молодого еврея, утопленного в ванне его товарищами. Напоследок я приведу еще один переход такого рода (но звуковой), взятый из прекрасного фильма Марка Донского «Как закалялась сталь». Действие происходит на Украине в 1918 году; белый офицер доносит немецкому оккупанту на мальчика, помогшего красному бежать из тюрьмы; следующий план показывает группу комсомольцев, которые громко хохочут, рассказывая, как они ловко провели врагов; идея, заключенная в этом сближении, удачно подчеркнута переходом звукового сопровождения (громкий смех) из одного плана в другой, и этот смех, наложенный на конец сцены доноса, как бы подчеркивает бесполезность и смехотворность поступка предателя.

Метафоры и символы

Изучая главные черты изображения, я уже говорил, что оно вступает в диалектическое взаимодействие со зрителем, создавая комплексы чувств и понятий, и что значение, которое оно в конце концов приобретает на экране, почти в той же мере зависит от умственной деятельности зрителя, как и от творческого замысла режиссера. Поэтому одной из главных, если не самой главной, причиной относительной свободы толкования фильма зрителем является тот факт, что всякая реальность, событие или жест в какой-то мере представляют собой символ или, вернее, определенный знак. Говорят, «нет дыма без огня», и если человек краснеет или пускается бежать, то его поведение имеет скрытый смысл и является лишь внешним знаком его внутреннего состояния. Мы видели также, что значение изображения в большой степени зависит от его сопоставления с соседними изображениями. На том, как используются в кино эти два основных факта, мы и остановимся в настоящей главе.

Итак, все, что показывается на экране, имеет не только прямой смысл, но почти всегда еще и дополнительное значение, которое открывается зрителю лишь после размышления; можно сказать, что каждое изображение скорее «внушает», чем «объясняет». Вот почему большинство хороших фильмов воспринимается в различных аспектах в зависимости от впечатлительности, воображения и культуры зрителя. Достоинство хороших фильмов заключается в том, что помимо их внешнего содержания, как бы увлекательно и правдиво ни развивалось действие, они внушают чувства и идею более общего порядка. В создании этого второго значения символ играет очень важную роль. Употребление символа в кино — это выбор изображения, способного внушать зрителю больше, чем может дать простое понимание его внешнего содержания. По поводу киноизображения можно вполне говорить о скрытом и явном содержании. Мы применяем здесь это немного фрейдистское определение не в его психоаналитическом значении и называем явным то содержание, которое мы непосредственно видим в фильме, а скрытым (конечно, необязательным) — тот символический смысл, который придает изображению режиссер или который сам зритель находит в нем.

Говоря вообще, употребление символа в фильме состоит в замене предмета, жеста или события определенным знаком: тут можно применить опущение, о котором мы уже говорили, или создать впечатление выхода «за рамки» фильма с помощью столкновения двух поставленных рядом изображений или выбора положений и событий, обладающих большой емкостью и значительностью; здесь нас занимают именно эти попытки. Для большей ясности, и отнюдь не придавая абсолютного значения подобной классификации, я делю символы на две большие категории: метафоры, и симиолы в прямом значении слова.

Я называю метафорой соединение с помощью монтажа двух изображений, сопоставление которых должно произвести в сознании зрителя психологический толчок и этим облегчить понимание и усвоение идеи, выраженной режиссером в фильме. Первое из этих изображений в большинстве случаев представляет собой элемент кинорассказа, по второе (присутствие которого и создает метафору) может быть не только элементом кинорассказа и содействовать его движению, но и передавать факт, не имеющий никакого отношения к действию и приобретающий значение только при сопоставлении с предыдущим изображением.

Метафоры могут иметь чрезвычайно сложное и многообразное значение. На низший уровень я помещаю метафоры пластические, основанные на чисто внешнем сходстве или контрасте изображений. Так, в фильме «По поводу Ниццы» за лицом малопривлекательной и довольно напыщенной перерезанной дамы следует изображение страуса, шагающего с важным и невозмутимым видом. В фильме «Как закалялась сталь» Донской показывает морды стоящих в вагоне коров, а затем толстое, веселое лицо немецкого солдата; вагон с козами — а за ним лицо другого немца, жеманное и с небольшой бородкой. Такой же эффект мы видим в «Стачке», где лица полицейских шпииков сопоставляются с мордами животных, чьи имена они носят. В фильме «По закону» Кулешова кипящий чайник, из носика которого вырывается пар, является пластическим выражением гнева одного из персонажей.

На более высокий уровень я ставлю драматические метафоры; они играют роль в действии и, внося пояснительный элемент, содействуют пониманию рассказа. Так, в «Октябре» вслед за кадрами, показывающими выступление Керенского, Эйзенштейн дает играющих на арфе музыкантов, чтобы подчеркнуть, что своими выступлениями буржуазный правитель стремится лишь усыпить революционную бдительность масс. В фильме «Звенигора» за планом поля со стогами сена с помощью наплыва даны ружья, поставленные в козлы. «Стачка», первый фильм о из эпште и I а, дает нам еще один знаменитый пример: вслед за кадром, показывающим расстрел рабочих царскими войсками, следует сцена на бойне, где режут скот. Здесь мы видим метафоры, II которых второе изображение по имеет ничего общего с основным содержанием картины; этот тип метафор, очень частых в немом кино, практически совсем исчез с появлением звуковых фильмов; но мы находим в «Стачке» и другой, более реалистический тип метафор: Эйзенштейн сопоставляет капиталиста, выжимающего лимон, с отрядом солдат, преследующих забастовщиков.

Наконец, существует третья категория метафор, которые я называю идеологическими, потому что их цель — зародить в сознании зрителя идею, выходящую далеко за пределы действия в фильме, и выразить в конечном итоге определенное мировоззрение. Известно начало фильма «Новые времена», который открывается изображением стада баранов, а затем толпы, выходящей из метро. В фильме «По поводу Ниццы» шествие войск сменяется картиной могил на кладбище. III В фильме «Мать» Пудовкина мы находим одну из лучших метафор в истории кино, которую можно назвать одновременно и пластической, и драматической, и идеологической. Она охватывает большую часть фильма и основана на параллели, проведенной между демонстрацией безработных во времена царизма и весенним ледоходом на реке. Символ рождается из явного сходства между напором ледяных глыб, двинувшихся благодаря весеннему обновлению природы, и потоком рабочих, вышедших на борьбу с самодержавием благодаря их пробудившемуся сознанию. По поводу этого замечательного отрывка Эрнест Линдгрэн написал следующие строки, которые, как мне кажется, прекрасно объясняют, в чем его сила и значение: «В целом описанный мною отрывок

построен на переплетении нескольких отчетливых линий действия. Четыре из них относятся к сюжету: побег сына и встреча с матерью, массовый бунт в тюрьме, демонстрация рабочих и подавление ее солдатами.

По помимо главной драмы здесь есть еще две второстепенные линии. Первая—это общие картины весны: текут бурные ручьи и реки, играют и смеются дети; их отражения в лужах, мокрая земля; вторая линия, имеющая значение более частного элемента весеннего пейзажа, — непреклонное движение льдин, плывущих по реке. Они не движутся медленно и спокойно, то громоздятся друг на друга и раскалываются на части. Развитие этого эпизода фильма строится на противопоставленных друг другу вспомогательных элементах, на их внутреннем взаимодействии и носит тонкий и разнообразный характер. Кадры весны повторяются для того, чтобы передать радость заключенного. Тема весны появляется и в мыслях людей, сидящих в общей камере; она вновь возникает в кадрах рабочей демонстрации и в кадрах солдат, отражающихся в уличных лужах. Лед на реке является естественным развитием темы весны, но он почти сразу же приобретает свое самостоятельное значение. Между движением льда и демонстрацией проводится отчетливое сравнение: оба явления начинаются в медленном темпе, оба постепенно ускоряются и, наконец, подобно льдинам, которые громоздятся друг на друга и раскалываются об устой моста, рабочие, которых на мосту ждет гибель, разбегаются в смятении и ужасе. Но лед является и естественным элементом этой сцены. Он играет роль в сюжетном развитии фильма: когда сын во время побега падает на льдину, которая уносит его, он на время оказывается в безопасности».

Теперь, рассмотрев идеологическую роль метафоры, следует остановиться на ее психологическом механизме, таким образом мы коснемся вопросов, к которым еще вернемся в главе о монтаже. Метафора рождается от столкновения двух изображений, из которых одно — это предмет, подлежащий сравнению, а другое—предмет, с которым сравнивают; если мы вспомним приведенные выше примеры, то заметим, что предмет, который сравнивают, всегда оказывается человеком или группой людей, а тот, с которым сравнивают, — животное или неодушевленный предмет (страус, арфа, бараны, льдины и т. д.). Вполне естественно, что в центре внимания всегда оказывается лицо или движения человека, их значение благодаря такому сопоставлению изменяется или приобретает новую тональность, во-первых, потому, что человеческий поступок чрезвычайно нагляден, во всяком случае, гораздо больше, чем движение предмета, с которым его сравнивают, и, во-вторых, потому, что он нас затрагивает и интересует гораздо больше, чем всякая иная реальность.

Попробуем выяснить механизм метафоры на примере той, с которой начинаются «Новые времена». При виде идущего стада паше сознание настраивается на определенный круг идей, которые может вызвать у паша эта картина; мы забавляемся, смотрим с любопытством, не напрягая внимания. Сменившаяся стало человеческая толпа вызывает совсем иное отношение: нас гораздо больше «заинтересовывает» этот кадр, передающий факт из человеческой жизни, и поэтому паше психологическое напряжение заметно увеличивается. Следовательно, метафора усиливает пашу умственную деятельность: смысл сближения двух кадров нам сразу понятен и кажется смешным, но серьезность общего тона останавливает наш смех, заменяя его улыбкой, скорее грустной, чем веселой; получается далеко не комический эффект, а скорее печальный, обескураживающий и в конце концов даже пессимистический. Напротив, если расположит!) эти кадры в обратном порядке, они имели бы гораздо более комический характер, так как вызвали бы падение психологического напряжения.

Из этого мы видим, что два изображения оказывают воздействие одно на другое: второе приобретает определенный «смысл» и «тон» в зависимости от психологической атмосферы, созданной первым, и, в свою очередь, влияет на «смысл» и «тон» первого. В результате смысл метафоры рождается из сопоставления двух кадров; что касается тона, то он становится скорее трагическим, когда напряжение усиливается от первого кадра ко второму (солдаты — могилы), и скорее комическим в обратном случае (оратор — арфы). Но в конечном итоге лишь общая психологическая и драматическая окраска фильма в целом дает

метафоре правильную тональность: так, метафора с комической тенденцией в трагическом фильме (оратор - арфы) и метафора с трагической тенденцией в комическом фильме (пли в сатирическом, в эпизоде солдаты - - могпы) имеют серьезный и грустный, а не просто насмешливый топ.

Символы

Я считаю, что символ в прямом значении слова приобретает свой смысл не в результате столкновения двух изображений, а заключен в самом изображении: речь идет о кадрах или сценах, имеющих помимо своего прямого значения обладающих более глубоким и широким смыслом, происхождение которого объясняется различными причинами; их я и постараюсь сейчас, разобрать.

Во-первых, символ может заключаться в самой композиции изображения, где режиссер с большей или меньшей искусственностью соединяет два фрагмента реальности, которые при сопоставлении приобретают новый смысл. К первой подгруппе этого вида относятся символы, основанные на взаимодействии между персонажем и декорацией, на фоне которой он выступает.

Так, в «Броненосце «Потемкин» голова попа, кричащего восставшим, что бог их накажет, вырисовывается на фоне клубов дыма, вырывающихся из трубы судна, и внушает зрителям мысль, что перед ними фанатик; совершенно ясно, что это «ненормальное» кадрирование введено режиссером сознательно и имеет символическое значение. Так же и героиня «Малыша» Чаплина, вышедшая из родильного дома с ребенком, отец которого ее покинул, и проходящая мимо церкви, снята перед витражом таким образом, что ее голова кажется окруженной ореолом мученицы. В «Грозе» фигуры свитых на прекрасных византийских фресках в маленькой церкви кажутся свидетелями, обвиняющими Катерину, кающуюся в неверности мужу. Лицо проклятого в фильме «Проклятый», разглядывающего витрину, появляется перед палаткой, окруженной рядами блестящих ножей; такое кадрирование ярко символизирует охватившую героя безумную жажду убийства. В «Великом утешителе» перед продавщицей, уволенной за то, что она отвергла ухаживания слишком развязного, по влиятельного клиента, насмешливо болтается плакат с надписью «Мужские галстуки».

В «Нью-Орлеанском огоньке» глупость банкира Жиро, одураченного его невестой, бывшей циркачкой, которую он считает невинной девушкой, также подчеркнута оригинальным кадрированием: лицо банкира помещено перед стенным барельефом, украшенным пухлозадными ангелочками. Аналогичный прием, по использованный с гораздо большей топкостью, мы видим в «Детях Хиросимы»: в то время когда брат искалеченной девушки рассказывает учительнице, что его сестра, которую он считал обреченной на одиночество, собирается выйти замуж за доброго и честного юношу, режиссер при помощи съемки сверху вниз показывает двух собеседников на фойе покрытой легкой рябью реки, создавая у зрителей впечатление безмятежного счастья и покоя. А вот контрастное сопоставление в «Шинели», где Латуада ставит своего героя, маленького чиновника, смешную, тщедушную, нелепо жестикулирующую фигурку, перед большой и величественной фреской эпохи Возрождения. Орсон Уэллес менее удачно использовал этот прием, поместив героев «Дамы из Шанхая» (в сцене, где Эльза умоляет Мишеля бежать с ней от ревнивого и жестокого мужа) перед аквариумом с морскими чудовищами.

Теперь мы остановимся на символическом кадрировании с помощью элемента декорации или какого-либо предмета. Выше я приводил очень сильный пример из «Сумасбродных жен». Подобный же пример мы находим и в «Законе молчания», в эпизоде в суде: обвиненный в убийстве молодой священник, слушающий выступления свидетелей, несколько раз дается средним планом, причем спереди, в углу экрана, крупным планом показан конец металлического прута, символизирующего переживаемую им драму. В этом же фильме герой,

который бродит по городу, прежде чем отдаться в руки полиции, показан сверху, коротким дальним планом, в то время как на переднем плане вырисовывается силуэт статуи Христа, несущего крест.

Третья подгруппа этого вида символов строится на контрапункте между двумя действиями внутри одного и того же изображения. Самое наглядное употребление этого приема (по весьма искусственное, надо сознаться) мы находим в «Алчности»: во время свадьбы Трипы с Мак-Гигом в открытое окно видна похоронная процессия, знаменующая, что этот союз будет неудачным и несчастливym; и он действительно заканчивается жалкой смертью обоих супругов. Контрастно построена также сцена празднования двух свадеб из фильма «Топи», здесь веселью гостей противопоставляется отчаяние Жозефы и Топи, которые в силу сложившихся обстоятельств вынуждены связать свою судьбу с другими, в то время как они любят друг друга. Вот еще пример: в последнем эпизоде «Любви женщины» героиня после отъезда инженера оплакивает свою разбитую любовь, и боль ее еще усиливается, когда молоденькая учительница наивно рассказывает ей о своем счастье. В комическом плане дана сцена в опере из фильма «Миллион» певец и певица поют на сцене любовный дуэт, по жизни ненавидят друг друга и между куплетами обмениваются колкостями, а двое влюбленных, спрятавшихся за декорацией, принимают на свой счет пылкие слова песни. И в удивительном, но малоизвестном фильме «Солнце снова изойдет» есть замечательный эпизод: в то время когда нацисты ведут на смертную казнь священника и другого участника Сопротивления, на их пути собираются крестьяне, образуя громадную толпу; тут священник начинает читать молитвы, а крестьяне постепенно присоединяются к нему, их голоса звучат со все нарастающей, грозной силой, они наполнены верой и мужеством, контрастирующим с паническим страхом, охватившим нацистов. И эти молитвы, повторенные тысячьо голосов, отбивают шаг идущих на смерть людей, объединяя их всех в общей борьбе:

Наконец, случается, что в кадр включают надпись, чтобы подчеркнуть его внутренний смысл. Хороший пример) г.пл видим г. «Трехгрошовой опере», где над лондонскими бедняками, стоящими в хвосте, чтобы «получит!» от Пичума за деньги карточку с разрешением нищенствовать, видна на стене большая надпись из библии, звучащая очень иронически: «Давайте, и дано вам будет». Кще лучший пример мы находим в эпизоде расстрел? забастовщиков заводской полицией из «Нетерпимости»: камера, панорамируя, следит за разбегающимися рабочими и внезапно открывает на стене написанные большими буквами, словно реклама, слова: «Сегодня то же, что и вчер?!», — выражающие фатализм, который Гриффит старался победить своим фильмом. Мы помним также, что «Гражданин Кейн» начинается с движения аппарата, которое, вводит в поле зрения надпись «Вход запрещен», символизирующую невозможность проникнуть во внутреннюю жизнь человека.

Теперь, становясь на более высокий уровень абстракции, мы подошли к символу в его наиболее чистой и интересной форме. В этом виде он представляет собой образ, который играет самостоятельную роль в развитии кипорасказа и на первый взгляд как будто не имеет скрытого смысла; однако помимо того, что он непосредственно выражает, он приобретает еще и более или менее ярко выраженный общий смысл, значение которого в различных случаях мы и постараемся определить. Как и метафоры, я делю символы на три большие категории, отнюдь не утверждая, однако, что они резко разграничены.

Я хочу попутно отметить, что мы видим здесь прием, аналогичный фигуре, названной в стилистике синекдохой и которая состоит в том, что часть принимается за целое; прием этот часто используется в кимо благодаря присущей ему силе внушения.

Прежде всего символы пластические, то есть кадры, где движение предмета или композиция изображения вызывает у нас представление о движении иного порядка или создает у нас добавочное впечатление или чувство. Мы находим несколько примеров в «Броненосце «Потемкин»: в течение нескольких минут, предшествующих приказу открыть огонь по накрытым брезентом мятежникам, проходит ряд быстрых кадров (спасательный круг, панно с

гербами, снятый снизу вверх форштевень судна), которые своей статичностью усиливают впечатление томительного ужаса и бессильного ожидания, охватившего команду; немного спустя, во время боя, кадр, показывающий, как флаг хлопает па ветру, вводит эпическую ноту в рассказ и подчеркивает напряженность момента; в том же фильме за кадром, в котором доктора выбрасывают за борт, следует крупный план запутавшегося в снастях пенсне, которое качается, повиснув па шнурке, напоминая, по замыслу Эйзенштейна, мрачную и смешную марионетку, какой был этот человек, злоупотреблявший своим званием доктора, чтобы служить делу угнетателей В «Мертвом доме» в течение всего разговора Достоевского с начальником полиции много раз показывается подсвечник, хрустальные подвески которого слегка дрожат, символизируя напряженную атмосферу этой сцены.

Аналогичный прием встречается и в «Потомке Чингис-хана», когда даются короткие и стремительные крупные планы падающего на землю ящика с монетами, опрокинутого аквариума и разбитой вазы с цветами; они являются «ударными» изображениями, служащими как бы пластическим контрапунктом к сценам насилий, которые они сопровождают. «Фарребик» также дает яркий пример пластического символа в эпизоде похорон дедушки, где кустарники цепляются за колеса телеги, как будто стараясь удержать подле себя человека, всю жизнь проведшего среди природы. Напомним, что в «Пасторальной симфонии» бумаги, разлетающиеся во все стороны, когда священник открывает дверь в свой кабинет, символизируют одновременно и бегство девушки и тревожное удивление человека. Волнующий эпизод прихода поезда на вокзал в «Последней ночи»* содержит очень хороший звуковой контрапункт: пыхтенье паровоза в тишине большого пустого перрона с исключительной силой передает тревожное ожидание замерших в засаде людей; а немного дальше тени перешедших на сторону революции солдат, мелькающие над телом юного большевика, словно подтверждают, что он пожертвовал своей жизнью не напрасно. Л вот еще звуковой символ: сцены крушения немецкого бронепоезда в «Битве на рельсах» заканчивается кадром, в котором вместе с кусками разбитых вагонов вниз по откосу катится аккордеон и целый поток нестройных и пронзительных звуков сопровождает картину нелепой смерти людей, брошенных их начальниками в битву за несправедливое дело.

Драматические символы играют непосредственную роль в действии и помогают ведению рассказа, внося в него добавочный элемент, облегчающий зрителю понимание сюжета. Символы этого типа встречаются в кино очень часто и бывают порой довольно элементарны, как, например, следующий, взятый из «Победы»: Наполеон, вернувшись с Эльбы, разрабатывает план битвы с английскими войсками в Бельгии; закончив обсуждение, он бросает па карту разрезной нож, кото

рый держал в руке, и нож втыкается в название, а камера показывает его нам — это Ватерлоо. Можно отметить также использование предмета не по назначению, что придает ему символический смысл; так, в «Празднике святого йоргена» распятие служит прессом монаху, который пересчитывает доходы от продажи святой воды и картинок с изображением святых. Вот менее «понятный» символ в «Набережной ювелиров», где выкипающее из кастрюльки молоко символизирует чувственное влечение, переполняющее супругов. Но символ значительно интереснее, когда создается игрой актера, например в сцене из «Малыша»: один из героев нечаянно роняет в горящий камин карточку своей бывшей любовницы, делает движение, чтобы вытащить ее из огня, но передумывает и равнодушно смотрит, как она сгорает; за внешними чертами этой сцены ясно вырисовывается более глубокий смысл: человек больше не влюблен. В «Стачке» над группой рабочих-агитаторов, обсуждающих план действий, с помощью впечатывания дана крупная рука начальника полиции, которая поднимается и сжимается в кулак.

Еще прекрасный пример из «Алчности»: Маркус, знакомый молодых супругов, взбешен при виде ускользнувших от него денег — Трипа выигрывает по подаренному Маркусом лотерейному билету, — и он решает любыми средствами вернуть себе эту сумму; его злая воля несколько раз передана кадром, в котором кошка старается добраться до двух птичек,

замерших в клетке от ужаса. В фильме Донского «Мать» героиня прерывает свою молитву и выбегает за дверь; ворвавшийся ветер тушит лампадку перед иконой, и это обозначает, что мать утратила веру в лживые утешения религии. А вот гораздо более топкий символ — смерть канарейки в первом эпизоде «Голубого ангела»; этот инцидент служит, конечно, и для обрисовки сентиментального характера профессора, по в то же время оп, без сомнения, предвещает и его жалкую смерть в конце фильма, ибо Унрат — такое же беспомощное существо, как и маленькая пичужка.

Ощущение трагического предзнаменования, которое оставляет тот незначительный эпизод, еще усиливается во время первых посещений профессором Лолы-Лолы благодаря постоянному молчаливому присутствию клоуна, как бы символизирующего будущую неудачу Унрата. В «Потомке Чингис-хана» мы находим очень многозначительную и в то же время необыкновенно сильную сцену: английский солдат ведет на расстрел монгольского пленника, старательно обходя лужи, чтобы не измазать ноги; когда он возвращается обратно, одна из его обмоток развязалась и волочится в грязи, по которой он шагает, не разбирая дороги: поведение солдата символизирует его душевное смятение, с силой подчеркивая, что оп потрясен гнусным убийством, которое его заставили совершить. Аналогичную сценическую игру мы видим в «Золоте Неаполя»¹, когда проститутка выходит из квартиры осмеявшего ее человека; па лестнице она ломает каблук, и эта деталь довольно ясно символизирует жалкую жизнь, к которой она должна вернуться; затем па улице ее ковыляющая походка является как бы внешним выражением ужасного внутреннего кризиса, переживаемого ею в эту минуту. И, наконец, вот еще один прекрасный символ is фильме «Солдаты». Когда молодой боец спрашивает, где же стена из стали и огня, воздвигнутая советскими людьми вокруг Сталинграда, политрук отвечает: «Возле тебя», — и камера показывает нескольких бойцов, на лицах которых написана несокрушимая воля устоять перед натиском врага.

Остается третья категория символов, которые я называю идеологическими, потому что они служат для выражения идей, далеко выходящих за рамки рассказа, в который они вставлены, и отражают отношение режиссера к самым важным проблемам, стоящим перед человечеством. Так, в «Похитителях велосипедов» у рабочего Риччи крадут велосипед в то время, как он приклеивает афишу о выступлении Риты Хайворт. Зная убеждения режиссера и сценариста этого фильма, мы можем с уверенностью предположить, что эта афиша — символ целого потока отупляющих и развращающих картин, изливаемых Голливудом на экраны всего мира; роскошное убожество этих фильмов может сравниться лишь с материальной и моральной нищетой огромного числа отверженных в человеческом обществе. Молодая сортировщица в «Рассвете» говорит делегату шахтеров, указывая на стену шахты: «Когда я была маленькой, я думала, что за этой стеной ничего нет». Но нам совершенно ясно, что тут режиссер Луи Дакэн выражает свой взгляд па современное общество и что огромная, непреодолимая стена символизирует ужасные преграды, разделяющие это общество.

Во время похорон молодого тракториста, убитого контрреволюционерами в «Земле», у женщины по дороге на кладбище начинаются предродовые схватки: так жизнь непрерывно рождается из смерти; эта тема часто встречается в советском кино — люди гибнут в революционной борьбе, но на смену им уже рождаются новые борцы. Когда в конце «Трагической охоты» бывший ссыльный, которого безработица и нужда толкнули в шайку гангстеров, понимает свою ошибку и добровольно приходит к своим товарищам-крестьянам, они возвращают ему свободу и, бросая в пего комья земли, дружески прогоняют к мирным стройкам освобожденной родины; это некое очищение от пороков, которому рабочие кооператива подвергают того, кто в своем преступном заблуждении пытался отпять у них землю-кормилицу. Этим символом, в духе советского кино, Де Сантис выражает живую связь, существующую между людьми и землей, дающей им пропитание. А вот один из самых сильных и волнующих символов (несмотря на его нереалистический характер), какой можно найти is истории кино: в конце «Арсенала», когда стачка рабочих раздавлена царскими

войсками, человек, возглавлявший рабочее движение, идет навстречу отряду, который должен его расстрелять; в него стреляют в упор, по он не падает, а обнажает грудь, как бы показывая убийцам, что живущая в нем идея сильнее смерти

Заканчивая эту главу, я хотел бы затронуть проблему более общего характера: о символизме на экране. Я уже утверждал выше, что эстетика кино основана на технике, точно воспроизводящей реальную жизнь; кинематограф по своей природе «реалистичен», он дает нам ощущение реальности. С другой стороны, всякая реальность что-то выражает более или менее отчетливо, и иногда выражает гораздо больше, чем показывает; мне кажется, я это уже доказал. Я вновь подчеркиваю эти два основных принципа, так как они помогут мне показать, в какой тупик зашло так называемое «символическое кино».

Существует действительно некоторое количество фильмов, правда небольшое, которые свидетельствуют о странном нарушении основных принципов киноискусства и об удивительном непонимании природы кино. Эти фильмы превращают конкретное содержание кинорассказа (первая стадия понимания фильма) лишь в искусственно созданное средство для передачи его символического смысла (вторая стадия понимания фильма), который теперь занимает основное место. Эти фильмы нарушают «правила игры» в кино, требующие, чтобы изображение было прежде всего куском реальности, имеющим прямой смысл, а затем уж, дополнительно и «факультативно», передатчиком более глубокого и более общего смысла. Таким образом, они подвергаются многочисленным опасностям, среди которых создание искусственной и неправдоподобной истории занимает не последнее место.

Несколько примеров подтвердят эту точку зрения. Возьмем нереалистическую часть фильма «Врата ночи», послужившую причиной его провала; это сложная история таинственной связи между двумя людьми, передававшими друг другу мысли на расстоянии; через несколько лет судьба свела их лицом к лицу. Ошибка Прсвера и Карпе заключалась в том, что этим фильмом они пытались «иллюстрировать» определенную идею, вместо того чтобы рассказать историю, наделенную всеми чертами правдоподобия и достоверности, за конкретным выражением которой просвечивала бы более общая мысль; поэтому сценарий у них получился слишком отвлеченный, а Жан Вилар очень мало похож на реального бродягу, так как прежде всего изображает Рок. Ценность фильма сильно снижена тем, что нам ясно видно, как сюжет искусственно натянут на почти метафизический контекст и его громоздкий каркас поминутно прорывает непрочную, насильно натянутую оболочку кинорассказа. Это же замечание можно сделать и по поводу «Орфея» Кокто, где Мария Казарес, играющая таинственную женщину, которую везет странный шофер, прежде всего олицетворяет собой Смерть; так, с самого начала личность графини, единственно доступная для большей части публики, остается совершенно непонятной, а ее появление лишено смысла для тех, кто не способен следовать за скрытыми изгибами мысли Кокто. Такую же ошибку мы видим и в «Красавице и звере» -, где /Кап Маре в гриме зверя символизирует животную сторону человека, борющегося со своими инстинктами. По он не убедителен в этом слишком прямолинейном образе. У нас часто отмечали, что Жюль Берри, создавший странного героя жестокого дрессировщика собак в фильме «День начинается, несомненно, привнес. него сатапппске черты, по затем его персонаж, превратившись в Дьявола из «Вечерних посетителей» утратил свою объемность и многогранность.

Мы видим, как опасно прямолинейно материализовать философскую идею: в конце концов это приводит к созданию такой кинореальности, «реальное» значение которой оказывается второстепенным, а первое место займет символический смысл; тут благодаря глубоко «документальному» характеру кино символическое содержание фильма конкретизируется, приобретает прямое значение, вместо того чтобы оставаться второстепенным, и обнаруживает перед безжалостным оком кинокамеры всю свою противоречивость и неубедительность.

Настоящая мудрость киноискусства состоит в сохранении верности реальной жизни. Однако

совершенно очевидно, что эта верность не должна быть рабским копированием, но критическим и творческим воплощением. Реальность отобранная, проанализированная, перестроенная, расширенная, преобразенная способна передать самые широкие абстрактные идеи и, как видно из настоящей главы великолепно их выражает.

Звуковые средства выражения

Читатель может с полным правом удивиться, что я посвящаю отдельную главу звуку в кино. Было бы, разумеется, неправильно считать звук особым выразительным средством, стоящим особняком от других, или рассматривать его просто как новое добавочное измерение, введенное в мир кино, ибо на самом деле введение звука в кино глубоко перевернуло всю эстетику кинофильма. Вот почему в предыдущих главах я так часто ссылаюсь на звуковые компоненты киноязыка. Теперь я хочу напомнить несколько исторических фактов и установить ряд основных принципов, чтобы показать исключительную важность звукового вклада в киноязык и систематически разобрать звуковые выразительные средства.

Известно, что кино стало звуковым почти случайно, и когда американская кинофирма Уорнер, находясь накануне разорения, решила в виде последнего средства отважиться на рискованный опыт, от которого отказались все другие фирмы, боясь коммерческого провала. Публика тотчас же восторженно приветствовала этот новый жанр фильмов, тогда как многие крупнейшие деятели кино (критики и режиссеры) выразили свое недоверие и даже враждебность. «Говорящие фильмы?—воскликнул Чаплин.— Я вам уже говорил, что их ненавижу! Они портят самое древнее искусство в мире — искусство пантомимы. Они разрушают великую красоту молчания». Но приходится признать, что случай с Чаплином — исключение: как актер-мим, он, несомненно, считал, что не нуждается в слове. С другой стороны, он всегда пользовался кинематографом как средством выражения, но никогда не стремился совершенствовать его как особый вид искусства, и теперь по жестокой иронии судьбы технический прогресс обернулся против него, и он оказался в первое время неспособным художественно его освоить. Возражения Репе Клера были значительно более тонки, и будущее вскоре показало, что автор «Соломенной шляпки» сумел прекрасно овладеть новым звуковым вкладом в киноискусство. «Прежде всего, — писал он, — необходимо найти действия, которые были бы совершенно понятны на экране. Слово должно иметь лишь эмоциональное значение, и тогда кино останется интернациональным способом выражения с помощью изображений. Язык каждого народа придаст ему только музыкальную окраску».

Однако позиция, занятая Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым, была самой интересной с исторической точки зрения и, вероятно, наиболее плодотворной для будущего, а их знаменитый манифест 1928 года остается и поныне основным законом звукового кино. Три советских кинематографиста сначала выражают опасение, которое тревожило всех мыслящих людей той эпохи: «Звук, — пишут они, — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, т. е. по линии удовлетворения любопытства. Но самая большая опасность, быть может, заключается во вторжении в кино «высококультурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка.

Как использованный звук будет уничтожать культуру монтажа.

Ибо всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет безусловно в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего кусками, а сопоставлением кусков»¹.

В то же время наши три автора с редкой проницательностью предвидят, какой богатый вклад представляет звук для кино, и понимают необходимость его применения, учитывая

неполноценность пемых фильмов.

«Звук, практикуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами». Наконец они провозгласили основную идею их манифеста о «звуковом контрапункте». «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даст новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов».

Пудовкин попробовал применить эти принципы в своем фильме «Простой случай», в котором создал смелые звуковые эффекты, основанные на несовпадении зрительного и звукового образа. Вот пример, приведенный Арпгепмом (стр. 29!)); женщина, прощаясь с мужем на перроне вокзала, вдруг вспоминает, что должна ему еще что-то сказать, но в полпении никак не может собраться е. мыслями, и ей кажется, что поезд уже отходит; в это вр'мя па фоне кадра, где женщина стоит возле неподвижного поезда, дается шум отъезжающего паровоза. Другой пример из того же фильма дают Бардеш и Бразильяк (стр. 333): «Мать оплакивает смерть сына — громадного детины, уже давно достигшего зрелого возраста; вместо того чтобы дать нам услышать ее рыдания, Пудовкин вводит голос ребенка, выражая этим, что оплакиваемый сын всегда останется ребенком для матери».

Но последовательную попытку осуществить па практике принципы манифеста мы видим в «Дезертире». Помимо приведенного выше примера несовпадающей с изображением музыки напомним еще один из того же фильма: трамвай идет в полной тишине, потому что нам незачем слушать его грохот, так как интерес сцены сосредоточен на поведении пассажиров. Что касается «оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов», то мы находим его в быстро сменяющихся монтажных кусках, особенно во время постройки грузового судна: с необыкновенным мастерством Пудовкин накладывает звуковые образы на зрительные (стук клепальных машин и удары молотков); резкая симфония звуков человеческого труда сочетается со стремительным потоком изображений, создавая оглушительный контрапункт, и с необыкновенной силой отражает картину кипучей деятельности человека.

Итак, мы видим, что великие кинематографисты отнеслись к звуковому кино отнюдь не отрицательно. Давно пора покончить с легендой, будто все передовые люди того времени жестоко обрушились на повое средство выражения. Они, конечно, видели опасности, которым подвергалось седьмое искусство из-за алчности промышленников, ничего не смысливших в искусстве, но оценка нового элемента — звука — была в основном положительной, и, как мы уже видели, знатоки не раз критиковали многие слабости немого кино. Поэтому было бы неправильно упрекать их в недальновидности и, ссылаясь на то, что их опасения о постепенном упадке звукового кино, к счастью, не оправдались, восторженно приветствовать все новшества, появившиеся в кино за последние несколько лет (цвет) и даже несколько месяцев (рельефность, широкий экран). Еще в своем манифесте Эйзенштейн, Пудовкин и Александров писали: «Легко выявить ничтожное значение цветного и стереоскопического кино по сравнению с огромным значением звука». Прравпнвапне звука к этим новым техническим достижениям действительно лишено всякого основания, так как, по-моему, звук бесспорно принадлежит к специфическим свойствам кино; он не может быть отнесен к побочным средствам, по к самым «имманентным» в философском значении слова.

Чтобы сделать более убедительным это положение, я хочу прибегнуть к доказательству от противного. Можно без труда сделать рельефный и цветной снимок какого-нибудь пейзажа,

однако невозможно озвучить застывшие на нем предметы мы не можем представить себе остановившийся звук, он существует лишь в движении (звуковые колебания распространяются в пространстве и во времени), как и киноизображение; таким образом, звук является неразрывной составной частью и глубоко органичным свойством киноизображения (и с научной и с эстетической точки зрения), чего нельзя сказать, например, о цвете.

Нам не кажется абсурдной гипотеза, что кино могло быть звуковым с первых дней своего появления. Еще на заре кинематографии делались попытки одновременной записи и воспроизведения изображения и звука (Эдисон, Гомон и др.). Если бы исследователи с самого начала получили признание и поддержку, если бы их патенты не были скуплены и заморожены электрическими компаниями («Вестерн электрик» и немецкой «АЭГ»), если бы кинопромышленники не ограничивались производством немых фильмов, требовавших значительно меньших затрат капитала, — мы вправе думать, что звуковые фильмы появились бы на десять-пятнадцать лет раньше, то есть до того, как немое кино создало свои первые шедевры и выработало свою эстетику. И, таким образом, не было бы эстетики немого кино. Проблема, о которой постоянным хулителям звукового кино стоило бы подумать.

Совершенно ясно, что тридцатилетиям немое кино отнюдь не была преимущественно, по всегда лишь его недостатком, с которым поневоле мирились из-за бессилия техники, бессилия, скрытой причиной которого была злая воля нескольких банкиров, действовавших через электропромышленные тресты. Заслуга кинематографистов периода немое кино в том, что они сумели возвести это бессилие в эстетический принцип и прославиться, создав с помощью столь ограниченных средств незабываемые произведения искусства.

По, оглядываясь в прошлое, мы можем утверждать, что киноискусство чрезвычайно много выиграло, став звуковым, и этот технический вклад значительно расширил пределы выразительности кино. Я хочу, чтобы меня правильно поняли: я не говорю, что звуковое кино автоматически и неизбежно во всех случаях стоит в художественном отношении выше немое; было бы нелепо расстанавливать по рангам немые и звуковые фильмы. Я только утверждаю, что звук был чрезвычайно важным вкладом в киноискусство и умелое использование звука значительно обогащает выразительные средства фильма. И я считаю, что ожесточение, с которым некоторые кинолюбители доказывают, будто кино приходит в упадок с тех пор, как оно стало звуковым, можно объяснить лишь непонятным ослеплением.

Здесь следует напомнить еще об одном камне преткновения для критиков. Право, не проходит дня, чтобы нас не убеждали что, становясь говорящим, кино теряет возможность быть международным языком. Однако если мы оставим в стороне единственное исключение, каким является прекрасное творчество Чаплина, то что же мы увидим? Девяносто процентов всех фильмов, созданных в период немое кино, были напичканы надписями, и «Жанна д'Арк» Дрейера — яркий тому пример: здесь ник-ж не скажешь, что речь идет о всеобщем языке. Так же часто мы слышим, что со времени появления говорящего кино оно с художественной точки зрения деградирует.

В «Истории киноискусства» Жорж Садуль сообщает, что американская кинопромышленность в 1928 году выпустила приблизительно 850 фильмов, из которых лишь восемь имеют художественную ценность и достойны быть сохраненными для потомства. Надо сознаться — это очень жалкий итог: всего один процент. Однако следует отметить, что в первые годы звуковых фильмов соотношение остается примерно таким же (в 1932 году восемь фильмов из 500, выпущенных на экраны); это доказывает, что в эпоху немое кино было так же много бездарных картин, как и после 1930 года.

Я считаю совершенно неправильным говорить об упадке кино, так как с первых месяцев своего существования звуковое кино создало ряд превосходных фильмов. Таковы: «Голубой ангел», «Под крышами Парижа», «На Западном фронте без перемен», «Сука», «Путевка в жизнь», «Трехгрошовая опера», «Девушки в форменных мундирах» (все эти фильмы вышли

в 1930—1931 годах). Часто плохие звуковые фильмы обвиняют в том, что они экранизируют театральные представления, но ведь плохие немые фильмы — это тоже экранизированный театр, по притом театр для глухих. В итоге плохой звуковой фильм все же лучше плохого немого, ибо нет ничего более чуждого духу кино, чем надписи, которые поминутно нарушают «обаяние» ки- позрелища.

После этого необходимого отступления вернемся к эстетическим проблемам. «Немой фильм, — пишет Андре Базен, — создавал мир, лишенный звуков, вот почему появилось множество символов, призванных возместить этот недостаток»¹. Перед режиссерами стояла двойная проблема: во-первых, как показать зрителю, что персонаж слышит какой-нибудь звук? Можно было показать, как герой прислушивается или прикладывает к уху сложенную трубкой руку, а затем дать на экране источник шума, по были и менее элементарные приемы, — например в «Варьете» на изображение идущей по коридору женщины давался наплывом крупный план уха слушающего человека; подобное впечатывание создавало впечатление взаимного проникновения двух элементов драмы. Во-вторых, как заставить зрителя услышать какой-нибудь звук? Конечно, молчание фильма было наполнено подразумеваемыми звуками; человек — существо динамичное, все органы его чувств находятся в постоянном взаимодействии, и ему трудно «видеть» выстрел, не слыша его, или, если взять пример из фильма Ганса, видеть Наполеона в клубе якобинцев и не слышать «Марсельезы», подхваченной тысячами голосов. И режиссеры находили способы сделать звуки «видимыми», достигая при этом большой впечатляющей силы, в частности с помощью крупных планов, которые, фиксируя внимание и усиливая внутреннее напряжение зрителя, облегчали взаимодействие органов его чувств, о котором я говорил выше.

Так, например, в «Карающей совести» («Сердце-обличитель») Гриффит повторяет крупные планы стучащего по столу карандаша и быстрой об пол погон, чтобы передать удары сердца, преследующие помешавшегося убийцу из фантастического рассказа Эдгара По и заставившие его выдать себя. С той же целью Эйзенштейн нагромождает в «Октябре» крупные планы сапог танцующих казаков, так что зритель как будто слышит их размеренный топот; а немного дальше прямо в лицо зрителю летят пулеметные очереди, данные очень быстрыми планами, и под конец ему кажется, что он слышит убийственный грохот стрельбы. В «Стачке» кучка рабочих весело шагает под звуки снятой крупно гармони, и ее изображение, увеличиваясь и наплывая, постепенно закрывает их. В фильме «Эльдорадо» Л'Эрбье передает оглушительный шум, царящий в ночном кабаре, давая наплывом крупные планы разных музыкальных инструментов, а Эйзенштейн материализует бой часов, заставляя вздрагивать изображение. Ганс ввел в фильм «Наполеон» смелый прием: во время атаки французскими войсками Тулонской крепости были убиты все барабанщики; но в это время начинается ливень с градом, который сменив убитых стучит по брошенным барабанам и зовет в атаку. Наконец, я приведу отрывок из сценария фильма «Наполеон» Ганса, где необыкновенно ярко проявилось желание режиссера передать колокольный звон, звучащий над Парижем:

Четыре различных крупных плана колоколов...

Четыре других крупнее прежних, очень коротких плана колоколов...

Четыре новых плана (еще крупнее и еще более быстрых) колоколов...

Сто колоколов в четыре секунды, попеременно.

Эти несколько видов «немых звуковых эффектов», если можно так выразиться, ясно показывают, в каком тупике оказалось кино в конце немой периода и какие отчаянные усилия ему приходилось делать, чтобы возместить! отсутствие звука. Достаточно просмотреть последние немые ленты, чтобы понять, каким тяжким бременем были для фильмов надписи, отяжелявшие кино- рассказ и разбивавшие его ритм.

Лишенное одного из основных измерений, немое киноизображение должно было быть вдвое

более выразительным. Поэтому монтаж занял подавляющее место в киноязыке, так как режиссер был вынужден непрерывно вставлять в рассказ пояснительные планы, предназначенные лишь для того, чтобы зрителю было ясно, что происходит. Если режиссер хотел показать, например, как рабочие покидают фабрику по окончании рабочего дня, ему необходимо было вставить в эту сцену крупный план фабричного гудка. Или если он хотел, чтобы зритель «услышал» пианиста, играющего Дебюсси, он должен был вставить план с трепещущей листвой или спокойной водной гладью. Киноленте приходилось самой выполнять трудную пояснительную работу вдобавок к своему основному значению: таковы разные вставные кадры или очень быстрый монтаж для создания звукового впечатления (вспомним недавно приведенный пример из «Октября»).

Напротив, звук дает киноизображению новое измерение, расширяя его описательные возможности. Звук можно использовать как контрапункт или как контраст по отношению к изображению и каждый раз применять его «реалистически» или «нереалистически», что сразу дает режиссеру, как мы увидим дальше, четыре способа построения зрительного и звукового образа в их взаимодействии вместо единственного изображения в немом фильме. Кроме того, звук может не только соответствовать источнику, показанному на экране, но исходить извне, «из-за кадра», что бывает очень часто, и соответствовать элементу кинорассказа, невидимому на экране. Я хочу сразу привести пример богатых выразительных возможностей, какие дает умело использованный звук. В «Трущобах Сан-Франциско» проститутку преследуют двое убийц; она на минуту скрывается от них и прячется в лесах какой-то постройки; не слыша ее шагов, мужчины останавливаются и слушают. Следующий план показывает спрятавшуюся женщину, лицо ее искажено ужасом; вокруг царит глубокая тишина. Но вдруг, где-то вдали, сирена корабля прорезает воздух протяжными гудками, словно тревожными криками. Это прекрасный пример контрапунктического использования звука за кадром в реалистическом плане с символическим значением.

С этого времени изображение вновь обретает свое истинно реалистическое значение благодаря окружающей его звуковой среде; многие субъективные впечатления передаются с помощью звука (например, воспоминания прошлого часто заменяются звуками, слышимыми «за кадром»): если вернуться к только что приведенным примерам, зритель слышит настоящую сирену, а Дебюсси остается самим собой; импрессионистический монтаж становится просто ненужным в той части, где он заменял звук; крупный план почти исчезает как пояснительный прием и играет лишь психологическую и драматическую роль; наконец, ведение рассказа с помощью монтажа уступает место глубинному построению кадров.

Подводя итоги, я считаю, что звук внес следующие многочисленные усовершенствования в киноискусство:

Реализм или, вернее, ощущение реальности: звук, который является свойством, присущим природе кино, увеличивает коэффициент достоверности изображения; не только материальное, но и художественное правдоподобие изображения увеличивается буквально в десять раз; зритель вновь обретает многогранное восприятие реального мира.

Употребление устной речи позволяет покончить с основным пороком немого кино, каким были надписи; слово значительной мере освобождает изображение от его пояснительной роли и дает ему возможность оставаться лишь средством выражения, делая ненужным зрительный показ того, что может быть сказано или, еще лучше, дано в звуковом образе; и, наконец, голос «за кадром» раскрывает богатые возможности в области психологии и душевной жизни, позволяя выражать самые интимные мысли.

Тишина приобретает положительное значение, и мы знаем, какую важную драматическую роль она может играть как символ смерти, опасности, тревоги или одиночества. Я вспоминаю девушек («Девушки в форменных мундирах»), зовущих Мануэллу, затерянную в огромном молчаливом доме, или тиканье часов, нарушающее зловещую тишину перед гибелью двухсот тысяч человек в атомном аду («Дети Хиросимы»). В советских фильмах тишина часто играет

большую драматическую роль; например но «Встречном» — напряженное молчание тысяч рабочих, собравшихся в большом цехе перед испытанием турбины, или в «Юности Максима» — взволнованное молчание товарищей убитого рабочего, в то время как слышатся приглушенные звуки работы в соседних цехах. Напомним также значительное место, отведенное тишине в «Дневнике деревенского священника» и в фильме «После сумерек наступает ночь».

Опущения звука или изображения возможны благодаря двойственности кинообраза. Все знают знаменитое опущение в фильме «Под крышами Парижа», когда два персонажа спорят за застекленной дверью, и, хотя мы не слышим их слов, смысл им совершенно понятен; это скрытый выпад Юне Клера против звукового кино. Аналогичное опущение звука мы видим в «Короткой встрече», в том месте, где Алек уговаривает Лору пойти к нему; таким образом, режиссер, нисколько не нарушая понятности фильма, избегает диалога, который мог бы его стеснить. Аналогичный и очень удачно примененный эффект мы находим в «Сорок нервом» Чухрая. В то время как молодой офицер рассказывает похождения Робинзона Крузо, мы слышим только громкую музыку и видны озаренное солнцем море, наплывающее на радостное лицо Марютки. Опущение изображения, если можно так выразиться, мы встречаем и в «Под крышами Парижа», во время ночной драки, которую мы только слышим, но не видим, ибо кто-то разбил уличный фонарь, освещавший эту сцену. В картине «Человек-зверь» двое влюбленных с тревогой прислушиваются к шагам человека на лестнице, боясь, что это муж героини, а в «Человеке со шрамом» мы узнаем убийцу по мотиву, который он насвистывает во время убийства.

Контрапунктное или контрастное сопоставление изображения и звука, их «несовпадение», реалистическое и нереалистическое, звук «за экраном» — все эти приемы позволяют создавать всякого рода метафоры и символы, к которым я еще вернусь.

Наконец, музыка, когда она не оправдывается материальным содержанием сцены, также представляет собой чрезвычайно богатое выразительное средство.

Шумы

Все звуковые явления логически распадаются на две большие категории; ко второй мы относим музыку, не отражающую конкретного содержания фильма, а к первой — все шумы, каковы бы они ни были.

Шумы мы разделяем на:

относящиеся к природе — все звуки, которые мы находим в окружающей нас природе (шум ветра, дождя, волн, текущей воды, раскаты грома, крики животных, пение птиц и т. д.);

и шумы, производимые человеком, среди которых следует различать механические шумы (звуки машин, автомобилей, паровозов, самолетов; шумы улиц, заводов, вокзалов, портов); звуки человеческой речи, служащие звуковым фоном нашей жизни, который резко выступает в сценах, где слова не имеют сами по себе никакого значения; само звучание слов является неотъемлемой частью всей атмосферы, создаваемой фильмом, вот почему дубляж не оправдывает себя; и, наконец, музыка-шум: например, в музыкальных фильмах или музыка, вылетающая из громкоговорителя (чаще всего это просто звуковой фон, однако он может иметь и символическое значение).

Шумы, которые я только что описал, могут применяться прежде всего «реалистически», то есть так, как они звучат в реальной жизни. В таком случае слышатся лишь звуки, которые производят люди или предметы, видимые на экране, или, как известно зрителю, находящиеся где-то поблизости; тут нет никакого нарочитого сопоставления изображения и звука с целью достигнуть особой выразительности (что соответствует одновременной съемке и записи

звука, без последующего монтажа). Мы знаем, какую исключительную роль играют звуки во многих художественных и документальных фильмах; вспомним грохот волн в «Человеке из Арана», шелест леса в «Луизианской истории», гул поездов в «Человеке-звере» и «Ночной почте», уличный шум в «Городе без покрывала» и «Ритмах города». Шумы, производимые человеком, имеют, естественно, такую выразительную силу, что в некоторых фильмах совсем отказались от музыки («Человек идет по городу», «Кровь животных», изумительный голландский короткометражный фильм «Держись!» и даже «Дневник деревенского священника», где прелестная музыка Жан- Жака Грюненвальда занимает чрезвычайно скромное место). Звук, как бы он ни был реалистичен, редко берется прямо из жизни: «Уже в начальный период звукового кино зарегистрировали почти все звуки, какие мог уловить микрофон. Скоро было замечено, что прямое воспроизведение действительности не создавало впечатления реальности и что звуки надо «отбирать», так же как и зрительные образы»⁰. Ведь часто мы что-нибудь рассматриваем и в то же время прислушиваемся к звуку, идущему извне; или мы чем-нибудь так поглощены, что не замечаем звуков, раздающихся вокруг; вот почему постоянная синхронность далеко не реалистична и кажется нам неестественной.

Поэтому совершенно ясно, что звук не является простым дополнением изображения и что монтаж допускает очень смелое использование звука, и частности излюбленное Пудовкиным «несовпадение». Можно добиться звуковых эффектов, имеющих символическое значение, в тех двух формах, которые мы уже рассмотрели: в виде метафор или символов.

Перед нами метафора, если режиссер сознательно хотел выразить чувство или идею, пользуясь двусмысленностью и взаимодействием зрительно-слухового образа, будь то внутри одного изображения или при сопоставлении двух изображений. Метафора может быть основана на «реалистическом» использовании звука, если этот звук произведен лицами или предметами, показанными на изображении. В таком случае звук может рассматриваться прежде всего как контрапункт по отношению к изображению, то есть он соединяется с изображением в единой оркестровке, чтобы подчеркнуть его значение: так, прерывистое дыхание взволнованного человека сопоставляется с пыхтением паровоза («Экстаз»); или клубы пара, вырывающиеся из трубы паровоза, показаны рядом с шумным возбуждением, охватившим солдат, отправляющихся на фронт («Окраина»), или с радостью беспризорников в день открытия построенной ими железной дороги («Путевка в жизнь»); подобный же пример мы находим и в фильме «Земля жаждет» когда появляется долгожданная вода, рабочие поднимают руки к небу, а изображения и звуки взрывов подчеркивают охватившую их радость; или, наконец, крикливые чайки словно насмеваются над мальчиком, у которого они растащили весь улов («Ритмы города»). В другом случае звук может иметь контрастное значение — в «Большом доме» мы находим пример, упомянутый Линдгреном: заключенные, приведенные в часовню на молитву, передают друг другу из рук в руки оружие, в то время как священник провозглашает: «Не убий».

«Нереалистическое» использование звука (когда звук не соответствует изображению) характерно для другого, гораздо более оригинального типа метафор. Сначала приведем несколько примеров, где звук играет роль контрапункта: в «Фарребике» Рукье сопровождает сцену смерти дедушки звуком падения дерева, поваленного топорами дровосеков; в «Чуде в Милане» слова двух капиталистов, яростно спорящих из-за права на земельный участок, переходят постепенно в собачий лай, а в «Ночной почте» Бэзил Райт очень смело вводит стихотворный комментарий, построенный в ритме идущего поезда. Мы находим также несколько забавных примеров нереалистического использования звука, дающих контрастный эффект. Рене Клер, показывая драку нескольких парней из-за куртки, сопровождает сцену свистками, как если бы это было состязание в регби («Миллион»); подобный этому комический эффект мы видим в «Идиллии на пляже»: кадр, где человек прыгает из ямы в яму, чтобы подобраться к своей подруге незаметно для сидящей рядом с ней мамыши, озвучен громкими выстрелами и взрывами; к несчастью, мамаша замечает его и бросает на

него грозный взгляд... сопровождаемый грохотом пулеметной очереди! А в современном короткометражном комическом фильме «Братья Бразер на отдыхе», когда человек дергает ручку звонка у входа в дом, слышится звук спускаемой воды.

Символы представляют большой интерес с точки зрения кинематографа. По аналогии со зрительным символом я называю символом всякий звуковой эффект, который, не вступая в противоречие с содержанием изображения, расширяет его конкретное значение и придает ему более глубокий и общий смысл. Здесь звук также может прежде всего рассматриваться как контрапункт, прямо соответствующий психологической тональности и смыслу изображения. В сцене расстрела железнодорожников в «Битве на рельсах», например, гудки паровозов кричат врагам о гневе и отмщении; значительно более интересный эффект мы видим в «Анне Карениной», где резкие, звенящие звуки молотка осмотрщика поезда подчеркивают страдания героини; подобную же роль играет свисток проходящего мимо вокзала экспресса, усиливая отчаяние Лауры в «Короткой встрече», а скрежет и стук вагонов на сортировочной станции как бы подчеркивают смущение двух влюбленных, вынужденных спрятаться в грязной пригородной гостинице («Хроника одной любви» в «Великом утешителе» горе заключенного-негра, узнавшего о гибели своего товарища, передается с помощью скрипа тележки, на которой везут тело убитого. В тот момент, когда главный герой фильма «На набережных» признается девушке, что это он заманил в ловушку и погубил ее брата, поблизости раздаются гудки сирены буксирного судна, и зритель не слышит больше его слов; тогда Эди хватается руками за голову и разражается рыданиями: этот жест объясняется одновременно и оглушительным ревом сирены и ужасом девушки, потрясенной этим признанием, причем рев является, несомненно, «контрапунктом» чувства, переданного с исключительной драматической силой. Символ может применяться и контрастно, например во «Вратах ночи»: в то время как буржуа-коллорабационист рассказывает о своих «несчастьях», под сурдинку слышатся звуки передаваемой по радио увертюры к «Эгмонту», которая подчеркивает бесстыдство этого красавца. Музыка-шум играет аналогичную роль в фильме «Рим — открытый город», где джазовый мотивчик как бы еще усиливает невыносимую муку человека, на глазах у которого только что убили любимую женщину.

Мы находим похожий, но значительно менее сильный пример в фильме «Мамон» Ключо: героиня находит Де Грие на площадке между вагонами поезда, на который он сел, совершив преступление; грохот колес и свист пара мешают нам слышать их разговор и являются своего рода контрапунктом охватившей их в ту минуту страсти

Иногда звук употребляется и «нереалистически», для создания символического эффекта. В «Гражданине Кейнс» шипение медленно затухающей на сцене лампы создает удручающее впечатление и выражает опустошенность Сьюзен, неспособной долгие выносить жизнь неудачной певицы, на которую ее обрекает муж; в «Окраине» над трупом Николая, расстрелянного на фронте за революционную деятельность, все громче звучит песня отряда большевиков, победно шагающих в тыловом городе; аналогичный пример мы видим и в «Человеке-звере»: в то время как Жак Лантье убивает Северину, слышится песня «Сердечко Нинон» (хотя герои находятся в таком месте, что слышать ее невозможно); эта песня, которую исполняет певец в бальном зале, служит ироническим комментарием к страшной судьбе молодой женщины.

Музыка

Музыка является, несомненно, самым интересным вкладом в звуковое кино. Хотя в период немое кино не раз писались музыкальные партитуры к фильмам (Сен-Санс написал музыку к «Убийству герцога Гиза», Анри Рабо — к «Чуду волков», Эрик Сати — к «Антракту», Артур Онеггер — к «Колесу»), но то была музыка для сопровождения фильмов, а не музыка в фильмах в прямом смысле слова; принцип точного соответствия зрительного и звукового

образа технически не был осуществлен, а эстетически не был выдвинут. Кроме того, партитуры, специально написанные для фильмов, были исключением, и я думаю, что режиссеров очень затрудняла (хотя они этого и не сознавали) невозможность использовать музыку. Я приведу для примера «Ночь святого Сильвестра», и которую Луну Пик в виде своего рода пластического лейтмотива много раз вводит кадры волн, набегающих на песчаный берег. Здесь психологический момент передан в форме зрительного контрапункта к изображениям, имеющим драматическое содержание (по-видимому, режиссер стремился выразить глубину извечной человеческой драмы, довести ее до космических размеров и в то же время показать бесстрашие природы перед человеческими страстями); мне кажется, что только музыка была бы способна внушить нам это с меньшей наивностью и с большей убедительностью.

«Я часто погружаюсь в музыку, как в море».

И мы отнюдь не случайно можем сослаться здесь на свидетельство Бодлера, чтобы оправдать зрительным образом, выбранный Луну Пиком; по совершенно очевидно, что изображение моря вводит символический элемент, в то время как соответствующая ему умело введенная музыка действует только на наши чувства, создавая своеобразную «психологическую среду», способную во много раз усилить впечатляемость зрителя и вызвать у него определенное настроение.

В годы немого кино в каждом кинозале имелось место для музыкантов, будь то один скромный пианист или целый оркестр, который должен был сопровождать движение изображений более или менее синхронными звуковыми каскадами. Элмер Райс остроумно описал этот музыкальный бред: «Воздух был насыщен мелодичными звуками, я бы даже сказал — переполнен ими. Нежные гармонии, словно волны, вздымались вокруг и обрушивались на нас. Музыка нас окружала и обволакивала. Мы, кажется, могли бы ее коснуться, почти увидеть ее — так завораживал нас ее ритм. Пусть читатель представит себе, что каждое мгновение его жизни, во сне и наяву, его укачивает ласковая музыка, обвивая со всех сторон, словно легкая одежда. Она действует, как снотворное, как постоянный наркотик, как вечное опьянение; это непреодолимо, это пагубно. Самый уравновешенный ум, самый могучий организм не могут этого противиться»¹. Изображения обрастали нелепыми музыкальными парафразами, то рабски подражательными, то просто бессмысленными. Тот, кто видел фильм «Бен-Гур», вышедший в 1926 году и затем озвученный прелюдами Листа, получил об этом полное представление. Подобный же звуковой разгул мы видим и в озвученном варианте «Страстей Жанпы д'Арк», где Бах и Гайдн были использованы с таким отсутствием чувства меры, что хотелось сказать незадачливому аранжировщику: «Сваливать музыку перед этой картиной воспрещается». К несчастью, в большинстве фильмов музыку используют с такой же неумеренностью и приходится только сожалеть, что режиссеры так плохо понимают драматическую силу тишины и думают лишь о том, как бы затопить свои картины потоками музыкального красноречия. Во всяком случае, в наши дни композитор Элмер Райс, Путешествие в Пурилью, стр. 27—28. Известно, что эта работа вышла в США в 1930 году, и мы имеем все основания считать, что она относится прежде всего к немому кино.

Известно, что Дассен в своем фильме «Мужская схватка», несмотря на просьбу Жоржа Орика, композитора партитуры к фильму, отказался давать музыкальное сопровождение к сцене ограбления.

фильма стал крупной фигурой и вместе с режиссером является главным создателем выразительных средств в кинематографии. Такие композиторы, как Морис Жюбер, Жорж Орик, Жозеф Косма, Рене Клоерек, Жан Бьенер, Ив Бодрие и Ги Бернар, если говорить только о Франции, создали особый жанр музыки к фильмам, стоящий на высоком уровне.

Нам незачем доказывать, что музыкальный мир, создаваемый в фильмах, совершенно

нереалистичен. В противоположность миру реальному в мире кино «постоянно звучит музыка, которая создает в нем особую атмосферу, как бы новое измерение, и которая его непрерывно обогащает, поясняет, иногда исправляет, а иногда и направляет и, во всяком случае, организует его во времени»¹. Следовательно, музыка — чрезвычайно специфический элемент фильма и не удивительно, что она играет в нем очень важную, а порой и гибельную роль. Действительно, существует реальная опасность, что музыка может взять перевес над изображением, а следовательно, ослабить, выхолостить его, что очень часто происходит и с диалогом. Кажется парадоксальным, что в искусстве кино, обладающем исключительной реалистической силой, имеющем такое недвусмысленное выразительное средство, как изображение, режиссеры часто испытывают потребность одновременно раскрывать действие и с помощью музыки; таким образом, они сводят ее роль к дословному комментарию, постоянно создавая плеоназмы. «Такой подход,— пишет Морис Жобер, — свидетельствует о полном непонимании самого существа музыки, которая разворачивается непрерывно, согласно ритму, организующему время. Заставляя музыку рабски следовать за действиями и жестами, которые по своей природе прерывисты и подчиняются не четкому ритму, а внезапным физиологическим и психологическим реакциям, режиссер разрушает основные свойства, делающие ее музыкой, и разлагает ее на первичные, неорганизованные элементы — звуки». Итак, совершенно ясно, что музыка должна решительно отказаться от рабского сопровождения изображений и, наоборот, видеть свою основную роль в том, чтобы «с наибольшей полнотой выражать психологические и глубоко скрытые истоки определенных драматических ситуаций»

Итак, мы познакомились с первой точкой зрения на музыку фильма, которую я назову «синтетической»; она стремится «сосредоточить внимание зрителя-слушателя на ситуации как на едином целом». Слова Пудовкина, считающего, что «асинхронность — первый принцип звукового фильма», могут служить эпиграфом к этой теории. Пудовкин приводит в пример свой фильм «Дезертир», для которого композитор Шапорин написал музыку, стараясь нигде не парафразировать изображения. Так, иллюстрируя последний эпизод фильма, где рабочая демонстрация в борьбе с полицией сначала терпит поражение, а затем побеждает и сметает все преграды на своем пути, композитор не написал сначала трагическую, а затем торжествующую музыку, в течение всего эпизода он разрабатывает тему мужественной решимости и спокойной уверенности в победе. «Какова здесь роль музыки? — пишет Пудовкин. — Так же как изображение дает нам объективное выражение событий, музыка выражает субъективную оценку этой объективности. Звук напоминает зрителю, что каждое поражение еще больше поднимает боевой дух рабочих, борющихся за окончательную победу».

Исходя из тех же принципов, изложенных в их общем манифесте, Эйзенштейн пришел к совершенно иной, скорее «аналитической» точке зрения на роль музыки в фильме. Его знаменитая теория «зрительско-слухового контрапункта» основана на убеждении в необходимости точного согласования зрительных эффектов с музыкальными темами. По его мнению, музыкальный сценарий должен делаться до режиссерского сценария фильма и служить ему динамической схемой; во время съемки «Александра Невского» он окончательно разработал свой монтаж лишь после того, как Прокофьев закончил свою партитуру. Эйзенштейн изложил свою теорию в работе «Вертикальный монтаж» где приведены графики, показывающие, как он добился того, что мелодическая линия велась все время параллельно с главными пластическими линиями изображения: так, крутому склону горы соответствовало падение мелодии от высоких к низким тонам. Я восхищаюсь «Александром Невским» и горжусь тем, что видел его с десятков раз, однако благодаря этому могу с уверенностью заявить, что это соответствие остается совершенно абстрактным, ибо падение мелодии происходит во времени, а склон горы абсолютно статичен. Этот параллелизм можно разглядеть только в партитуре, а для слушателя он остается совершенно незаметным (его может уловить лишь тот, кого предупредят заранее); и если Эйзенштейну

удалось достигнуть желаемого эффекта, то, мне кажется, он обязан этим гораздо больше прекрасной музыке Прокофьева, чем искусственному параллелизму, который невозможно ни обнаружить, ни проанализировать.

Итак, мы видим две диаметрально противоположные точки зрения на роль музыки в фильме, которые я назову: музыка-среда и музыка-парафраза. Но, прежде чем приступить к их более глубокому изучению, я хочу, так сказать, расчистить почву, описав несколько способов использования музыки на более элементарном уровне выражения. Мы увидим, что музыка должна часто выполнять одну из трех следующих функций:

Замена реального звука (свист полета стрел во время битвы в «Алекサンドре Невском»; шум летящих самолетов в «Аэрограде» грохот бури в фильме «У самого синего моря», взрыв атомной бомбы в «Детях Хиросимы») или звука воображаемого: в «Трех телеграммах» — видя, как проезжает пожарная машина, и не слыша обычного сигнала, командир пожарных думает, что у него галлюцинация; тут в музыке звучит очень тихо «дипь-дои!» В фильме «Лучшие годы пашей жизни» бывший летчик, сидя в остове «Летающей крепости», вспоминает годы войны; в это время вибрато на скрипках передает постепенное включение четырех моторов самолета, которые камера, панорамируя, показывает один за другим.

Подмена шума или крика: я подразумеваю тот случай, когда шум или крик постепенно переходят в музыку; часто мы слышим, например, как шум ветра или моря сменяет лирическая музыкальная фраза. Иногда музыка вводится также для того, чтобы заменить слишком пронзительный крик: я уже упоминал о воплях роженицы, вместо которых дается раздирающая музыкальная фраза («Мои университеты», «Пятеро уцелевших»); аналогичный эффект введен и при замене криков человека, которого нацисты привязали к дереву и распиливают механической пилой («Белый мрак»).

Выделение зрительного или звукового движения или ритма: речь может идти о простом подчеркивании действия (в «Городе без покрывала» — падшие гангстера с верхушки одной из опор моста Уильямсбург сопровождается постепенно затихающей музыкой и закапчивается резким ударом в большой барабан) или о выделении ритма: равномерный стук копыт лошади, везущей коляску, в которой Жюльетта отправляется в замок Синей Бороды, очень хорошо подчеркнут живой музыкальной темой, написанной Косма («Жюльетта, или Ключ к сновидениям»), а в фильме «У самого синего моря» ковыляющая походка мальчика, поранившего себе ногу, подчеркивается иронической музыкой; такой же эффект применяется во время гимнастических упражнений паралитика в фильме «То были мужчины»; в последнем эпизоде фильма «Врата ночи» музыка в виде трагического контрапункта сопровождает скрип шагов Г'п,двигающегося по железнодорожному полотну навстречу смерти; своим равномерным ритмом музыка подчеркивает также могучие движения дробящего камни человека («Человека из Арана»), Случается, что музыка выделяет ритм монтажа, например, давая форте при каждой смене плана (подобный эффект, но в обратной последовательности мы видим в «Образах, навеянных Дебюсси», где Жан Митри своим монтажом точно выделяет каждую фразу партитуры). Но музыка может также преследовать и идеологическую цель: в «Алекサンドре Пархоменко» атака немецких войск сопровождается тяжеловесной и гротескной темой; в «Дезертире» жесты полицейского, регулирующего уличное движение, подчеркиваются легкомысленной музыкой с явной целью сделать его смешным.

Мы видели немало случаев, когда музыка играет ритмическую роль: зрительный и музыкальный образы контрапунктически сливаются в движении и ритме, создавая полное метрическое соответствие между видимым и звуковым ритмом. В таком случае музыка играет роль, которая ей больше всего присуща (поскольку музыка — это движение во времени, так же как и киноизображение), но в то же время тут возможности ее ограничены и при таком использовании она малопродуктивна.

Мы рассмотрим и другую возможность, где музыка будет играть уже лирическую роль и

станет психологическим контрапунктом изображений; не стараясь подчиниться видимому ритму, она должна вызвать, усилить или создать определенное душевное состояние. Тут мы сразу наталкиваемся на ряд трудностей, из которых главной оказывается следующая: в полнокровный реализм зрительных образов фильма музыка вводит нереальный элемент; даже если не стараться установить между ними точное соответствие, музыка, как считает Ж.обер, не выполняет своей роли и насилует собственную природу, пытаясь соединить свое нереалистическое звучание с точной выразительностью изображений. Однако именно с таких позиций написаны почти все музыкальные сопровождения к фильмам, которые я называю музыкальными парафразами, ибо они стремятся создать непрерывно звучащие музыкально-драматические плеоназмы. Американское кино приучило нас к этим музыкальным потокам, где аккомпанемент с такой рабской покорностью следует за содержанием, что мы, кажется, могли бы следить за фильмом с закрытыми глазами; композиторы Макс Штейнер, Ричард Хагеман, Миклош Роса, Франц Уоксмен или Дмитрий Темкин, создали себе имя, специализируясь в подобного рода музыке.

Из сказанного следует, что музыка должна способствовать созданию единого целого, а не ограничиваться сопровождением или дополнением зрительных впечатлений, то есть быть тем, что я называю музыкой-средой. Она должна незаметно участвовать в создании общей тональности фильма, его эстетического и драматического звучания, и ее воздействие будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать. «Мы приходим в кино не для того, чтобы слушать музыку. Мы хотим лишь, чтобы она углубляла наши зрительные впечатления. Мы просим ее не «объяснять» нам изображения, а придавать им новое, своеобразное звучание... Мы не требуем, чтобы она была «выразительна» и добавляла новое чувство к чувствам, переживаемым персонажами или режиссером, но чтобы она была «декоративной» и вносила свой собственный узор в картину, которую мы видим на экране... Музыка, так же как и режиссерский сценарий, монтаж, декорации, мизансцены, должна со своей стороны содействовать ясности, логичности, правдивости той прекрасной истории, какой должен быть каждый фильм. Тем лучше, если музыка незаметно обогащает ее, принося в дар собственную поэзию». Итак, музыка должна производить общее впечатление, не комментируя изображений: она воздействует на зрителя своей тональностью (мажорной или минорной), ритмом (быстрым или сдержанным), мелодией (веселой или грустной). Эта вторая точка зрения на роль музыки в фильме, несравненно более правильная и плодотворная, привела ко многим разнообразным и удачным находкам.

Рассмотрим сначала использование уже созданных музыкальных произведений. Среди многих других примеров я отмечаю введение Мельвилем в фильм «Ужасные дети» концертов Баха и Вивальди, создающих музыкальную атмосферу, прекрасно соответствующую жестокой драме Кокто. Та же рассудочная, звенящая музыка Вивальди в фильме «Карета святых даров» на этот раз звучит насмешливо, оттеняя сюжет, в котором переплетаются жестокость и ирония. Мы помним, что Ренуар и раньше уже заимствовал у классиков музыку, сопровождавшую его фильм «Правила игры», где тоже добился удачи. Здесь мы видим применение тех же психологических принципов, с которыми познакомились, изучая метафоры: изображение и музыка оказывают друг на друга воздействие, которое трудно определить заранее, они принимают особую окраску благодаря их сопоставлению, и этим объясняется, что музыка Вивальди может иметь столь разнообразные оттенки звучания. Таким же образом «Четвертая симфония» Брамса придавала трагическое величие «Земле без хлеба» а музыка Мендельсона и Шуберта символически контрастировала с бичующей силой сатирического изображения «Золотого века». Но, по-видимому, такая полная «приспособляемость» свойственна только классической музыке, ибо она обладает особенно ценным для кино свойством — сдержанностью. В области современной музыки следует напомнить необыкновенный, трагический контрапункт, созданный в фильме Пенлевэ, где зверства кровожадного вампира показаны на фоне джазовых мотивов.

Можно также указать на другую категорию партитур к фильмам, в которых композиторы, па

мой взгляд, писали скорее симфоническую музыку, чем музыкальное сопровождение к кинокартинам. В этих словах пет порицания, я хочу лишь сказать, что творческая индивидуальность этих композиторов мешает им рабски подчиняться требованиям кинорассказа. Таково большинство партитур Косма, такова музыка Вирджила Томпсона к картине «Луизианская история» или Чаплина к «Огням рампы»; по существу, это сюиты для оркестра, с легко запоминающимися темами, которые сохраняют свою ценность и на концерте независимо от фильмов.

«Желание использовать для сопровождения фильмов уже написанную как называемую классическую музыку зародилось у меня прежде вс его из боязни, что мне свойственна некоторая сентиментальность, которая меня немного пугает, тогда как классическая музыка даст нам образец сдержанности выражения, и это мне чрезвычайно помогает»...

Теперь мы подошли к самой правильной точке зрения На музыку-среду, считающей, что музыкальное сопровождение должно настолько ступешваться, чтобы зритель забыл о Нем и в то же время создавать своеобразную эмоциональную атмосферу, которая делает зрителя более восприимчивым к внутреннему значению образов или, точнее, к выразительной силе фильма в целом. Я вспоминаю удивительную партитуру Ганса Эйслера к фильму «Зюдерзее», которая в наши дни может показаться тяжеловесной и старомодной, но она удесятерила силу монтажа Ивенса и придавала человеческому труду эпический размах. Необходимо также упомянуть все партитуры Жобера («Аталанта», «Набережная туманов», «День начинается» и др.), которого смерть так рано похитила у седьмого искусства; он умер в 1940 году, по до сих пор, несомненно, остался крупнейшим музыкантом кино. Не следует забывать и Жана Гремийопа, который сам пишет очень хорошую музыку к своим фильмам. И, наконец, за последнее время мы можем отметить несколько крупных удач: музыка Жан-Жака Грюпеп-вальда к «Дневнику деревенского священника», Алена Романса к «Каникулам господина Юло», Жана Вьепера к «Не прикасайтесь к деньгам», Нино Роты к «Шалопаям» и Романа Влада к «Господину Рипуа». Исключительно высокое качество этих партитур, по моему, объясняется следующими причинами: они чрезвычайно сдержанны и на первый взгляд совсем незаметны; они не стараются комментировать изображения и действуют как эмоциональное целое, исходя из нескольких тематических лейтмотивов, простых и ненавязчивых; они создают особый звуковой фон, играющий роль контрапункта к общей психологической тональности фильма (тревога, навязчивая идея, праздность, скука и т. д.) и к его общечеловеческим эмоциям.

Под конец я хочу упомянуть о том воздействии, какое оказывают лирические песни (когда они стоят па высоком уровне, как песни Брехта и Курта Вейля в «Трехгрошовой опере», или Превера и Косма в «Обер-виле»), хоры («Александр Невский», финал «Буксиров») или стихи, прочитанные вслух, в быстром и четком ритме, сближающем их с мелодией (очень редкий, но чрезвычайно удачный пример в «Ночной почте»).

Мне кажется, что после этого анализа перед нами ясно вырисовывается единственно правильный и плодотворный путь музыки фильмов. Однако было бы неправильно относиться слишком строго к музыке-парафразе, которой нам приходится довольствоваться в громадном большинстве фильмов, к тому же часто очень удачной. Но если взять для сравнения музыку, навеянную литературными образцами, перед которой встают проблемы, аналогичные тем, какие мы только что затронули, я думаю, что подражательной пошлости «Ученика чародея» Дюка следует предпочесть свободные лирические арабески «Послеобеденного отдыха фавна» Дебюсси.

Монтаж

Начиная изучение монтажа, мы приступаем к главному разделу нашей работы. Монтаж является, несомненно, самой специфической основой киноязыка, и никакое определение

кинематографа не может обойтись без слова «монтаж». Прежде всего следует сказать, что монтаж — это расстановка кадров фильма в определенном порядке и последовательности во времени.

Перед тем как начать разбор, мне хотелось бы установить важное разграничение, которое помимо своего значения для эстетики поможет рассмотреть вопрос с исторической точки зрения: речь идет о разграничении понятий монтажа-рассказа и монтажа-выражения. Я называю монтажом-рассказом самый простой и непосредственный способ монтажа, когда кадры следуют друг за другом в логическом или хронологическом порядке с целью рассказать определенную историю, и каждый из них вносит повое сюжетное содержание, помогая развитию действия с точки зрения драматической (показывая причины и следствия событий кинорассказа) или психологической (помогая зрителю понять драму). Затем существует монтаж-выражение, основанный на сопоставлении кадров с целью произвести непосредственное и точное воздействие при помощи столкновения двух изображений; в этом случае монтаж стремится сам по себе выразить определенное чувство или идею; тут он уже становится не средством, а целью; он отнюдь не добивается связности изложения, незаметности переходов от одного кадра к другому, гибкости рассказа, по, наоборот, разрывает его ткань и, обрывая мысль зрителя, старается вызвать психологический толчок, чтобы придать большую силу идее, выраженной режиссером с помощью столкновения кадров. Самый известный тип монтажа-выражения— это тот монтаж аттракционов, о котором я говорил в главе о метафорах и к которому еще вернусь.

Монтаж-рассказ может быть сведен к абсолютному минимуму; я уже упоминал фильм «Веревка», где фактически все действие снято одним куском; это оказалось возможным лишь благодаря нарочито построенной мизансцене, которая скорее свидетельствует о любви Хичкока к бьющим в глаза эффектам, чем о правильном понимании киноязыка, и его опыт, конечно, оказался бесплодным. В современном фильме насчитывается от 500 до 600 кадров. В наши дни фильм «Антуан и Антуанетта», имеющий 1250 кадров, представляет собой всем известное исключение, тогда как на другом полюсе стоят такие фильмы, как «Каникулы господина Юло» и «Шалопай» с их сознательно замедленным ритмом, насчитывающие не больше 400 кадров. Но в конце немого и в начале звукового периода кино увлечение монтажом-выражением доходило до настоящего неистовства; такие фильмы, как «Обломок империи», «Восстание рыбаков» или «Дезертир», насчитывали, несомненно, больше двух тысяч кадров. И они типичны для великой эпохи импрессионистического монтажа. Режиссер старался заставить зрителя испытать острые ощущения, бросая ему в лицо серии коротких планов, мелькавших со скоростью пулеметной очереди. Теперь подобный монтаж фактически исчез, так как появление звукового кино, как мы видели, глубоко изменило эстетику фильма.

Понятно, что между этими двумя типами монтажа нельзя провести резкой границы; часто монтаж служит развитию рассказа и в то же время имеет выразительное значение; многие примеры этого вида монтажа приведены в главах о метафоре и переходах. Вот почему в настоящей главе мы остановимся главным образом на монтаже-рассказе.

Сейчас уместно дать краткий исторический обзор появления и эволюции монтажа. Выше мы разобрали этапы освобождения камеры; с ними неразрывно связано также изобретение и совершенствование монтажа. Мольес, которому неподвижность камеры связала руки, никогда не понимал природы монтажа и не предвидел его скрытых возможностей. Еще в 1904 году в своем «Путешествии в Невозможное» он делает в монтаже грубые ошибки, в которых повинны его театральные навыки: «Сначала он показывает путешественников в вагоне; потом поезд останавливается, все выходят, и вагон пустеет. Затем следует сцена на вокзале, где толпа ожидает поезда; вот он подходит, останавливается, и пассажиры, показанные в предыдущей сцене, снова выходят из вагона». Здесь также решающих успехов достиг Г. А. Смит: в фильмах, снятых в 1900 году, он уже вставляет крупные планы в принятые в то время средние и общие планы (см. стр. 39 этой книги). «Речь идет о монтаже в

современном смысле слова,— пишет Садуль,— где крупные планы перемежаются с общими, причем ничто не оправдывает эту внезапную перемену точки зрения». 15 ту же эпоху англичанин Джемс Уильямсон снимает фильм «Нападение на миссию в Китае», являющийся важным этапом в истории первых шагов кинематографа, ибо эта лепта—первый образчик типичного кипорассказа; этот фильм «несравненно более разработан, чем любой американский или французский фильм того времени... Действие свободно переносится с одного места па другое... В минуту опасности героиня бросается па балкон и машет платком, и мы тут же оказываемся за пределами миссии, на равнине, где красивый офицер скачет во весь опор на помощь своей милой. Спаситель подлетает к балкону, на всем скаку хватает девушку, бросает к себе на седло и скачет дальше, прямо на зрителей... Показывая поочередно сражение и прибытие подкрепления, Уильямсон использовал метод, невозможный в театре и открывающий одно из важнейших изобразительных средств киво,— поочередный показ событий, происходящих одновременно в двух удаленных друг от друга местах»¹. И снова одному из участников «Школы Брайтона» мы обязаны первой постановкой значительного «фильма-погони» специфически кинематографического жанра, требующего исключительной гибкости рассказа, ибо камера вынуждена постоянно перебегать от преследующего к преследуемому. Альфред Коллинз в фильме «Свадьба в автомобиле» (1903) сумел первым добиться той сгободы смены точек съемки, которую через несколько лет Гриффит довел до совершенства. С этого времени основные принципы кинематографа изобретены, первые вехи на пути развития кипоязыка поставлены, монтаж- рассказ найден.

В фильме насчитывается точно 1250 монтажных кадров,, а по 850, как часто неправильно считали раньше; последняя цифра указывает количество планов, сделанных во время съемок (то есть номеров, проставленных при режиссерской разработке сценария), однако число их значительно увеличилось во время монтажа из-за частого употребления обратных точек съемки.

Гриффит делает решающий шаг в развитии кипоязыка. В самом начале своей работы в кино, в 1908 году, он с удивительной смелостью пользуется драматическими крупными планами, например в фильме «Из любви к золоту»—истории двух грабителей, которые хотят ограбить друг друга; каждый подсыпает яд в чашку другого, и, выпив кофе, оба умирают, сидя друг против друга за одним столом. Этот сюжет позволил Гриффиту «систематически вводить крупные планы лиц актеров» и таким образом придать необыкновенную напряженность этой банальной драме. Вскоре Гриффит поставил «Много лет спустя» по «Эпоху Ардену» Тенписона. «В этом произведении впервые полностью проявились особенности стиля Гриффита. Погоня уже не играла никакой роли в этом фильме, по режиссер сохранил метод, применявшийся при погонях,— монтажное противопоставление коротких сцел, одновременно происходящих в различных местах. Связью между этими сценами служили не перемещения героя в пространстве и не последовательность во времени, но общность мысли, драматического действия. Так, мы видели поочередно Эпоха Ардена на необитаемом острове и его невесту Анни Ли, которая его ждала. Быстрая смена крупных планов подчеркивала тоску и нетерпение разлученных любящих сердец» Таким образом, было совершено второе решающее открытие: найден монтаж-выражение. Последовательность планов здесь обусловлена не только желанием рассказать историю; их сопоставление имеет целью дать зрителю психологический толчок. Этот монтаж-выражение был доведен до совершенства советскими кинематографистами. Первым вступил на этот путь Дзига Вертов: его желание схватывать живую действительность (см. выше, стр. 77) привело его к необходимости сосредоточить все свое искусство на монтаже (ведь он снимал без заранее составленного сценария); в то же время знаменитый опыт Кулешова (см. выше, стр. 36) доказал творческую роль монтажа. Вскоре один молодой театральный режиссер провозгласил принципы нового приема, который он назвал «монтажом аттракционов»; Эйзенштейн воспользовался этим термином для обозначения сильного психологического толчка, данного зрителю: монтаж, соединяющий «аттракционы» (грубые или пугающие изображения), взятые произвольно во

времени и в пространстве

В «Карающей совести» (19М) Гриффит широко применяет оба типа монтажа: часть фильма построена на чередовании изображений девушки, оплакивающей отъезд своего возлюбленного, и старика, скорбящего об утраченной молодости; следовательно, здесь чередование основано не только на одновременности двух действий (я называю дальше этот прием перекрестным монтажом), но и на символическом сближении отчаяния этих двух людей (параллельный монтаж).

Вскоре он применил эту теорию в своем первом фильме «Стачка» (в это время на него оказал влияние фильм «Нетерпимость», показанный в Советском Союзе в 1920 году); в «Стачке» он применил прославившийся монтажный прием, сопоставив сцену избиения рабочих полицией со сценой убийства скота на бойне. Затем он снова применял такой монтаж, но не в «Броненосце «Потемкин», а в «Октябре» и в «Старом и новом». На этом мы можем закончить исторический обзор развития монтажа; к 1925 году в этой области все уже было сказано.

Отметим, однако, что все сумасбродства «импрессионистического» монтажа (названного так по аналогии с техникой дробления на цветные пятна у художников-импрессионистов или еще больше по аналогии с музыкой, стремящейся создать сильное, волнующее впечатление), все крайности, проявившиеся в конце периода немого кино, объясняются причинами, которые я уже обрисовал выше, говоря о звуковых эффектах. Подобный монтаж имеет две глубокие причины: во-первых, желание максимально использовать быструю смену планов — великое открытие двадцатых годов (это желание объяснялось и духом экспериментаторства, и стремлением достигнуть наибольшей выразительности, и до некоторой степени намерением «эпатировать» буржуа), а во-вторых, — как мы видели, необходимость возместить отсутствие звука, сопровождающего изображение, и поиски того необыкновенно богатого выразительного средства, каким стал звук несколько лет спустя. Доказательством этому служит тот факт, что в современном кино подобный вид монтажа, можно сказать, совершенно исчез. Благодаря введению звука в кино монтаж снова стал выполнять присущую ему роль, то есть прежде всего вести рассказ, и мы можем, не преувеличивая, утверждать, что язык фильма в наши дни достиг классического совершенства и монтаж в нем целиком подчиняется рассказу.

Но что такое монтаж? Какой необходимостью он вызван? «Монтаж последовательных кадров, — пишет Ж.-П. Шартъ, — соответствует обычному восприятию посредством последовательного напряжения внимания. Подобно тому как у нас создается впечатление, будто мы все время охватываем в общих чертах все, что проходит у нас перед глазами, ибо наш рассудок воспринимает целое на основании ряда последовательных зрительных впечатлений, так же и при хорошем монтаже смена следующих друг за другом планов проходит для нас незаметно, ибо она соответствует нормальной работе нашего внимания и воспроизводит перед зрителем единую картину, создавая у него иллюзию реального восприятия». Это правильное описание позволяет мне определить первый из трех основных законов, которые, мне кажется, можно установить в области монтажа.

Закон материальной последовательности показывает, как можно найти самое непосредственное и самое общее оправдание для перехода от одного кадра к другому, не устанавливая пока различных видов связи кадров, которые мы будем разбирать дальше. Можно допустить, что последовательность кадров в фильме основана на взгляде или мысли (то есть умственном напряжении) персонажей или зрителя (которого заменяет камера): каждый кадр показывает, повторяю, то, что персонаж, выведенный в предыдущем кадре, видел, хотел видеть (то, о чем он думал), или то, что ему следовало бы видеть. Представим себе, что какой-то человек спрятался в засаде; следующий кадр может нам показать того, за кем он следит; или спрятавшийся слышит какой-то шум и хочет знать его причину; тогда следующий кадр покажет, например, но только зрителю, что поблизости просто бродит кошка; или, наконец, следующий кадр может показать нам другого человека, который незаметно для первого подкрадывается к нему сзади. В первом случае смена кадра материализует взгляд персонажа; во втором она выражает внутреннее напряжение персонажа

и зрителя; в третьем, напротив, значение имеет только внутреннее напряжение зрителя. Мне кажется, что все элементарные связи кадра с кадром могут быть объяснены либо направлением взгляда, либо внутренним напряжением, исходящим или от персонажа, или от зрителя-камеры. Это правильно, когда относится к соединению кадров в одной и той же сцене, но при связи разных сцен обоснования гораздо более сложны, что мы видели в главе о переходах; однако, если предположить, что эти связи, во всяком случае, строятся на логических основаниях, мы должны допустить, что последовательность сцен определяется заинтересованностью зрителя дальнейшим развитием сюжета.

Этот закон устанавливает последовательность смены кадров, но он остается чисто механическим и не может объяснить динамических связей одного кадра с другим. Следовательно, необходимо установить второй закон — закон психологического напряжения: каждый кадр должен содержать некий элемент или заметное «отсутствие» его, вызывающее у зрителя ощущение неудовлетворенности, основанной на любопытстве. Несомненно, взгляд персонажа, зафиксированный на экране, — один из самых важных элементов такого рода: взгляд — это наблюдающая активность; пристально устремленный взгляд свидетельствует о прекращении психологического автоматизма, о вторжении внешнего мира во внутреннюю жизнь и порой об очень сильном умственном напряжении, вызванном любопытством или опасностью. Зритель замечает это напряжение персонажа и как бы включается в него, принимает в нем участие, подчиняясь тому, что психологи называют «перенесением по аналогии»: я вижу мимику персонажа и устанавливаю ассоциативную связь между его поведением — выражением лица и жестами — и тем внутренним состоянием, которое ему соответствует, исходя из собственного опыта; я переношу свой личный опыт на другого, и это позволяет мне понять смысл его поведения. Этот психологический процесс сопровождается более или менее сильным отождествлением зрителя с персонажем, так что порой зритель остро переживает то же психологическое состояние, в каком находится персонаж или, вернее, какое он «изображает»⁷. Теперь возникшее у зрителя любопытство должно быть удовлетворено в следующем кадре; значит, каждый следующий кадр должен ответить на вопросы, возникшие в предыдущем, и в то же время содержать в себе новый элемент художественной или психологической неясности, который я называю «отсутствием». Здесь следует отметить опасность увлечения «красивой фотографией», которая вводит в действие элемент статичности; кроме того, новый кадр может «логически» не соответствовать ожиданиям зрителя, тогда получается «трюк» трагический или комический, в зависимости от контекста.

В то же время смена кадров должна в силу закона развития драматического действия двигать рассказ вперед. Это значит, что каждый кадр должен показывать новые события и содержать новые элементы. Иначе у зрителя создается неприятное ощущение, что рассказ топчется на месте и что в него вставлены ненужные кадры. Итак, кипорассказ должен быть рядом последовательных, отчасти «синтетических» изображений, из которых каждое «включает» в себя и объясняет предыдущее. Три указанных мною закона определяют в общих чертах правила связи кадра с кадром, а также и более сложные соединения сцены со сценой и эпизода с эпизодом.

Пришло время сказать несколько слов об основной задаче монтажа и попробовать дать ему определение. Теперь нам ясно, что монтаж как составная часть режиссерской разработки сценария вполне оправдывает свое существование, ибо кино, будучи искусством, представляет собой отбор и расстановку. По к чему нужен монтаж, скажут нам, если в реальной жизни и так существует последовательность действий? Конечно, существует, но эта последовательность теряется в запутанном клубке параллельных и пересекающихся действий: следовательно, надо распутать этот клубок обыденной жизни и показать строгую и прямолинейную последовательность событий, связанных между собой законами причинности и следствия.

«Снять любое действие, сцену или пейзаж с одного места, целиком, — пишет Пудовкин, —

так, как их мог бы увидеть просто созерцающий зритель,— значит использовать кинематограф для примитивной, чисто технической, так сказать, протокольной записи, и только. Но можно и должно отойти от бездейственного созерцания, происходящего в реальной жизни. Можно попытаться увидеть больше, чем можно увидеть с одной точки. Можно, так сказать, не только смотреть, но и рассматривать, не только видеть, но и понимать, не только узнавать, но и познавать. Вот здесь и приходят на помощь приемы монтажа... Монтаж неотделим от мысли. Мысли анализирующей, мысли критической, мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей... Монтаж есть новый, найденный и развиваемый киноискусством метод выявления и ясного показа всех — от поверхностных до самых глубоких связей, существующих в реальной действительности» *. Это определение монтажа, хотя и немного общее, кажется мне превосходным, потому что в него входят и монтаж-рассказ и монтаж-выражение, и очень ясно указана творческая роль монтажа.

Мы можем определить три творческие функции монтажа. Прежде всего напомним, что монтаж создает движение в широком смысле слова, то есть одушевляет, как бы делает живым; в этом (если верить этимологии) и состоит основная историческая и эстетическая роль кино. Каждый отдельный кадр фильма дает статическое изображение людей и предметов, по их последовательная смена воссоздает движение. Мы находим первое применение этого принципа в мультипликациях и второе, чрезвычайно наглядное,— в фиксации роста растений или образования кристаллов; вспомним также короткометражный фильм, созданный несколько лет тому назад мадмуазель Прюдоммо, в котором оживали танцоры, нарисованные на старинных греческих вазах; или еще летающих ангелов с итальянской фрески, оживших в фильме Лючано Эммера. И, наконец, в «Потемкине» мы находим знаменитый образец этого приема: три последовательно снятых каменных льва создают у зрителя впечатление, будто спящий лев пробудился и вскочил при звуках пушечной стрельбы.

Во-вторых, монтаж создает ритм. Это понятие никак нельзя путать с движением. «Движением» мы называем перемещение персонажей и предметов внутри кадра; «ритм» же рождается из последовательности кадров и зависит от их длины (которая создает у зрителя впечатление длительности, вызываемое одновременно и реальной длиной кадра и его более или менее напряженным драматическим содержанием) и от величины плана (который создает тем более сильный психологический толчок, чем он крупнее). В 1925 году Леон Муссинак прекрасно определил ритм и его роль: «Ритмические комбинации, созданные выбором и последовательностью изображений, вызывают у зрителя добавочную эмоцию помимо той, которую создает сюжет фильма... Ритм устанавливает в кинопроизведении порядок и пропорции, без которых оно не могло бы стать произведением искусства» '. Хотя взаимозависимость между ритмом и движением кажется на первый взгляд желательной и даже необходимой, очень многие фильмы не обладают ритмичностью, качеством, глубоко присущим кинематографу.

Мы можем определить три творческие функции монтажа. Прежде всего напомним, что монтаж создает движение в широком смысле слова, то есть одушевляет, как бы делает живым; в этом (если верить этимологии) и состоит основная историческая и эстетическая роль кино. Каждый отдельный кадр фильма дает статическое изображение людей и предметов, по их последовательная смена воссоздает движение. Мы находим первое применение этого принципа в мультипликациях и второе, чрезвычайно наглядное,— в фиксации роста растений или образования кристаллов; вспомним также короткометражный фильм, созданный несколько лет тому назад мадмуазель Прюдоммо, в котором оживали танцоры, нарисованные на старинных греческих вазах; или еще летающих ангелов с итальянской фрески, оживших в фильме Лючано Эммера. И, наконец, в «Потемкине» мы находим знаменитый образец этого приема: три последовательно снятых каменных льва создают у зрителя впечатление, будто спящий лев пробудился и вскочил при звуках пушечной стрельбы.

Во-вторых, монтаж создает ритм. Это понятие никак нельзя путать с движением. «Движением» мы называем перемещение персонажей и предметов внутри кадра; «ритм» же рождается из последовательности кадров и зависит от их длины (которая создает у зрителя впечатление длительности, вызываемое одновременно и реальной длиной кадра и его более или менее напряженным драматическим содержанием) и от величины плана (который создает тем более сильный психологический толчок, чем он крупнее). В 1925 году Леон Муссиак прекрасно определил ритм и его роль: «Ритмические комбинации, созданные выбором и последовательностью изображений, вызывают у зрителя добавочную эмоцию помимо той, которую создает сюжет фильма... Ритм устанавливает в кинопроизведении порядок и пропорции, без которых оно не могло бы стать произведением искусства»¹. Хотя взаимозависимость между ритмом и движением кажется на первый взгляд желательной и даже необходимой, очень многие фильмы не обладают ритмичностью, качеством, глубоко присущим кинематографу.

Теперь настало время определить, что такое кадр. Говоря технически, с точки зрения съемки, кадр — это кусок пленки, заснятой с момента включения до остановки мотора камеры; с точки зрения монтажера — это кусок ленты — от склейки до склейки; с точки зрения зрителя, наконец, — это фрагмент фильма между двумя соединениями. Психологическое и художественное определение кадра гораздо более сложно. Кадр — это динамический комплекс в становлении, который содержит в себе свое отрицание, то есть несет в себе психологическую или драматическую «недостаточность», неуравновешенность и этим вызывает следующий кадр, который должен превзойти предыдущий, дополнив его зрительно и психологически. Мне кажется, что я могу в итоге определить кадр как простейшую единицу точки зрения, употребляя слово «единица» в том же смысле, в каком мы говорим «боевая единица», то есть подразумевая какую-то живую и самостоятельную частицу, которая, однако, требует включения в более сложный организм, а он, в свою очередь, благодаря своей недостаточности содействует движению рассказа. Точка зрения, повторяю, принадлежит либо одному из персонажей кинорассказа, либо зрителю, которого заменяет кинокамера; выбор точки зрения подчиняется следующему правилу (которое, однако, допускает многие исключения): необходимо все время давать возможность видеть и полностью понимать действие даже самому неискушенному зрителю.

Несколько замечаний относительно сцен и эпизодов. Сцена определяется главным образом единством времени и места (можно сказать: сцена с протухшим мясом в «Потемкине»; тут ясно видна аналогия со сценой или картиной театральной пьесы), тогда как для эпизода скорее характерно единство действия (например, эпизод расстрела на лестнице в том же фильме). С другой стороны, чтобы создать впечатление непрерывности во времени на протяжении всего фильма и избежать фрагментарности (которая неизбежна в каждом фильме, но не должна быть заметна), хорошо начинать сцены и эпизоды в разгар какого-нибудь действия или события и кончать в то время, когда действие еще не закончилось; это создает впечатление, что действие продолжается, даже если камера на время и покидает его. Часто бывает, что эпизоды начинаются с оживленного действия, в некоторых случаях — прямо «с места в карьер»; этот прием Орсона Уэллса, кажется, сделал своей специальностью, о чем свидетельствуют начальные крупные планы хроники, затем планы певца-нестра и кричащего попугая из «Гражданина Кейна». Таким же эффектом мы видим и в «Неразлучных любовниках» в сцене с работающей полным ходом газовой паяльной трубкой. Концы эпизодов также указывают, что действие продолжается: в «Могуществе Амберсонов» длинный разговор между Люси и Жоржем, в вечер их первого знакомства, заканчивается тем, что они танцуют, а главные герои «Перекрестного огня» снопа принимаются за прерванную карточную игру.

Принято также, чтобы эпизоды и сами фильмы начинались и заканчивались общими или средними планами, наподобие образцовых диссертаций, вступление и заключение которых должно содержать общую идею. Однако существует множество исключений, когда фильм

начинается с крупных планов, чтобы сразу ввести зрителя в драму, переживаемую персонажем, и дает прежде всего его лицо, на котором зритель читает или жадное любопытство («Фрекен Юлия»), или застывшее тупоумие («Помешанная девушка»). Заключительные крупные планы вводятся, чтобы зритель оставался под обаянием драмы по окончании эпизода или всего фильма: таков крупный план лица Жино после трагической смерти любимой им женщины («Одержимость») или лицо Нормы Десмонд, обезумевшей после крушения ее мечты («Полуночный бульвар»).

Теперь мне остается выполнить самую интересную и важную задачу, постараться установить наиболее разумную и всеобъемлющую классификацию всевозможных типов монтажа. За тридцать лет было создано много теорий монтажа, в частности Балашем, Тимошенко, Пудовкиным, Эйзенштейном, Ротон, Арнгенмом, Мэем и Споттисвудом, из которых четверо последних лишь подновили и уточнили созданные до них теории. 15 своей фундаментальной «Истории теоретических исследований фильма» («S tori a del 1c teoriche del film») итальянский критик Ариетарко сначала говорит о тех, кого он называет «предшественниками», то есть о первых кинематографистах, которые стали задумываться об эстетике кино: Канюдо, Деллюке, Дюлаке и Рихтере. Затем он тщательно изучает критические работы «систематизаторов»: прежде всего Беллы Балаша, чья книга «Видимый человек» («Der sichtbare Mensch», 1924) является первой значительной теоретической работой; за ним Пудовкина, напечатавшего в Москве в 1926 году работу «Кинорежиссер и киноматериал»; Эйзенштейна, который с 1940 года написал ряд статей в журналах, и, наконец, Арнгейма, напечатавшего в 1932 году свой обобщающий труд «Фильм как искусство» («Film als Kunst»). Было бы несправедливо не упомянуть еще ряд теоретиков, имеющих крупные заслуги в этой области, таких, как Муссинак, выпустивший в 1925 году работу «Рождение кино» («Naissance du Cinema»), Тимошенко, чья книга «Искусство кино и монтаж фильма» («Filmkunst und Filmsehnitt») вышла в Берлине в 1928 году, работавший вместе с Пудовкиным Кулешов, чьи опыты славятся до сих пор, а также Дзига Вертов.

Ласло Бенедек систематически пользовался «ударными изображениями» (очень короткими крупными планами) для перехода от эпизода к эпизоду в фильме «Дикая проделка»: таковы крупные планы разных лиц, переходы от бутылки, брошенной на стойку бара к вонзившемуся в столб ножу и кинутому в ящик стола револьверу, в сцене, где жители города избивают героя.

Все таблицы монтажа, созданные этими авторами, плохо систематизированы, — я хочу сказать, что они дают попеременно все типы соединений, без всяких попыток их классифицировать, или ставят в один ряд разные типы монтажа. Не разбирая их подробно (для этого отсылаю читателя к Ариетарко), я ограничусь тем, что перечислю названия рубрик в четырех основных схемах, но при этом хочу подчеркнуть, что они, несомненно, исходят из эстетики монтажа 1925—1930 годов.

Тимошенко, например, насчитывает пятнадцать типов монтажа:

перемена места, перемена точки съемки, перемена плана, выделение детали, аналитический монтаж, обратное время, будущее время, параллельное действие, контраст, ассоциация, концентрация (переход к более близкому плану), расширение (переход к более дальнему плану)⁷, монодраматический монтаж (содейственный), рефрен, внутрикадровый монтаж (композиция изображения).

Перечень как будто полный, но нельзя не согласиться, что совсем не рациональный; как можно ставить на одну доску, например, «обратное время» и «внутрикадровый монтаж»?

Рассматривая монтаж прежде всего с художественной точки зрения, Балаш устанавливает восемь типов монтажа, и его классификация уже более логична, хотя последние три раздела выпадают из общего плана, а между интеллектуальным и идеологическим монтажом мы не видим существенной разницы: идеологический монтаж (создатель идеи), метафорический

монтаж (планы машин и лиц матросов в «Потемкине»), поэтический монтаж (ледоход в «Матери»), аллегорический монтаж (планы моря в «Ночи святого Сильвестра»), интеллектуальный монтаж (статуя, возвращающаяся на свой пьедестал в «Октябре»), ритмический монтаж (музыкальный и декоративный), формальный монтаж (противопоставление зрительных форм), субъективный монтаж (камера снимает «от первого лица»).

Классификация ГТудовкииа несравненно более убедительна, по легко заметить, что она касается только монтажа-рассказа и не учитывает обыкновенных соединений плана с планом, которые, однако, имеют очень важное значение, особенно для создания ритма: контраст (роскошная витрина — нищий), параллелизм (демонстранты — плывущие льдины и «Матери»), уподобление (метафора с бойней в «Стачке»), одновременность (спасение в последнюю минуту в «Нетерпимости»), лейтмотив (женщина у колыбели в «Нетерпимости»). Наконец, Эйзенштейн дал, по моему мнению, лучшую «таблицу» монтажа (хотя ее довольно трудно «расшифровать»), потому что в пей приняты во внимание все типы монтажа, от самых элементарных до самых сложных:

Метрический монтаж (или «примат движения» по аналогии с мерой в музыке, основан на длине планов).

Ритмический монтаж (или «примат эмоции», основан па длине планов и внутрикадровом движении).

Тональный монтаж (или «мелодический», основан на эмоциональном звучании кадра).

Обертонный монтаж (или «полифонический», основан на доминирующем аффекте па протяжении всего фильма).

Интеллектуальный монтаж (комбинация звука и доминирующего аффекта на основе интеллектуального начала) Ч

Я же стараюсь дать более обобщающее и рациональное определение и считаю возможным свести все типы монтажа к трем основным категориям.

Ритмический монтаж

Это первый, элементарный, механический тип монтажа, хотя он, быть может, труднее всех поддается анализу. Ритмический монтаж может прежде всего рассматриваться с метрической стороны, в зависимости от длины планов, которая определяется тем психологическим интересом, какой вызывает их содержание. «Каждый план не воспринимается одинаково с начала до конца. Зритель прежде всего знакомится с ним и определяет его место; это, так сказать, экспозиция. Затем наступает момент максимального напряжения внимания, когда зритель схватывает значение, основной смысл плана, выделяя жест, слово или движение, необходимые для развития действия. После этого внимание ослабевает и, если план не еще остается перед глазами, появляется ощущение скуки, нетерпения. Если каждый план прерывается и заменяется следующим в тот самый момент, когда внимание начинает ослабевать, тогда внимание будет все время держаться в напряжении, и можно сказать, что у фильма хороший ритм. Следовательно, ритмом фильма называют не соотношение времени показа разных планов, а соответствие между продолжительностью каждого плана и тем напряжением внимания, которое он вызывает и удовлетворяет. Речь идет не об абстрактном ритме во времени, но о ритме внимания». К этому прекрасному определению ритма трудно что-либо добавить. Совершенно правильно, что зритель не может сравнивать продолжительность разных планов, ибо здесь его восприятие времени (как и в жизни) чисто интуитивно, тем более что в момент демонстрации фильма у него нет никаких объективных показателей времени. Проблема относительной продолжительности планов имеет чрезвычайно важное значение в процессе монтажа — процессе, от которого зависит

конечное впечатление зрителя. Чрезвычайно трудно установить, вернее, можно лишь приблизительно наметить законы в подобной области, столь мало изученной и опирающейся на чисто субъективное восприятие. Однако, мне кажется, можно утверждать, что между ритмом фильма (движением самого изображения, вернее, одного изображения за другим) и движением внутри изображения должна существовать определенная зависимость: например, движение быстро идущего поезда лучше передается с помощью коротких планов («Колесо»), хотя иногда, как мы увидим дальше, движение внутри плана может заменить быстрый, или «импрессионистский», монтаж, от которого кино практически отказалось уже лет двадцать назад, заменив его описательным монтажом.

Итак, режиссер устанавливает среднюю длину планов в зависимости от эмоциональной доминанты сценария или отдельного эпизода. Длина планов, которую зритель воспринимает как длительность (или, точнее, которая создает ощущение длительности), в конечном итоге обусловлена не столько необходимостью сделать понятным содержание плана, сколько требованием соответствия между ритмом и психологической доминантой, которую режиссер хочет выделить в своем фильме; поэтому я считаю, что точку зрения Шартье следует немного расширить.

Так, если даются главным образом длинные планы, получается замедленный ритм, создающий впечатление вялости (некоторые эпизоды в «Сетях»), чувственного томления природы («Земля»), безделья и скуки («Каникулы господина Юло», «Шалопай»), медленного по- гряззания в пороке («Прелестный маленький пляж»), бессилия перед лицом слепой судьбы (заключительный эпизод «Алчности», «Горделивые»), убийственного однообразия во время трудных поисков общности между людьми («Дорога»).

Напротив, короткие и очень короткие планы (flaslief) создают быстрый, нервный, динамичный, часто трагически окрашенный ритм (при «импрессионистском»

монтаже), передавая быстроту движения (короткие планы копыт несущихся галопом лошадей в «Арсенале»), бурную активность (работа клепальщиков на строящемся судне в «Дезертире»), напряженную борьбу (схватка между женщиной и беспризорником в «Путевке в жизнь»), резкое столкновение (машина республиканцев налетает на неприятельскую пушку и разбивается в «Надежде»), убийственную жестокость

(стрельба из пулемета в «Октябре», падение бомбы в «Запрещенных играх»). Вот еще несколько примеров быстрого монтажа, имеющего более символическое значение: в «Привидении, которое не возвращается» самоубийство заключенного передается с помощью быстрой смены планов, показывающих его падение в пустоту, и планов, дающих фрагменты декораций тюрьмы; когда в «Обломке империи» потерявший память солдат вдруг вспоминает свое прошлое, быстрая смена планов показывает отрывки воспоминаний, которые теснятся в его сознании; в «Конце Санкт-Петербурга» короткие планы показывают жестокости царского режима и объясняют нам, почему взвод солдат, приведенный для совершения казни, отказывается стрелять и арестованного рабочего. Кроме того, быстрый монтаж может включать изображения, которые не имеют непосредственного отношения к развитию действия, и становится, таким образом, «монтажом аттракционов»: так, в «Дезертире» аплодисменты рабочих на собрании выражены зримо в образе взрывов.

Если планы становятся все короче, ритм ускоряется и вызывает усиливающееся напряжение, предчувствие приближения вершины драмы и даже ощущение страха (см. эпизод из современной жизни в «Нетерпимости» — спасение в последнюю минуту невинно осужденного), тогда как постепенно удлиняющиеся планы создают впечатление спадающего напряжения, успокоения после кризиса; наконец, последовательность коротких и длинных планов в неопределенном порядке создаст ритм, не имеющий эмоциональной окраски (наиболее частый случай). Следует еще отметить, что резкая смена ритма может произвести очень сильное впечатление неожиданности; так, в «Путевке в жизнь» после длительных скользящих панорамных планов, передающих головокружение танцующих, внезапно дается

короткий крупный план револьвера, направленного беспризорником на бандитов.

Помимо своей метрической стороны ритм имеет пластические компоненты. Это прежде всего величина плана, связанная с его продолжительностью и играющая, как мы видели выше, значительную роль: несколько крупных планов, следующих один за другим, создают очень сильное драматическое напряжение («Страсти Жанны д'Арк»), тогда как общие планы создают скорее тягостное впечатление, вызванное томительным ожиданием (минуты, предшествующие сражению в «Александре Невском»), удушливо сладострастной атмосферой («Сети») или постоянным гнетущим бездельем («Шалопайи», сцены на пляже). Внезапный переход от общего плана к крупному (который считается «неестественным») выражает резкое усиление психологического напряжения. В виде примера я приведу сцену из «Похитителей велосипедов», где рабочий, боявшийся, что его сын утонул, вдруг находит мальчика; сначала мы видим бегущего отца, потом общим планом показан ребенок у подножия высокой лестницы, а затем мальчик сразу дается крупным планом. Этот скрытый скачок камеры, несомненно, соответствует огромному облегчению, которое испытывает рабочий, увидевший, что сын его жив. Подобный очень хорошо использованный прием мы видим в «Сорок первом» Чухрая, когда красноармейцы выходят к морю; волны не показаны с их точки зрения (то есть издали), а даются сразу крупно, что очень сильно передает безмерную радость, охватившую людей. Диалогичный монтаж, но данный «объективно», мы видим в «Шалопаях», во время отъезда Моральдо: герой показан общим планом на перроне вокзала, а затем сразу крупным планом, причем лицо его озаряется внутренним светом, когда раздается гудок и поезд трогается, вырывая его из атмосферы моральной опустошенности. Обратная последовательность планов вызывает ощущение бессилия и обреченности (которое создается с помощью внезапного и очень быстрого отъезда камеры);

так, в последнем эпизоде «Алчности» за крупным планом, показывающим двух героев, следует сразу общий план, где Мак-Тиг, прикованный к трупу Маркуса, кажется лишь маленьким силуэтом на далеком горизонте в Долине смерти.

В ритмической выразительности монтажа немалую роль играет также и движение внутри плана. В доказательство я приведу необыкновенно сильный и прекрасный эпизод завершения строительства плотины в фильме «Зюдерзее». Ритм в нем создается не столько или, вернее, не только с помощью монтажа, который так и не становится быстрым, хотя постепенно ускоряется, но главным образом благодаря динамичности содержания планов (кадры действующих экскаваторов, подъемных кранов идвигающихся судов), а также музыке — изумительно мощной партитуре Ганса Эйслера. К этому примеру следует добавить знаменитый эпизод с бурением из «Луизианской истории», прекрасный киноотрывок, который своей силой и выразительностью в большой степени обязан движению внутри планов. И, наконец, композиция самого изображения также имеет определенное значение в создании ритма, правда, довольно ограниченное: вспомним, например, какую роль играли композиционные построения в «Александре Невском» Эйзенштейна (спокойные планы для русских и запутанные для крестоносцев), в «Мятеже Грозном» (треугольные построения в сцене пира) или в фильме «Да здравствует Мексика!» (треугольные построения, рисующиеся на фоне бескрайнего неба); следует также напомнить и о символическом значении морских берегов!! и далее во многих фильмах. Не надо забывать и о важной роли музыки в создании ритма пластических изображений или по крайней мере в подчеркивании этого ритма.

Идеологический монтаж

После рассмотрения монтажа, ставящего себе целью создать общую художественную, а следовательно, и психологическую тональность фильма, следует остановиться на идеологической роли монтажа, употребляя этот термин в самом широком значении, указывая, что сопоставление кадров должно создать у зрителей либо определенную

точку зрения или чувство, либо более или менее обобщающую идею. На более низком уровне, как мы уже видели, находится «связывающий» монтаж, на котором я не стану останавливаться, так как уже рассмотрел его во второй части шестой главы. На более высоком уровне монтаж играет интеллектуальную роль в полном смысле слова, создавая или выявляя связи между событиями, предметами или персонажами, о чем я подробно писал в начале этой главы, а также когда говорил о метафорах. Все эти связи можно свести к пяти основным типам:

время: показ предшествующего события, например лицо Габэпа постепенно бледнеет и па него наплывают воспоминания прошлого («День начинается»); показ одновременных событий, например смелая жена мчится с приказом о помиловании, в то время как идут приготовления к казни ее невинно осужденного мужа («Нетерпимость»); показ более позднего события, например, Гото входит в сиротский дом, затем с помощью наплыва показывается, как он выходит из него десять лет спустя («Чудо в Милане»);

место: ряд все более близких планов приводит нас к окну той комнаты, где умирает Гражданин Кейп; или разнообразные планы показывают детали одного и того же сооружения («Башня»);

причина: Родерик, пишущий картину, висапно поднимает голову и прислушивается, затем показывается раскачивающийся колокольчик у входной двери («Надеине дома Эшеров»);

следствие: пушки на «Потемкине» стреляют--затем дается дворец одесского губернатора, окруженный дымом рвущихся снарядов;

параллелизм: это идеологический монтаж в полном смысле слова; здесь -сближение планов основано не на их материальной и конкретно объяснимой близости — связь происходит лишь в уме зрителя, и в иных случаях он может даже не признать этого сближения; от режиссера зависит сделать его достаточно убедительным. Параллелизм может быть основан либо на аналогия (расстрелянные рабочие — убитый скот в «Стачке»), либо на контрасте (выброшенное в море зерно — голодные!) ребенок в «Зюдерзее»)

Теперь, быть может, настало время сказать несколько слов о комическом в кино; самым основным его источником с кинематографической точки зрения является монтаж или, более точно, разрыв психологического напряжения, достигнутый с помощью монтажа {смена плана или в крайнем случае движение аппарата, которое тогда уподобляется простой связке). Мы видим здесь явление, которое уже наблюдали в главе о метафорах: когда напряжение падает, смех свидетельствует о наступившей у зрителя разрядке. Комический эффект может быть вызван неожиданностью, тем, что новый план показывает что-то, чего нельзя было предвидеть по предыдущему, и его эмоциональное содержание менее возвышенно или менее сильно, чем можно было ожидать; очень хороший пример мы находим в «Собачьей жизни» когда Чарли и Эдна с восхищением склоняются над колыбелью, а следующий план показывает, что в колыбели лежат только щенки; в «Человеке в белом костюме» мы видим, как герой на переднем плане с достоинством объясняет, какая на него возложена высокая миссия исследователя; гудя по предыдущей сцене, мы думаем, что он старается убедить своего директора, чтобы тот его не увольнял, но камера слегка панорамирует, показывая, что он разговаривает сам с собой, стоя перед зеркалом, и что он уже уволен; в «Умберто Д.» мы видим монахиню, погруженную в молитву, но небольшой отъезд камеры вводит в поле зрения миски с дымящимся супом. Другой источник комического—неправдоподобная и нелепая последовательность планов; так, героиня в «Андалузской собаке» открывает дверь в своей квартире и оказывается... на широком пляже; или Жерар Филин, возобновив старый трюк, использованный в фильме «Ад раскрылся», переходит непосредственно из эпохи Революции в пещерный век («Ночные красавицы»).

Повествовательный монтаж

Если два описанных выше типа монтажа дают то, что я назвал выразительностью фильма, а цель их — создать художественную тональность или выявить определенные идеи, то повествовательный монтаж — это монтаж-рассказ и роль его состоит в том, чтобы рассказать о каком-либо действии или развернуть перед зрителем цепь последовательных событий. Он соединяет иногда кадр за кадром, а чаще — сцену за сценой или эпизод за эпизодом и заставляет нас рассматривать фильм как некое смысловое единство. Я различаю четыре типа повествовательного монтажа, к которым, мне кажется, можно свести все самые разнообразные способы ведения рассказа; я определяю их, исходя из самого основного критерия для рассказа в кино, да и для всякого рассказа вообще. Таким критерием является время, то есть порядок и связь событий, их расстановка в естественной причинной последовательности, без установления точной даты каждого.

Прямолинейный монтаж обозначает построение фильма с единым действием, показанным в ряде сцен, расположенных в логическом и хронологическом порядке. Это наиболее простой и чаще всего применяемый тип монтажа, хотя, кажется, нет ни одного фильма, где хоть изредка одно действие не перескочило бы во времени через другое. Скажем лишь, что монтаж можно назвать прямолинейным, когда в нем систематически не проводится параллельных действий и когда камера свободно переносится с места на место, в соответствии с развитием действия, нигде не нарушая его последовательности во времени; таковы, например, фильмы «Дневник деревенского священника», «Возвращение Василия Бортникова», «Не прикасайтесь к деньгам», «Шинель», «Шалопай».

Возвратный монтаж — под этим названием я подразумеваю монтаж, который нарушает хронологический порядок и заменяет его чисто субъективной последовательностью, придающей событиям драматическую окраску; рассказ свободно перескакивает в прошлое и вновь возвращается в настоящее. В фильме может быть всего одно отступление назад, которое проходит через всю картину («Преступление господина Ланжа», «Короткая встреча», «Она танцевала только одно лето», «Красное и черное»), или целый ряд коротких отступлений, соответствующих проносящимся в голове персонажей воспоминаниям («День начинается», «Дьявол внутри нас», «Правда о малютке Донж»), или еще гораздо более смелое смешение прошлого с настоящим («Дело Маурициуса», «Господин Рипуа»). Я не останавливаюсь здесь подробно на этом типе ведения рассказа, ибо тщательно рассмотрю его в главе, посвященной времени.

Параллельный монтаж — когда два (а иногда и несколько) действия ведутся «единым фронтом» и фрагменты каждого из них перебивают друг друга, для того чтобы с помощью такого сопоставления придать им новое значение. Этот тип монтажа основан на стойкости впечатления, не зрительного, а интеллектуального, и на способности зрителя держать в уме нити нескольких историй. Для такого монтажа характерно пренебрежение ко времени, ибо он ставит себе целью сближать события, которые могут отстоять очень далеко друг от друга во времени и которые вовсе не должны происходить одновременно, чтобы их сопоставление было убедительным. Самый знаменитый пример подобного монтажа мы находим в «Нетерпимости» Гриффита, где параллельно ведутся четыре действия: падение Вавилона, страсти Христа, резня в Варфоломеевскую ночь и современная драма в Соединенных Штатах, где невинный человек приговорен к смертной казни; сближение этих эпизодов сделано с целью показать, что нетерпимость свойственна всем эпохам. Другой знаменитый пример — в «Конце Санкт-Петербурга», где страшная бойня первой мировой войны показана параллельно с биржей, кишасей всевозможными дельцами и спекулянтами; аналогичный пример — в фильме «Мать»: после неудержимого напора ледяных глыб показано шествие демонстрации; в «Кровавом воскресенье» параллельно показаны партия в бильярд, которую играет царь, и расстрел демонстрационщиков: царь метится в шар — солдат метится в голову человека, шар катится в лузу — человек падает на землю; тот же прием использован и в

«Носом Вавилоне»: французские войска, отступающие под натиском пруссаков, показаны параллельно с танцовщицами парижского кабаре, которые отплясывают капкан; Л соитии а Саган применила этот же прием и «Лопушках в форменных мундирах»: начальница пансиона,

мечтающая побольше сэкономить па шпце воспитанниц, утверждает, что лишения—это источник прусского величия, затем показываются ее ученицы, которые говорят друг другу, какими блюдами они хотели бы полакомиться; в фильме «Яд» Саша Гитри проводит параллель между залом суда, где герою — убийце своей жены — выносят оправдательный приговор, и играющей в суд кучкой детей, которая приговаривает к смертной казни одного из ребят за такое же «преступление». В картине «Соль земли» мы находим довольно сильный параллельный монтаж: крики Эспераицы во время родовых мук и крики Рамона, которого избивают полицейские. В последнем эпизоде «Расстриги» применен довольно интересный параллельный монтаж, который чередует планы, показывающие посвящение в духовный сап молодого священника, страдания покинутой невесты, припадок раскаяния «расстриги» и, наконец, монахинь, молящихся в монастыре за заблудшую душу. Этот монтаж создает некую единую атмосферу, единство которой усиливается благодаря музыкальному сопровождению, как бы синтезирующему эти разнообразные действия в звуковом плане. Мы констатируем, что в этом примере реальная одновременность всех действий, даже если она и существует, не имеет никакого значения и весь интерес монтажа заключается в их символическом сближении. Точно так же и в фильме «За что мы сражаемся?» (во всяком случае, в первом эпизоде — «Прелюдия к войне») сближение событий имеет прежде всего целью показать вредоносную деятельность немецких, итальянских и японских фашистов, в то время как демократы предаются иллюзиям о мнимой безопасности.

Мы видим, что монтаж, построенный на аналогии, па противопоставлении п па лейтмотиве, по классификации Пудовкина, соответствует тому, что я называю параллельным монтажом, в который входит также монтаж аллегорический, метафорический и поэтический, по определению Балаша, ибо все эти виды монтажа основаны на сближения разных событий независимо от единства времени и места действия (впрочем, место действия имеет вообще гораздо меньшее значение, как мы увидим дальше); такое столкновение событий должно придавать фильму точный идеологический смысл и общее символическое значение.

Перекрестный монтаж: речь идет о параллельном монтаже, основанном па строгой одновременности двух действия, которые оп сопоставляет; эти действия в конце' фильма чаще всего сливаются. Гакова традиционная схема фильма-погони, где прекрасному рыцарю после головокружительной скачки, в конце концов,, всегда удается догнать бандита, похитившего чистую беззащитную девушку. Мы снова находим блестящий пример такого монтажа в «Нетерпимости», в эпизоде из современной жизни, где поочередно показаны то герои, которого ведут на казнь, то его жена, мчащаяся па машине с приказом о помиловании; эти сцены сменяют одна другую до той минуты, когда невинного героя в самый последний момент вырывают из когтей смерти. В «Потемкине» мы видим такое же чередование сцен, происходящих в городе, и событий, развертывающихся па борту броненосца; в «Александре Невском» стреляющих тевтонских рыцарей сменяют взволнованные русские крестьяне, стоящие 'тесной толпой; в «Трагической охоте» чередуются рабочие и бандиты; в «Вышедшем из игры» — попавший в облаву револю-

Пионер и разыскивающие его товарищи; в фильме «Только ангелы имеют крылья» — посадочная площадка и почтовые самолеты; в «Великом переломе» и в «Сталинградской битве»—штаб войск на фронте или кабинет Сталина в Кремле и поле боя.

сочетании с ускоренным монтажом такое чередование может с большой силой выразить собой единодушные, драматическую общность, возникающую между двумя персонажами или группами персонажей, захваченных тем же роковым ходом событий; например, уже приводившийся нами отрывок из фильма «Солнце снова взойдет», когда борцы

Сопротивления идут ил смерть; здесь чередование планов, показывающих то священника с товарищем, то сбежавшуюся толпу (чаще всего крупные планы), а затем то возгласы священника, но общую молитву, подхваченную тысячью голосов, достигает потрясающей силы.

В ином плане созданы фильмы серии «За что мы сражаемся?» или близкие им по духу советские фильмы «День нового мира» и «День войны», в которых режиссеры достигают очень сильного драматического напряжения, сопоставляя моменты большого исторического и общечеловеческого значения, взятые в произвольный отрезок времени и получившие благодаря монтажу своеобразное символическое значение. Следует также отметить попытки создать чисто поэтические фильмы, такие, как «Ритмы города» или «Шаги Веврлея», авторы которых, рассказывая о ряде одновременно происходящих событий, хотели показать многочисленные стороны жизни большого города в их сложном переплетении за короткий промежуток времени.

Мы видим аналогичный прием, но на более низком уровне, в «Девушках в форменных мундирах», где монтаж выявляет некую общность мысли у Мануэлы, решившей покончить с собой, и у мадемуазель де Берп-бург, вдруг интуитивно почувствовавшей приближение неминуемой драмы. Аналогично построенный и быстро чередующийся монтаж встречается и в «Восстании рыбаков», когда дуло ружья сменяется лицом человека, что ясно указывает на смертельную угрозу и дает понять, что скоро грянет выстрел. Еще более элементарно построенный чередующийся монтаж часто служит для изображения страшного столкновения двух элементов драмы, катастрофы, которую невозможно осуществить и показать в натуральном виде по вполне понятным причинам: например упомянутый мною выше эпизод столкновения машины с пушкой в «Надежде»; или нападение торпедоносца на немецкую подводную лодку в «Жестоком море», где столкновение двух кораблей заменено чередующимся монтажом форштевня английского судна и рубки подводной лодки, данных все более крупными и короткими планами. Таким же способом в «Дикой проделке» показано, как мотоцикл налетает на прохожего.

Я думаю, что по прочтении этой главы смысл монтажа и способ его воздействия становятся совершенно ясными. Мы введем связь между эстетиком плана и его психологией: чем крупнее и короче план, тем более «неестественной» становится точка зрения зрителя (я хочу сказать, что она не соответствует нашему видению в реальной жизни) и, следовательно, тем сильнее психологический толчок, который производит на нас подобный план независимо от его эмоционального содержания. Будучи включен в последовательный ряд кадров, каждый отдельный план оказывает воздействие не сам по себе, вне связи с другими, а вместе с ними, ибо монтаж создает некое единство, давая кадрам общую направленность и тональность. Последняя создаст в фильме очень важный элемент — ритм, который лишь в слабой степени определяется динамическим содержанием кадров, по главным образом их последовательностью и расстановкой во времени. «Я видел фильмы, в которых все бегают, и все же они медленные», — сказал Брессон. Это потому, что в них не было того кинематографического ритма, который можно определить как психологическое воздействие, оказываемое на зрителя с помощью соотношения продолжительности и величины планов, выбранных в зависимости от их пластического и драматического содержания; это воздействие воспринимается зрителем бессознательно и почти не поддается анализу. Ритм, вне всякого сомнения, — самое основное качество фильма и в то же время самое тонкое и малоизученное. Это качество является необходимым условием для создания хорошего кинематографически правдивого фильма, условием необходимым, но не единственным, ибо совершенно очевидно, что с помощью самого лучшего монтажа невозможно создать хороший фильм, взяв сюжет, не имеющий глубокого человеческого значения.

Теперь я хотел бы коротко воздать должное движениям аппарата. Бить может, читатель удивится, что я вновь возвращаюсь к этому вопросу, по подобный обзор, мне кажется, будет более уместен здесь, чем в конце второй главы, посвященной движениям аппарата, ибо требует знакомства с законами психологии, на которых основано взаимодействие кадров.

Мы видели, что соединение кусков разрезанной ленты является самым простым способом создать последовательность в фильме. Поскольку в принципе достаточно смены планов, чтобы вести рассказ с полной ясностью, сохраняя его кинематографическую специфичность (мы знаем, что каждая смена плана неизбежно сопровождается изменением точки зрения, и этого достаточно, чтобы предохранить фильм от театрализации), можно задать себе вопрос: какова же роль движений аппарата и каково их художественное и психологическое оправдание? Известно, что освобождение камеры (происшедшее в результате взаимодействия технического прогресса и поисков выразительных средств) заставило режиссера все чаще прибегать к передвижению аппарата и привело к выявлению двух наиболее плодотворных функций кинокамеры (среди многих других, описанных мною на стр. 43 - 44), а именно: определению пространственных связей между двумя элементами действия и выражению внутренней жизни персонажа.

В первом случае движение аппарата—только средство, оно ценно лишь тем, что вводит нечто новое в поле зрения камеры. Это движение основано на том, что нельзя показать один за другим два кадра, снятых с одной точки зрения, если во втором кадре введен новый элемент, ибо зрителю покажется, будто этот элемент возник внезапно, появившись неизвестно откуда. Однако следует отметить, что движение аппарата все же никогда не бывает абсолютно необходимым. В знаменитом примере из фильма «Путешествие будет опасным» вместо нанорампой съемки можно было бы дать индейцам пойти в тот же план, снятый с той же точки, или заменить его следующим монтажом:

1. Общий план дилижанса (как и в фильме).
1. Первый план индейцев (обратная точка съемки}.
1. Общий план дилижанса, на переднем плане индейцы в засаде, снятые со спины (та же точка съемки, что и в первом кадре).

Не имеет смысла спорить о сравнительных достоинствах подобного монтажа и панорамной съемки Форда. Неожиданное появление индейцев на первом плане было бы, несомненно, сильным ударным изображением, с другой стороны, панорамная съемка имеет то достоинство, что вызывает напряженное ожидание и дает нам почувствовать, что существует какая-то связь между этими двумя группами людей, которые сталкиваются в силу рокового хода событий. Итак, мы видим, насколько интересно движение аппарата: оно как бы усиливает, делает более ощутимыми расстояния (чего не может сделать монтаж, который «разрезает» пространство на куски). В отличие от монтажа разрезанных кусков панорамная съемка воссоздает перед нами неделимый мир, в котором зримо сплетаются судьбы людей.

Вторая основная функция движений аппарата — выражение внутренней жизни персонажа. В этом случае движения аппарата имеют самостоятельное значение. Если даже они ставят себе целью ввести в поле зрения какой-нибудь элемент, необходимый для дальнейшего развития действия, они интересны прежде всего потому, что материализуют внутреннее состояние персонажа, ради которого введены. Однако и здесь движение аппарата не абсолютно необходимо. Я приводил выше пример из «Похитителей велосипедов», где дан переход от общего плана мальчугана к крупному;

аналогичный пример мы находим в фильме «День начинается» в ту минуту, когда рабочий решает покончить с собой: два все укрупняющихся плана револьвера на камине выражают возникновение мысли о самоубийстве в уме человека. Следовательно, можно сказать, что слишком заметные движения аппарата часто соответствуют желанию, чтобы нам что-то «бросилось в глаза», или объясняются недостаточным владением техникой съемки. Но все же следует признать, что движения аппарата не раз достигали удивительного эффекта. Если внезапная смена плана может вызвать сильный психологический толчок, то движение камеры (особенно наезд вперед) значительно увеличивает способность изображения целиком поглощать внимание зрителя: оно доводит драматическое напряжение до высшего предела.

Как объяснить это явление? Почему совершенно нереалистический способ выражения (я хочу сказать, что оп не оправдан никаким материальным элементом драмы, — например, наезд камеры, показывающий кольцо в «Тени сомнений») воспринимается как ценный художественный прием, обозначающий изменение нравственного состояния персонажа? Мне кажется, это происходит потому, что подобный эффект как бы соответствует точке зрения персонажа (а с помощью камеры и точке зрения зрителя), увидевшего в фильме предмет точно так, как оп увидел бы его и в реальной жизни; у очевидца, напрягшего внимание, происходит внезапное сужение поля зрения, а следовательно, и сознания: он замечает только определенный предмет, по виднт его гораздо интенсивнее и все ясное, по мере того как взгляд сосредоточивается па ограниченном пространстве, особенно если этот предмет чем-то угрожает наблюдателю. Следовательно, быстрое увеличение изображения предмета па экране и усиление внимания, вызванное движением камеры, вполне соответствуют тому напряженному состоянию сознания, которое сопровождает реальное восприятие. Иными словами, хотя этот наезд камеры реалистически не мотивирован, он вполне оправдан психологически; вот почему он обладает такой выразительной силой, а его драматический смысл всем понятен или, вернее, легко доходит до зрителя.

Итак мы как будто вправе установить такое правило: в фильме годеи любой выразительный прием, если только он психологически оправдан, каким бы он ни казался внешне неправдоподобным. Но все же мы должны сказать, что естественная эволюция киноязыка, его движение к «классицизму» делают неизбежным и, во всяком случае, желательным более ограниченное и осторожное использование движений камеры. Режиссеры должны избегать шаблонов и проторенных путей в этой области, и можно отметить, что движения камеры все чаще применяются как чисто описательный, а не как выразительный или, правильнее говоря, экспрессионистский прием.

Глубинное построение кадра

В технике фотографии дается следующее определение глубины съемки: это зона резкости (для данного фокусного расстояния и диафрагмы), находящаяся впереди и позади плоскости фокусирования. Глубина поля съемки тем больше, чем меньше' отверстие диафрагмы и чем короче фокусное расстояние.

В кино мы встречаемся с теми же проблемами, что и в фотографии, по понятие глубинного построения кадра имеет тут гораздо большее значение, ибо камере приходится снимать предметы, которые передвигаются, и передвигаться самой. Здесь глубина построения кадра интересует нас с художественной точки зрения. В таком аспекте это понятие ведет свое начало от мизансцены. Глубоким построением мизансцены называют расстановку актеров (и предметов) в нескольких планах, причеи они должны двигаться, по возможности придерживаясь оптической оси камеры. Глубина такой мизансцены тем больше, чем сильнее удалены задние планы от переднего и чем ближе передний план к объективу.

Глубина построения кадра имеет чрезвычайно важное значение, так как она является выражением определенного взгляда на мизансцену вообще и даже на кино в целом. Действительно, мизансцену в кино очень долго строили как мизансцену в театре, этот театральный термин перешел и в кино; пространство для кино- действия имело форму театральной сцены: актеры играли перед декорацией, разместившись вдоль линии, перпендикулярной к оптической оси камеры, и повернувшись к камере лицом. Напротив, глубинная мизансцена строится вдоль оптической оси съемочного аппарата, и актеры свободно передвигаются в этом пространстве.

Особый интерес такой мизансцены заключается в том, что в ней крупный план, обладающий способностью приковывать внимание зрителя и вызывать сильный психологический толчок, смело сочетается с общим планом, показывающим окружающую персонажей среду, и в

результате получаются куски, чрезвычайно насыщенные художественным и жизненным содержанием. Если бы важное значение глубины съемки требовало доказательств, достаточно было бы отметить, что она соответствует свойствам устремленного вперед, пристального человеческого взгляда, который фиксирует и исследует ограниченное пространство (ибо наше поле зрения ограничено), но проникает в него на разную глубину (ибо глаз обладает способностью аккомодации). В театре мы обводим сцену взглядом, чтобы найти центр действия, а камера, напротив, погружает луч прожектора в глубину мира и вещей.

Итак, мы видим, что глубинное построение имеет первостепенное значение в творческом развитии кино. Глубокое построение кадра вызвало появление обширной литературы за последние десять лет — с тех пор как этот термин вошел в словарь работников кино. Оно стало модным с того времени, как Орсон Уэллс уверил плохо осведомленную публику, что это детище Кеноша, которым его якобы «изобрел». Однако достаточно пересмотреть хотя бы фильмы 1910 года, чтобы пайти в них поразительную глубину построения кадра: я имею в виду некоторые французские фильмы того времени, но особенно эпизод из «Мушкетеров со Свиной улицы» Гриффита, где один из персонажей приближается к камере до самого крупного плана, в то время как другие действующие лица, оставшиеся на заднем плане, видны совершенно четко. Если глубина кадра не имела тогда особого выразительного значения (за исключением, быть может, приведенного примера), то лишь потому, что ее еще не знали, так как в кино сохранялась театральная мизансцена; кроме того, глубина съемки была в то время ограничена в силу технических свойств аппарата, описанных недавно Садулем: «Короткофокусный объектив — это такой, которым можно получить изображение далеких и близких предметов с одинаковой резкостью, как если бы мы смотрели одним глазом. Луи Люмьер с помощью такого объектива снял в 1895 году свое знаменитое «Прибытие поезда», где поезд появлялся на горизонте, постепенно все увеличивался и мчался прямо па зрителей. Такие объективы были самыми распространенными в течение тридцати лет. С 1925 года, когда стали пользоваться панхроматической пленкой, в то время еще мало чувствительной, от них пришлось отказаться и заменить их более светосильными объективами. Последние, снимая крупные планы, погружали более отдаленные предметы в некую дымку. Одна ко в этом недостатке нашли массу технических преимуществ. Когда чувствительность пленки увеличилась, можно было бы снова пользоваться короткофокусными объективами, но они вышли из моды, и прекрасные операторы французской школы их презирали. Вот почему для многих киноработников появление фильма «Гражданин Кейн» было настоящим «откровением»

Итак, одной из причин, вызвавших появление так называемой «эстетики монтажа», были чисто технические ограничения, которые привели к ряду новшеств и, в частности, к максимальному дроблению экранного мира; пространство, на котором разворачивалось кинодействие, было разделено на множество планов, анализирующая роль камеры усилена до последнего предела, пространство «расчленено» во времени, одновременность заменялась последовательностью. Выше я указал и па другие причины этого явления: из-за отсутствия в то время звукового сопровождения режиссер был вынужден постоянно вводить объяснительные планы; кроме того, как мы видели, быстрый, «импрессионистский» монтаж может достигнуть такой полноты выражения, какой одно изображение, лишённое звука, дать не в состоянии. С появлением говорящего кино режиссеры получили возможность использовать звуковой контрапункт, который увеличил имеющиеся у них средства описания; это позволило им пользоваться монтажом только для ведения рассказа и строить более просторные и естественные мизансцены.

Потребность вновь использовать пространство в мизансценах особенно наглядно проявилась в творчестве Ренуара: все его фильмы наполнены движениями аппарата, введенными для того, чтобы заставить зрителя почувствовать пространство, па котором разворачивается кинорассказ, и установить пространственные связи; с другой стороны, глубинное построение кадра занимает в его фильмах ведущее место, начиная с фильма «Будго» (квартира

Лестингуа). «Правила игры» лучше других картин показывают присущее Ре-пуару чувство пространства, а также его стремление заменять традиционный монтаж движениями аппарата и глубинным построением кадра. Я приведу два примера: и начале фильма госпожа Шепей, спорящая с Октаном, вдруг обращается к Лизетте, находящейся в соседней комнате; однако за этим не следует смены плана: долгим движением камера сама отправляется за ответом горничной. Что касается глубины кадра, то, вероятно, все помнят сцену перед длинной анфиладой комнат: на переднем плане Жюрье разговаривает с госпожой Шеней, за ними, подале, видна подслушивающая их Лизетта, а затем, далеко в глубине (не меньше чем в тридцати метрах от камеры), появляется Октав, который тихонько окликает Лизетту и подзывает к себе. Я считаю полезным напомнить, что подобную сцену было бы невозможно показать во времена немого кино, и, кроме того, при иной мизансцене понадобилось бы пять-шесть планов, чтобы показать всех персонажей, их жесты и пространственные взаимоотношения.

Иногда режиссеры прибегали к искусственным приемам, вроде описанного Линдгреном: желая показать общность мысли скрипача на сцене и женщины в публике, оператор поочередно переводил фокус с музыканта на переднем плане на женщину в глубине зала.

Использование глубины кадра позволяет создавать обобщающую «синтетическую» мизансцену, в которой перемещения внутри кадра могут подчас заменить смену планов и движения аппарата. Мне кажется полезным напомнить несколько примеров, доказывающих плодотворность глубинного построения кадра. В некоторых положениях оно помогает создавать очень сильное ощущение подавленности или безысходности, которое достигается как неподвижностью камеры и длиной планов, так и тем, что персонажи как бы срастаются с декорацией; у Уэллеса очень показательна в этом отношении роль потолков. Кроме того, как я уже говорил, глубинное построение позволяет создавать продольную мизансцену: персонажам не приходится входить только сбоку — «со стороны двора» или «со стороны сада», словно из-за кулис, но также сзади и спереди, и они двигаются по продольной оси, приближаясь или удаляясь, в зависимости от значения их слов или их поведения в данной ситуации. Такое использование глубины кадра даст интересные эффекты с драматической точки зрения: например, впечатление

одновременности нескольких действий — вспомним знаменитую сцену из «Гражданина Кейпа», где на переднем плане отец и мать подписывают контракт, а в глубине видно в окно, как маленький Кейп играет на снегу; другой — эффект: неожиданное появление в кадре крупного плана персонажа или предмета, что сильно воздействует на зрителя; так, в фильме «Сильнее дьявола» введено угрожающее лицо главаря банды, следящего за своим сообщником, в то время как тот прогуливается с женой человека, которого они задумали ограбить; или в «Сокровище Сьерра-Мадре» неожиданное появление ног человека, вооруженного испанским ножом, перед ничем не подозревающими искателями золота; присутствие на переднем плане сидящего в стороне человека может быть оправдано тем, что сцена дана как бы с его точки зрения: например в фильме «Она танцевала только одно лето» сцена, где молодые люди влюбляются друг в друга (юноша играет на гитаре и поет), показана с точки зрения старой девицы Спрингфилд, сидящей спиной к зрителю на переднем плане и точно окаменевшей в предчувствии драмы, которую породит эта «запретная» любовь.

Итак, мы видим, что при использовании глубины кадра намечаются два противоположных направления: во-первых, тенденция как бы замуровать персонажей в декорации с помощью долгих неподвижных планов, где статичность аппарата усиливает психологическую драму, и, во-вторых, тенденция размещать планы по всей глубине кадра с целью усилить его драматизм, не отказываясь в то же время от традиционного монтажа. Несомненно, что в первом случае режиссеру грозит опасность впасть в «театральность» из-за единой точки съемки и длины планов (я чуть не сказал — длины «картин»), он может избежать этой опасности, лишь раскадровывая сцену обычным способом и максимально используя возможность

расставить персонажи в глубину, применяя, таким образом, в одном и том же кадре все типы планов (в частности, крупный и американский план). Из этого следует, что подобная трактовка глубины кадра не может поставить под сомнение то, что я говорил раньше по поводу монтажа (как можно было бы подумать сначала), то есть нельзя считать, будто раскадровка и монтаж могут быть заменены движениями персонажей на фоне декораций, снятых одним, не изменяющимся в течение целого сцены планом. Известен знаменитый эпизод на кухне из «Могущества Лмберсоиов»: он длится целых пять минут без смены планов, только с небольшим панорамированием в конце. Так вот, я осмеливаюсь утверждать, что, вопреки горячим поклонникам Уэллеса (и среди них особенно вопреки Андре Базену, который тщательно проанализировал этот фильм в книге об Орсоне Уэллесе), сцена в том виде, в каком ее создал режиссер, «смотрится» лишь потому, что в пей драма достигает необыкновенной силы благодаря контрапунктному построению двух действий — «побочного» (чавканье Жоржа, пожирающего пирог с клубникой) и «основного» (тревожное любопытство Фанни, пытающейся узнать, путешествовал ли Эжен, которого она втайне любит, вместе с Жоржем и его матерью); мизансцена здесь чрезвычайно надуманна, она была бы недопустима в большинстве фильмов и воспринималась бы, как заснятое театральное представление; ее спасает только обнаженность или, вернее, непосредственность переживаний, придающая необыкновенную правдивость драме персонажей.

Рядом с такой преднамеренностью свободная манера Ренуара, которая с первого взгляда может показаться несколько разбросанной и импульсивной (я отнюдь не придаю этим качествам отрицательного значения), выглядит гениальной непринужденностью и является одной из существенных причин выразительной силы его фильмов. И это потому, что он сумел максимально использовать глубину кадра, не обрекая камеру на полную неподвижность и не прибегая к бесконечно длинным планам. К тому же заметим, что сцены в кухне остаются исключением даже в творчестве Уэллеса и что мизансцены, которые вводят глубину кадра, называемую мной «статической» (вытесняющую традиционный монтаж, — это первая из тенденций, описанных мной на предыдущей странице), очень убедительно показывают, что они внутренне распадаются на куски, которые можно было бы смонтировать по-старому. В качестве примера я приведу сцену попытки самоубийства Сюзен в «Гражданине Кейпе».

Эта длинная сцена дается одним планом, в котором мы видим на первом плане (двойной смысл слова «план» представляет большое неудобство) стакан и пузырек с ядом, на втором — голову Сюзен, почти скрытую в тени, и в самой глубине — дверь, из-под которой вырывается луч света; скоро в нее должен постучат!, Кейп. Следует сразу же отметить важную роль звука (прерывистое дыхание Сюзен, стук Кейпа): Уэллс, осуществил замечательную звуковую мизансцену, и можно сказать, что в этом эпизоде все время чередуются то звук, то изображение, ибо искаженное лицо молодой женщины и лицо Кейпа, когда он стучится в дверь, заменяются звуковыми планами. Можно было бы сделать следующий режиссерский сценарий этой сцены: общий план комнаты, крупный план лица Сюзен, крупный план пузырька с ядом, общий план комнаты и стук Кейпа за дверью, крупный план Кейпа, барабанившего в дверь снаружи, и т. д. Все эти планы входят в приведенный отрывок, по некоторые из них чисто звуковые; вместо того чтобы разрезать пленку и дать их последовательно, режиссер показал их одно временно: здесь, несмотря на то, что съемка сделана с одной точки зрения, сцена не имеет ничего общего с театром; но это прежде всего благодаря исключительному драматическому богатству синтетически задуманной сцены и значительно меньше из-за глубинного построения кадра.

Я вспоминаю следующий план: когда гости съезжаются в замок, один из персонажей пересекает кадр на первом плане и на мгновение буквально «загораживает» весь экран («Правила игры»),

Фильм «Лучшие годы нашей жизни» также дает нам пример глубинного построения мизансцены. Вспомним появление калеки-моряка Гомера в баре у его друга Баба: Гомер

входит в дверь на заднем плане и смотрит, улыбаясь, на Бача, который сидит за фортепьяно на переднем плане и не замечает вошедшего; посетитель бара, сидящий на втором плане спиной к камере, поднимает глаза на моряка и оборачивается, чтобы увидеть, к кому относится его улыбка. Интересно, что Уайлер в сцене, где глубина кадра использована выразительно и остроумно, захотел этим взглядом посетителя подчеркнуть пространственные отношения между персонажами; движение взгляда, в сущности, заменило лишний план, который при «нормальном» монтаже показал бы, на что смотрит моряк, то есть Бача, со стороны входа вар.

Где яснее следующий пример из того же фильма: бывший летчик Фред по просьбе своего товарища Эла, от отца Пегги, звонит ей по телефону, чтобы сказать, что больше никогда с ней не увидится. Кадр построен следующим образом: на первом плане Гомер и Бач за фортепьяно, на втором — облокотившийся на него Эл, на заднем плане — Фред в телефонной будке, он кажется издали маленьким, хотя и является главным стержнем этой сцены. Здесь, несомненно, связующим элементом двух действий становится Эл, который поочередно смотрит то на пианистов, то на Фреда у телефона; мы снова видим, как взгляд персонажа скользит, обводя пространство и устанавливая связи между действующими лицами; и тут нам также не показан тот, на кого устремлен этот взгляд (Фред, лицо которого нам хотелось бы рассмотреть в эту тяжелую для него минуту). Итак, сцена дана нам вся сразу, как единое выразительное целое, и монтаж не играет в ней своей обычной анализирующей роли, помогающей нам понять ее смысл. Однако это не совсем так, ибо Уайлер все же почувствовал необходимость вставить два коротких крупных плана (чтобы усилить интерес зрителя? или чтобы все же указать, где находится центр драмы?), показывающих, как Эл смотрит на Фреда у телефона. Таким образом вместо обычного монтажа этой длинной сцены, который должен был бы строиться на взгляде Эла (являющегося центром мизансцены), нам даются лишь два коротких плана, обрисовывающих сцену очень неполно, ибо нам так и не показали лица Фреда, как будто Уайлер хотел этим сказать, что теперь всему конец и для Фреда все потеряно. Но тот обычный монтаж, от которого режиссер отказался ради глубинного построения кадра, использованного с большой драматической силой, становятся для нас совершенно явным, когда мы внимательно изучим все решение сцены.

Однако стоит ли радоваться тому, что старый способ монтажа здесь не был применен, и утверждать вместе с Андре Паленом, будто традиционный монтаж «не оставляет зрителю никакой свободы в толковании события» и «считает, что каждое данное событие в каждый данный момент может иметь один и только один ограниченный смысл»? «В реальной жизни, — продолжает Базен, — когда я включаюсь в какое-либо действие, мое внимание, направленное к определенной цели, производит своего рода умственный монтаж, причем предмет утрачивают для меня некоторые свои качества и становятся знаком или вспомогательным средством; по действие все время продолжает развиваться, и предмет может свободно напоминать мне о своих реальных свойствах (например, если это стекло — порезать мне руку) и таким образом изменить мои намерения... Так вот, обычный монтаж полностью уничтожает эту возможность свободных взаимоотношений между нами и внешним миром...». Мне кажется, на это можно ответить следующее: то, что появляется на экране, несомненно, не реальный мир, а мир, увиденный художником, его личное, субъективное представление о нем. Перед лицом этой воссозданной реальности мы сохраняем свою свободу, по уже в другом плане: мы не определяем фактическое соответствие этого воссозданного мира с реальной жизнью, но даем ему оценку; проблема состоит не в том, чтобы доказать, что эта реальность существует, а в том, насколько правдиво она отражена, мы переходим от жизни к эстетике, и мы вольны отвергнуть мир, который нам преподносят.

Было бы неправильно сваливать на традиционный монтаж всю вину за то, что мы якобы утратили свою свободу. Но, конечно, открытие выразительных возможностей глубинного построения кадра (которое, как я уже говорил, чтобы быть плодотворным, должно сочетать

свою драматическую силу с монтажом) и сознательное использование этого приема знаменуют важный этап в истории кино. Этот этап отчасти обусловлен значительным техническим прогрессом (введение звука, высокочувствительной пленки, короткофокусных объективов с широким углом зрения); в художественном плане он является последним усилием кино в борьбе за окончательное освобождение от влияния театра. В этом смысле освоение глубинной съемки, быть может, обозначает окончательную победу седьмого искусства, добившегося полной самостоятельности.

Диалоги // Актуальности

Мне придется посвятить главу, правда очень короткую, диалогам, которые представляют собой весьма важное средство выражения в кино. Было бы неправильно под влиянием неискоренимого пристрастия к нему кино считать диалоги лишь второстепенным приемом в кинорассказе. Я уже опроверг неправильное и совершенно нелепое утверждение, будто кино, обретая дар слова, перестало быть универсальным языком; я указывал, что большинство немых фильмов пестрело множеством всевозможных надписей, которые постоянно прерывали связность образного повествования. Когда диалоги зазвучали, появились новые технические проблемы, в частности проблема одновременного перевода произносимых слов, и я считаю лучшим ее решением введение субтитров. Но я повторяю, что в говорящем кино роль слова как элемента реальности и реалистического приема вполне естественна и бесспорна. Остается только по возможности определить, какой именно она должна быть.

Нам кажется, однако, что диалог по своему значению не может быть поставлен на один уровень с монтажом, который является самым специфическим средством выражения в киноязыке; в самом деле, слово лишь составная часть изображения (хотя и чрезвычайно важная вследствие своей смысловой нагрузки), поэтому оно также подчиняется монтажу, как и любые шумы и даже музыка (которая, однако, иногда по поддается разделению на кадры, так как служит дополнительным средством, связывающим планы, и создает звуковую последовательность). Будучи составной частью изображения, которое в основе своей реалистично, диалог должен быть в принципе также использован реалистично, то есть в соответствии с реальной жизнью: слова должны сопровождаться естественным движением губ персонажа. Это наиболее общий случай, однако тут могут быть многие и порой очень интересные исключения, на которых я остановлюсь более подробно в следующей главе.

Реалистическая роль слова выражается в том, что оно служит средством характеристики персонажа, так же как костюм, цвет кожи и все поведение (а иногда и придает ему своеобразие); то, что говорит персонаж, и как он говорит, должно соответствовать его социальному положению и исторической эпохе, ибо речь имеет не только смысл, но и индивидуальную окраску. Вот почему дубляж явление чудовищное и ничем не может быть оправдано. Ренуар не раз говорил, что, если бы люди, повинные в дубляже, жили в средние века, они были бы сожжены на костре, за то, что вдохнули в тело голос, который ему не принадлежит. И пусть не говорят, будто трудно смотреть не дублированную картину из-за необходимости читать субтитры: это лишь дело привычки; как только вы приспособитесь, вам станет невыносимо смотреть дублированные фильмы. Речь идет о художественной добросовестности и об уважении к произведению искусства. Нам кажется совершенно нелепым, когда японец или немец разговаривает по-французски или американец обращается к голландцу: «Ага, вы говорите по-французски, это упрощает дело!» («Корреспондент № 17», дублированная копия).

Но помимо этого дубляж уничтожает особую национальную окраску диалога; ничто не может быть в этом отношении губительнее, чем дублирование итальянских фильмов, лишаящее их стремительного ритма и той напевности, которая составляет очарование языка Данте, не говоря уж о полном несоответствии мимики итальянцев с французской речью.

Уважение к национальному языку — правило элементарной порядочности и в то же время признак ума драматурга. Когда персонажи говорят на своем родном языке, это заметно усиливает правдоподобие фильма и позволяет придавать сценам глубокое символическое значение (беглецы в фильме «Последняя надежда» поют хором «Поп Мартын», каждый на своем языке) или резко ироническое звучание; например в фильме «Как закалялась сталь» немецкий офицер обращается к отказывающимся работать русским железнодорожникам с краткой речью на немецком языке, в которой слышатся слова: «Kultur» и «Zivilisation»; сопровождающий его белый офицер должен переводить, но он ограничивается одной фразой, произнесенной угрожающим тоном: «Работайте, или вас всех расстреляют!» Несоответствие языков позволило Кэролу Риду создать очень сильную драматическую сцену в «Третьем человеке»: когда друг Гарри Липа и австрийская девушка приходят к дому, где только что был убит привратник, которого они ищут, какой-то мальчик, повторяя слово «Могскт» (убийца), показывает па американца; тот не понимает, но чувствует, как в толпе растет любопытство и подозрительность, а тревога его спутницы все усиливается, и они вынуждены бежать.

Рене Клеман в фильмах «Проклятые» и «Битва на рельсах» (в сцене, похожей на только что описанный эпизод из фильма «Как закалялась сталь»), а Мельвиль в «Молчании моря» не побоялись в некоторых местах заставить немцев говорить на их родном языке и без труда избежали непонятности, добавив несколько субтитров, причем достигли большей правдивости. На заре звукового кино в фильме «Алло, Берлин? Говорит Париж!» Девигс сумел избежать дублирования немецкой речи, показывая два параллельно развивающихся действия, причем одно (в Париже) объясняло другое (в Берлине). В «Испанском замке» одна группа исполнителей не знала языка, на котором говорила другая, однако это лишь помогло Рене Веллеру усилить драматическую напряженность действия. Еще двадцать лет тому назад Пудовкин использовал незнание языка для создания очень своеобразного драматического эффекта в «Дезертире»: русские рабочие аплодируют немецкому товарищу, не понимая его речи, а он признается им в том что «дезертировал» перед лицом врага — немецкого фашизма, который устанавливает господство мрачного террора в Германии.

Основная опасность, угрожающая режиссеру, когда он вводит диалог, заключается в возможности преувеличить его пояснительную роль в ущерб выразительности. Я хочу прежде всего указать, что рассказу Терамена не место в кино, где события можно передать в зрительных образах, и — что самое главное — фильм имеет собственные средства выражения (в частности, метафору и символ, а также движения аппарата, точки съемки, композицию кадра, шумы и т. д.) и может говорить, не прибегая к словам, то есть передавать смысл не с помощью устной речи, а находить его пластическое выражение.

Из этого следует, что всюду, где только возможно, слово должно избегать роли простого пересказчика изображения (здесь мы видим тот же принцип, который, я думаю, мне удалось установить, говоря о музыке): если мы слышим вон сирены, совершенно незачем сейчас же показывать ее изображение: точно так же, если человек выходит из комнаты, ему не к чему говорить!; «Я выхожу». Но, что гораздо более существенно, режиссер должен чаще использовать несоответствие значения слов с видимым содержанием изображения; благодаря такому сопоставлению (контрапунктному или контрастному) можно получить чрезвычайно богатые образы, с точки зрения выразительности языка; привожу ниже несколько примеров. Мы можем наблюдать несоответствие между словами и выражением лица говорящего; здесь применен нормальный контрапункт и на нем не стоит задерживаться, гораздо интереснее контраст. В «Потомке Чингис-хана» английские офицеры, чтобы отплатить любезностью своим монгольским хозяевам, деланно улыбаются им, а между собой говорят о внезапной атаке советских партизан.

В фильме «Долгий путь домой» вербовщика выдает крик попугая, принадлежащего матросу, которого он напоил, чтобы сдать капитану, набирающему экипаж; вербовщик старается весело напевать, тогда как лицо его выражает усиливающийся ужас. Одновременный показ

слова и жеста может создать контрапункт (первый любовник в фильме «Молчание — золото» сопровождает свой рассказ о любовной неудаче ударами молотка по стойке декорации) или контраст (в «Потомке Чингис-хапа» английский офицер предлагает добавить слово «свобода» к декларации, которую британское командование собирается провозгласить от имени «Потомка Чингис-хана», а сам угрожающе размахивает револьвером; в «Тени сомнения» дядя Чарли убеждает свою племянницу, что он совершал лишь мелкие проступки, но, говоря это, скручивает в руках бумагу жестом душителя). Контрапункт слова и предмета мы видим в фильме «Веревка», где все ускоряющиеся удары метронома сопровождают все усиливающийся панический страх, который вызывают у одного из убийц коварные вопросы профессора; контраст слона и предмета мы находим в фильме «День начинается», когда дрессировщик собак тщетно пытается разжалобить Франсуа, рассказывая ему, что с детства воспитывался в приюте, а рядом сифон с сельтерской водой «плачет» газированными слезами. Слова и музыка, но и также могут создавать контрапункт (вспомним уже приводившийся пример из фильма «Рим — открытый город», где джазовый мотив подчеркивает боль человека, потерявшего свою возлюбленную) или контраст (например, тоже упоминавшийся ранее эпизод из фильма «Врата ночи», где увертюра к «Эгмонту» выявляет истинный смысл смехотворного вранья коллаборациониста). Наконец, можно встретить слово, контрастирующее с другим словом, например в сцене из «Как закалялась сталь», приведенной на стр. 190. С другой стороны, мы видели, что слово может быть заменено зрительным образом, и наоборот (стр. 126).

Такая техника контрапунктного и контрастного показа может применяться также с помощью «прямых и обратных точек съемки», очень часто употребляемых в диалогах, благодаря чему режиссер имеет возможность показать и того, кто говорит, и того, кто слушает; забавно показать лицо нескладного и смущенного парня, когда он говорит: «Я вас люблю!», но некоторые предпочитают посмотреть на лицо простушки, которой делают предложение; поэтому обычно показывают то одного, то другого собеседника в зависимости от того, для кого из них важнее драматическое содержание произносимых слов. Режиссер сам выбирает, что он хочет показать: лицо говорящего или действие его слов на того, кто их слышит (в последнем случае мы видим так называемый «план, показывающий реакцию», то есть нам показывают, как человек реагирует на слова «извне»).

Следует отметить очень интересный эффект, примененный в «Человеке со шрамом»: некто рассказывает свое прошлое («голос «извне»»), а на экране проходят описанные им события; но зритель очень скоро убеждается, что картины не соответствуют его словам, и понимает, что он лжет.

Итак, мы подошли к еще одному очень интересному приему—«голосу за кадром», то есть звуку, источник которого находится вне кадра. Так, в фильме «Каникулы господина Юло» мы видим, как курортник весьма зрелого возраста долго следит за молоденькой и хорошенькой купальщицей, в то время как его раздраженная супруга зовет его (за кадром) все более нетерпеливым голосом. Гораздо напряженнее ситуация в «Веревке»: долгим, неподвижным планом камера показывает, как служанка освобождает заваленный вещами супдук, па дне которого лежит труп убитого, и приносит книги, собираясь их туда уложить, а в это время за кадром слышен разговор родителей жертвы с убийцами — они обсуждают возможные причины отсутствия молодого человека; зритель чувствует, как постепенно нарастает беспокойство одних и ужас, других.

Мы видим, что опасности, подстерегающие кино в области диалогов, весьма многочисленны; они являются следствием того, что кино долгое время считалось бедным родственником театра и что этот предрассудок до сих пор полностью не изжит. «Театральная жестикуляция» актеров, игравших в «художественных фильмах» в период 1900—1920 годов, объяснялась тем, что киноактеры пришли из театра, где приобрели свои декламаторские навыки и напыщенность игры (даже Сара Бернар в «Даме с камелиями», поставленной около 1912 года, выглядит просто смешной); кроме того, неподвижность камеры и дальность съемки

требовали преувеличенной мимики, чтобы она была видна зрителю. С появлением говорящего кино эта жестикуляция сменилась бесконечным словоизвержением, которое можно объяснить двумя причинами: во-первых, бездарные постановщики принялись наперегонки переделывать для экрана театральные пьесы, стараясь, чтобы фильмы были говорящими «на все сто процентов» и чтобы публика и уж, конечно, сами постановщики «полностью окупили свои расходы»; во-вторых, актеры, вынужденные теперь говорить свои роли, действовали так же, как на сцене,— ораторствовали, декламировали: они говорили для микрофона точно так, как для публики в театре; к тому же в силу своего технического несовершенства микрофон был прикован к одному месту, что придавало ему досадную статичность: он не мог ловить слова актеров, следуя за ними, и им приходилось постоянно помнить о нем.

Эта навязчивая традиция до сих пор отягощает паше кино в форме ненужных фильму театральным диалогам, слишком растянутых и пояснительных, наполненных авторскими рассуждениями и потому очень искусственных, а подчас и просто вульгарных или непристойных; они никак не вяжутся с реализмом кино: вспомним, например, диалоги Саша Гитри или Анри Жансопа (мы ограничиваемся лишь двумя жертвами па выбор), часто очень слабые и всегда неуместные. Па гораздо более высоком уровне стоят поэтические диалоги Жака Превера, но и они требуют ряда оговорок, ибо пестрят изречениями со сметными претензиями па глубину мысли, соединяют фразы самой различной окраски и наполнены множеством часто неуместных острот.

Как бы ни были хороши диалоги писателей (драматургов, поэтов и прозаиков), опасность состоит в том, что они могут запясть не подобающее им место и загроздить фильму. Лишь немногие авторы понимают, что слово должно быть полностью подчинено изображению и включаться в него как «выразительный шум», конечно, самый существенный шум, идеологическая роль которого имеет чрезвычайно важное значение, но который должен быть поэтому особенно сдержанным и скрытым за драматическим и пластическим содержанием. Самой большой удачей в этой области мне кажутся диалоги, написанные Жаном Кокто к фильму «Дамы Булонского леса», отличающиеся классической чистотой языка и сдержанностью реплик; они не столько поясняют, сколько раскрывают смысл образов и исключительно соответствуют этой прекрасной и жестокой драме.

Диалог в театре должен быть сценичным и пояснительным, ибо он является главным средством выражения в искусстве, основанном на множестве условностей: актер на сцене вынужден говорить: «Какое сегодня солнечное утро!», открывая окошко, выходящее за кулисы; кино не нуждается в подобных уловках. Более того, кино не искусство слова, а искусство изображения, и слово в нем—лишь одно из многих выразительных средств. Я не знаю, прав ли Брессон, сказавший: «Главное изобретение звукового кино — это тишина». По несомненно молчание, как драматический элемент, приобрело в кино важное значение, и, конечно, крупный план лица гораздо более выразителен, чем самые сильные лирические излияния.

Утверждая это, я считаю, что никак не погрешил против немого кино, мнимые преимущества которого все время отрицал, ибо на экране диалоги занимают важное место, если только они хорошо построены и умело использованы. В лучших фильмах последних лет — от «Дьявола внутри паса» до «Возвращения Василия Бортникова», от «Лучших лет нашей жизни» до «Детей Хиросимы», от «Короткой встречи» до «Шалопая» — говорят много, даже ужасно много. Но это потому, что режиссеры окончательно освободились и от эстетики немого кино и тем более от боязни впасть в экранизацию театра; теперь прежняя легковесная критика уже неприменима, во всяком случае по отношению к лучшим фильмам, даже когда диалоги занимают в них значительное место. В этом плане кино также движется вперед, преодолевая все препоны и запреты: ему есть что сказать, и оно говорит ясно и во весь голос.

Дополнительные приемы ведения кинорассказа

Наряду с монтажом и диалогами существует еще множество других приемов киноповествования, то есть сценических правил и технических эффектов — зрительных и слуховых, — применяемых для того, чтобы действие непрерывно развивалось; они усиливают драматическое напряжение или подчеркивают поведение и внутреннее состояние персонажей. Эти приемы, конечно, менее важны, не так необходимы, как те, что мы рассмотрели раньше, но они настолько специфичны и столь присущи кинорассказу, что заслуживают внимательного изучения. Их количество и разнообразие затрудняют точную классификацию, поэтому я ограничусь тем, что разделю их на две большие категории.

Сначала я рассмотрю ряд приемов, которые называю объективными по двум причинам: во-первых, потому что они используют все элементы киноповествования «реалистически», то есть не прибегая ни к какому средству выражения, нарушающему правдивость изображения и звука (внешнюю или психологическую); во-вторых, потому что их главная цель — содействовать движению рассказа, а не выявлять внутреннее состояние героя: следовательно, это скорее приемы драматические, чем психологические.

Прежде всего следует упомянуть несколько приемов, которые можно назвать зрительными пояснениями. Таковы, например, надписи, бич немых фильмов, которые Пудовкин, Эйзенштейн и Александров называли в своей декларации непреодолимым препятствием. Давались ли в них слова персонажей или объективный комментарий по ходу действия, эти надписи разбивали ритм фильма и сильно снижали правдоподобие если не игры актеров, то картины в целом, ибо вносили в нее элемент, не имеющий никакого отношения к кинообразам. Кстати, надписями иногда пользуются и в наше время, например, чтобы указать в начале фильма или эпизода время или место действия; Отан-Лара использовал надписи гораздо более систематически, помещая эпитафию в начале каждой части своего фильма «Красное и черное»; в советских так называемых «художественно-документальных» фильмах часто пользуются надписями, так как показываемые на экране научные исследования или исторические события требуют множества пояснений; конечно, серьезные дидактические мотивы или необходимость объяснений оправдывают такое применение титров, но мне кажется, что в этих случаях лучше прибегать к устному комментарию, который менее антикинематографичен. А вот другой часто употребляемый прием: на экране показывают газетные заголовки или страницы книг; их текст предвещает, комментирует или заменяет действие, которое мы могли бы увидеть на экране. Иногда даются страницы из дневника действующего лица: Саша Гитри появляется, таким образом, в начале каждой части «Романа мошенника», делая записи в своем дневнике, и мы можем прочесть первые строки, прежде чем их заменит голос за кадром; по уже в 1929 году, в фильме Паоста «Три страницы из дневника», эти страницы играли важную роль в драме, ибо их показывали на семейном совете в качестве скандального доказательства того, что бедная девушка была соблазнена беспутным помощником аптекаря; в более поздних фильмах — «Пасторальной симфонии» и «Дневнике деревенского священника» — дневник, который пишется на наших глазах, служит для связи между сценами как лейтмотив, определяющий время.

Прежде полученная персонажем записка или письмо беззвучно показывались на экране, теперь же этот прием озвучен: письма по-прежнему только показываются, но и читаются вслух под тем или иным предлогом. Я приведу два примера, когда чтение письма играет не только пояснительную, но и драматическую роль: в «Сокровище Сьерра-Мадре» три золотоискателя узнают, кто был незнакомцем, хотевший втереться к ним в компанию, — читая письмо, найденное на его трупе; аналогичным образом моряки в «Долгом пути домой» читают письма, написанные женой человека, принятого ими за шпиона, и узнают, что на самом деле он разжалованный офицер. Рассматривая чисто звуковые приемы, следует остановиться на

устных комментариев, звучащих целиком или частично за кадром и не принадлежащих персонажу, который говорит на экране.

Среди таких «объективных» комментариев можно выделить ведущиеся «от третьего лица», в которых говорящий сам не участвует в действии (например, в фильмах «Незнакомцы в доме» или «Могущество Аберсонов», а также во всех документальных фильмах), и ведущиеся «от первого лица», в которых комментатор сам является действующим лицом; одним из пионеров такого жанра был Саша Гитри в фильме «Роман мошенника»; в «Страховании от смерти» убийца-страховщик сам рассказывает свою историю, а в «Полуночном бульваре» рассказ ведет журналист, которого полиция нашла мертвым в бассейне для плавания у бывшей звезды экрана. Наконец, следует отметить довольно редкий случай озвучания внутреннего монолога персонажа, чтобы сделать более понятным его действия, и, хотя слова произносятся на экране самим действующим лицом, их нельзя считать обычным монологом. Подобный пример мы видим в «Сокровище Сьерра-Мадре», когда Доббс, разум которого помутился от нестерпимого зноя пустыни, в длинном монологе высказывает опасения, как бы его не ограбили спутники; эти размышления, оправданные создавшейся ситуацией, не кажутся очень неправдоподобными, хотя и напоминают реплики, произносимые «в сторону» на театральной сцене, когда актер говорит сам с собой, в назидание публике; такие речи ведут свое происхождение от споров с собственной совестью, в духе монологов «Сида».

Значительную группу приемов ведения кинорассказа, входящих во вторую категорию, я называю «субъективными», во-первых, потому, что они применяются с целью материализовать на экране, перед глазами зрителя, внутренние переживания персонажа, а во-вторых, потому, что они нарушают «реалистическую точность» и внешнее правдоподобие изображения или естественную последовательность рассказа, либо вводя в фильм кадры, не входящие органически в само киноповествование (прием, характерный для немого кино: в фильме «Мать» план обработанного поля выражает тоску по земле у заключенного крестьянина, а в «Сорок первом» Чухрая заснувший часовой мечтает во сне о родной Украине), либо применяя технические приемы, основанные на трюках (в фильме «Первый в связке» дымка, заволакивающая пейзаж, обозначает головокружение альпиниста, а в «Девушке с коробкой», когда заснувший на скамейке молодой человек встает и потягивается, окружающие дома искажаются и покрываются туманом), либо создавая неправдоподобные эффекты благодаря нереалистическому использованию элементов кинорассказа (в «Потерянном конце недели» на экране появляется летучая мышь, хотя это только зрительная галлюцинация несчастного героя).

Если приемы, рассмотренные нами вначале, были скорее драматическими, то во втором случае они имеют явную психологическую направленность, ибо изображают состояние или внутреннюю жизнь человека, причем исходят не из нормального восприятия реальности, а из искаженного ее отражения, порожденного если не патологическим состоянием героя, то по меньшей мере его затуманенным или расстроенным сознанием. При этом применяются следующие технические «трюки»: дымка, скольжение, замедленная или ускоренная съемка, впечатывание изображения или звука, искажение изображения или звука и всевозможные способы вставок: посредством простого стыка, наплыва, затемнения и наезда камеры. Все эти приемы можно применять либо «реалистически» (или «субъективно»), если камера выражает точку зрения персонажа и мы видим на экране то, что он должен был увидеть или почувствовать, либо «нереалистически» (или «объективно»), если персонаж появляется сам в том кадре, который материализует его внутреннее состояние; в таком случае камера выражает точку зрения зрителя, видящего одновременно и героя и причину его морального состояния; эта смелость выражения чрезвычайно интересна, и я называю ее «нереалистической», имея в виду, что реальность здесь дана двойным планом: мы непосредственно видим героя, но одновременно с ним воспринимаем и его внутреннее состояние.

К этому следует добавить, хотя подобные случаи и редки, постепенное изменение освещения

декорации, чтобы внушить зрителю, что действие переходит в новый план (если оно происходит во сне, во время галлюцинаций или в каком-нибудь необычном состоянии). Например, в фильме «Человек, показывающий тени» пе-

Теперь я рассмотрю несколько психологических состояний— явлений внутреннего порядка, которые в кино удалось как бы извлечь наружу и сделать видимыми с помощью различных приемов. Следует уточнить, что речь может идти об изображении отдельного психологического случая (мысль, воспоминание) или общего состояния (головокружение, смерть). Я постараюсь переход от сцены, в которой демонстрируются китайские тени, к сцене убийства молодой женщины ее ревнивым мужем (воображаемой? или увиденной во сне?) происходит с помощью странного и незаметного перемещения источников света; в ту минуту, когда герой «Вампира» видит входящего к нему владельца замка, с которым он еще встретится впоследствии, всю комнату постепенно заливает таинственный, как будто дьявольский свет, источник которого остается нежтепимым; герой одного из эпизодов фильма «В сердце ночи» читает почти, лежа в кровати; внезапно реальные звуки смолкают, снаружи просачивается свет; удивленный человек подходит к окну и видит, что на дворе день, а перед его окном стоит таинственный фиакр, и кучер знаком предлагает ему следовать за ним-, но герои отворачиваются от этого видения, снова ложится в кровать, и тогда возвращается реальный мир с его темнотой и шумами. Вот более элементарное использование того же приема: в «Короткой встрече», когда Лора начинает свой внутренний монолог, наезд камеры сопровождается затемнением окружающих ее декорации; в ту минуту, когда князь Мышкин и «Идиоте», ссылаясь на слова Христа, пытается убедить ревнивого любовника побороть свою ненависть, его лицо с помощью освещения окружает ореол, словно некое высшее озарение; когда Вилли уезжает в карете, собираясь покончить с собой, рядом с ним неожиданно появляется брат Бен, освещенный каким-то сверхъестественным светом, подчеркивающим, что это лишь галлюцинация («Смерть коммивояжера»); наконец, освещение снизу вверх, неоправданное ходом действия и потому неправдоподобное, придает демоническое выражение старому актеру, который приглашает драматурга отправиться с ним на дамбу («Шалопай»).

Возможности для Каждого из этих случаев привести примеры двух только что описанных мною видов: реалистического и нереалистического.

сны

В фильме «Очарованный» есть ряд отличных эпизодов со сновидениями, иллюстрированных Сальвадором Дали; герой фильма «После сумерек наступает ночь» также видит сны: ему снятся выколотые глаза, пламя и змеи. Теперь вспомним нереалистическую трактовку снов, например сцены кошмаров в «Заброшенных»; в «Последнем человеке» показан сон швейцара, на искаженное лицо которого наплывает изображение вертящейся двери при входе в гостиницу; в «Процессе о трех миллионах», когда человек видит во сне, что грабители залезли в его несгораемый шкаф, на крупный план лица спящего наплывает сцена ограбления. Наконец, в «Вампире» Дрейер использовал оригинальный прием для материализации сна своего героя, который видит, как четыре человека несут его в гробу; сначала дается субъективное изображение, по когда двойник героя возвращается в свою оболочку, изображение становится «объективным», и видение исчезает (показ раздвоения личности с помощью впечатывания получил большое распространение после фильма «Призрачная повозка», в котором широко использован этот прием).

СНОВИДЕНИЯ НАЯВУ

В фильме «Улыбающаяся мадам Бэдэ» героиня, перелистывая журнал мод, представляет себе, как обольстительный теннисист выгоняет ее деспотичного мужа; герой «Отдела происшествий» мечтает убить любовника своей жены: на экране воображаемое преступление показано в замедленном темпе; молодожен

из «Соломенной шляпки» представляет себе, как вспыльчивый военный забрался в его квартиру и ломает мебель: мы видим, как из окон вылетают вещи в замедленном движении, а некоторые предметы выбегают из дома в ускоренном темпе; один из персонажей «Дезертира» думает о том, что он покончит с собой, и мы видим, как он замедленным движением бросается в воду; герой «Умерто D.», доведенный до отчаяния нуждой, тоже думает о самоубийстве: он смотрит в окно, и внезапный быстрый наезд камеры вперед и вниз показывает крупным планом камни мостовой. В «Новом Вавилоне» есть очень эффектный прием: солдат думает

о своей возлюбленной, и мы видим семь-восемь очень коротких и быстрых планов, показывающих голову девушки в разных ракурсах. В фильме «Ваша неверная» дирижер оркестра придумывает три способа отомстить своей жене, которую он подозревает в неверности: каждый его проект вводится с помощью долгого наезда камеры вперед, пока в кадре не остается только очень крупный план глаза героя, затем, после короткого затемнения, показывается воображаемая сцена. Примеры нереалистической трактовки встречаются гораздо реже, и к тому же они гораздо более искусственны с точки зрения киноязыка; в немом кино очень много сцен, где мысль человека материализуется в зрительном образе, возникающем перед ним: чтобы дать понять зрителю, что Дрейфус, заключенный на «Чертговом острове», думает о своей семье, Зекка показывает, как перед глазами изгнанника среди зеленых кустов, на фоне картонного неба, появляются его безутешные жена и дети («Дело Дрейфуса»); в этом сказалось несомненное влияние Мельеса и его «картин», а совсем не смелость мизансцены; находка Л'Эрбье в «Эльдорадо» гораздо более оригинальна и кинематографична: Эва Франсис, певица кабаре, сидит среди танцовщиц, но мысленно отсутствует, что показано с помощью импрессионистской дымки, как будто ее взгляд, устремленный «в пространство», переносится на ее собственное изображение; в «Аталанте» силуэт жены наплывает на крупный план лица моряка, которому кажется, что он ее видит, плавающая под водой; другой пример мы находим в фильме «Знаменитость», где один и тот же план показывает одновременно пьющую чай героиню и три громадные чашки, которые символизируют ее ужас при мысли, что муж хочет ее отравить. В звуковом ряду очень многих фильмов воспоминание или какая-нибудь мысль, возникшая в сознании человека, материализуется при помощи голоса из-за кадра, повторяющего уже слышанные раньше героем слова или высказывающего мысль, пришедшую ему в голову в эту минуту: так, в «Миллионе» звучащая за кадром песня выражает внутреннюю борьбу в сознании двух героев, у которых дружба вступает в конфликт с личной выгодой; в «Судьбах» слышатся «голоса», приказывающие Жанне д'Арк выполнить ее спасительную миссию; в «Соли земли» Рамон, уйдя на охоту, «вновь слышит» слова Эсперанцы, упрекающей его в недомыслии, осознает свою ошибку и решает присоединиться к забастовщикам. Аналогичный пример можно найти в первом фильме «Сорок первый» Протазанова: когда Марютка влюбляется в пленника, которого ей приказали охранять, перед пей при помощи впечатывания, появляется ее командир; выше я уже приводил смелый звуковой монтаж Пудовкина, который передает смятение женщины, накладывая на изображение неподвижно стоящего состава шум отъезжающего поезда; более традиционно использована музыкальная тема, сопутствующая таинственной машине в «Человеке в белом костюме»: в конце фильма, когда выгнанный с завода герой идет подавленный горем, раздается странный лейтмотив, и постепенно походка героя становится все бодрее... он отправляется на поиски новой лаборатории; вероятно, все помнят также длинную и волнующую немую сцену в «Золоте Неаполя», когда проститутка Тереза размышляет, возвращаться ли ей к насмеявшемуся над ней человеку; через некоторое время «за кадром» слышится песенка «Нанни», символизирующая радость жизни и указывающая, что молодая женщина готова заплатить за свое материальное благополучие ценой ужасного унижения; следует также отметить, что содержание мыслей героев иногда передавалось даже с помощью мультипликаций: в «Цирке» смонтирован очень короткий мультипликационный переход, выражающий радость влюбленных.

оловокружение

Можно привести множество примеров передачи головокружения; помимо приведенного выше из «Первого в связке» я напомним сцену из знаменитого фильма «Варьете», где страх работающего на трапеции акробата выражен множеством огромных вращающихся вокруг него глаз, а головокружение передается в виде светящегося тумана; ирландский революционер в «Вышедшем из игры», после нескольких месяцев заключения внезапно попавший на свежий воздух, испытывает головокружение, и это передается с помощью ряда скользящих наездов и наплывов, искажающих его лицо.

ПОТЕРЯ СОЗНАНИЯ

Обморочное состояние чаще всего изображают с помощью дымки: так, в «Даме с озера» получивший нокаут герой (он же—камера), постепенно приходя в сознание, «наводит на фокус» лицо своего противника; аналогичный прием мы видим в «Правде о малютке Донж», в тот момент, когда Франсуа приходит в чувство; по здесь' его собственное изображение также включено в кадр; такой же нереалистический прием мы находим и в «Госетте» Жермен Дюлак: человеку, выпившему снадобье, делается плохо, и его лицо становится все более туманным, по мере того как он теряет сознание.

ГАЛЛЮЦИНАЦИИ

Здесь речь идет о душевных переживаниях человека одержимого вследствие ненормального физического или психического состояния. Швейцар в «Последнем человеке», переведенный в служители уборной, крадет свою парадную ливрею, чтобы прийти в ней на свадьбу дочери: он в ужасе бежит по улице, и ему кажется, будто стены домов обрушиваются на него; в «Вышедшем из игры» раненый герой прячется в студии художника, и ему кажется, что портрету опускаются со стен и окружают его, словно внимательная и любопытная толпа; терзаемому ревностью параноику из фильма «Эль» кажется, будто его преследуют насмешки собравшихся в церкви прихожан и даже сам священник издевается над ним; в фильме «Золотая лихорадка» есть любопытный пример нереалистического изображения галлюцинаций: голодному золотоискателю кажется, что Чарли превратился в цыпленка; здесь Чаплин не гнался за реализмом и показал в том же плане и цыпленка и человека. Я уже упоминал о запойном пьянице в «Потерянном конце недели», который видит летучую мышь на стене; в фильме Бунюэля Робинзон Крузо лежит в приступе лихорадки и ему чудится, будто к нему приходит отец, затем кажется, что его подвергают мукам Тантала, и, наконец, его преследуют слуховые галлюцинации: слышатся голоса старых товарищей, поющих у него в гроте. Примеры слуховых галлюцинаций встречаются очень часто: в «Красной улице» убийца слышит голос только что убитой им женщины, которая зовет па помощь своего возлюбленного; убийца кончает тем, что вешается. Вспомним, как в фильме «Ворон» сиделку преследует разъяренная толпа (которой не видно па экране) и громкие вопли и выкрики, требующие ее смерти, раздаются с неестественной силой, ярко выражая ужас, охвативший женщину; точно так же в конце «Веревки» гудки сирены полицейских машин звучат все громче и постепенно достигают неправдоподобной силы, выражая ужас убийц; в фильме «Мет мира под оливами» того же эффекта добиваются с помощью перезвона колоколов в окрестных деревнях, слыша который фермер-грабитель теряет равновесие и падает в пропасть; очень интересный звуковой эффект находим мы и в фильме «После сумерек наступает ночь»: студент открывает газовый кран, чтобы покончить с собой, и, несмотря на то, что камера постепенно удаляется, свистящий звук выходящего газа все усиливается, подчеркивая расстройство сознания героя. Несколько иной эффект применен в фильме «У самого синего моря», где персонаж перед выступлением па колхозном собрании внезапно видит себя в совершенно пустом зале, что выражает его смятение и желание скорее покончить с этим трудным делом.

СМЕРТЬ

На экране редко показывают смерть с субъективной точки зрения; я уже приводил пример

субъективного изображения смерти в фильме «Очарованный», где преступник наводит револьвер на свое лицо (на объектив) и стреляет в него; в «Человеке с Запада» смерть «судьи» Роя Бина передана через изображение красавицы певицы Лили, которая стоит перед ним и, постепенно уменьшаясь, становится все туманнее; в начале фильма «Башня тщеславия», когда капиталист Бюлар внезапно умирает на улице, экран постепенно светлеет, а звуки замирают, и наступает тишина. Однако гораздо чаще смерть показывается «объективно», с помощью образов, которые накладываются на изображение того, кто умирает: так, в «Газовом свете» в ту минуту, когда убийца душист старую женщину, мы слышим бой часов, но удары их неравномерны, словно они звучат в ушах умирающей; в последнем плане «Платы за страх» смерть Джо символизируется раздирающим воем сирены грузовика; этот вой несется над головой Джо, окруженной языками пламени, и постепенно замирает. Вот еще хороший пример: смерть Бориса в фильме «Летят журавли»; деревья кружатся перед глазами умирающего, и сквозь них, с помощью наплыва и впечатывания, под звуки трагической и стремительной музыки проступают видения его свадьбы с Вероникой, о которой он мечтал.

Под конец я хочу задержаться на чрезвычайно интересном приеме, который состоит в звуковой объективизации внутреннего монолога персонажа, показанного на экране: речь идет об использовании голоса за кадром, который в данном случае можно назвать «субъективным», ибо он явно соответствует субъективному использованию камеры. «В «Короткой встрече», — пишет Ж.-П. Шартье, — чрезвычайно оригинально построен монолог: он не соответствует рассказу, который мог бы вести главный герой, но непосредственно передает ход его мыслей. Когда мы видим на экране замкнутое лицо Селли Джонсон, сидящей против мужа, который решает кроссворд, мы слышим ее мысли, или, вернее, мы слышим, как ее голос произносит слова, выражающие ее мысли, но губы ее при этом не двигаются... Когда Лора Джессон, доведенная до отчаяния несносной болтовней своей пустой подружки, перестает ее слушать, звуковой наплыв заглушает слова болтушки, и мы слышим внутренний монолог, который Лора ведет про себя... «Короткая встреча» — памятная дата в истории развития средств кинематографического выражения, ибо, насколько я знаю, это первый фильм, в котором с начала до конца применялся прием «голоса, звучащего за кадром» для непосредственной передачи мыслей главного героя»

Совершенно верно, что Дэвид Лин первым постоянно и с большим успехом применял этот прием. Однако, если я не ошибаюсь, честь открытия этого нового средства выражения принадлежит Орсу Уэллсу в его фильме «Могущество Амберсонов» (1942): Эжен пишет письмо Изабелле и перечитывает начало (не шевеля губами), после чего наплыв переносит пас к молодой женщине; некоторые скажут не без основания, что это просто «трюк», введенный для того, чтобы зритель узнал содержание письма; в таком случае первым создателем этого приема, по-видимому, следует считать Хичкока; в начале «Тень сомнения» убийца Чарли, сидя в комнате под надзором двух полицейских, говорит про себя: «Вы ничего не знаете», — и этот внутренний монолог в данном случае, несомненно, гораздо более выразителен и интересен, чем у Уэллеса. Прием этот был сравнительно мало использован после «Короткой встречи», однако он довольно выразителен, и, мне кажется, его нельзя назвать шаблонным. Лоуренс Оливье ввел его в знаменитом монологе Гамлета и еще в некоторых эпизодах своего фильма; недавно Бекер в фильме «Не прикасайтесь к деньгам!» ввел короткий, но очень впечатляющий внутренний монолог, а Дювивье использовал подобный монолог, чтобы показать нам душевную борьбу прокурора Апдоргаста, которого мучает вопрос, не была ли допущена судебная ошибка в «Деле Маурициуса». Во всяком случае, мне кажется, что этот прием придает фильму ту «психологическую глубину»,

о которой говорили, признавая за режиссером возможность раскрывать самые интимные мысли персонажей, не рискуя показаться неправдоподобным; мы приведем для примера «Красное и черное», где значительная часть психологических переживаний героя была бы потеряна для зрителя, если бы Отаи-Лара не ввел закадровый голос, чтобы выразить

внутреннюю борьбу героя, которую невозможно было бы передать без помощи слова, не возвращаясь к эстетике немого кино.

Мы видим здесь еще одно подтверждение закона, который я определил выше (см. стр. 177): произносимый вслух монолог стеснителен на экране, потому что в человеке, разговаривающем с самим собой, есть что-то патологическое, к тому же в этом приеме чувствуется чисто театральная условность; напротив, крупный план приучил нас к такой силе проникновения во внутренний мир персонажей, что нам кажется вполне правдоподобным, когда мы «слышим» мысли человека, сидящего молча в глубоком раздумье. Итак, здесь мы снова видим, что прием «нереалистичный» в своем внешнем выражении воспринимается как естественный, ибо он оправдан с психологической точки зрения.

Я думаю, что в конце этой главы будет полезно кратко перечислить все приемы, употребляемые в кино для выражения внутреннего состояния человека. Это одна из самых трудных проблем, какую приходилось разрешать в кино: в то время как роман может посвящать десятки страниц самому проникновенному и тонкому словесному анализу какого-нибудь минутного эпизода в духовной жизни человека, кино, вынужденное подчиняться эстетике «внешних явлений» и описывать лишь объективную сторону вещей, должно уметь показывать или внушать с помощью изображения и звука, уметь материализовать, прямо или символически, самые интимные душевные переживания и скрытые психологические состояния. Ниже мы даем краткий перечень этих многочисленных способов киновыражения и иногда напоминаем некоторые примеры, в большинстве случаев уже приводившиеся ранее.

Реальная речь, использованная реалистически Обычный способ: традиционные диалоги. Исключительный способ: произносимый монолог : («Сокровище Сьерра-Мадре»),

Звук за кадром

Слова:

речь персонажа, видимого на экране (внутренний монолог—«Короткая встреча»); речь невидимого персонажа: передача воспоминаний, угрызений совести.

Музыка:

музыка как парафраза вообще—передача радости, грусти и т. д.;

лейтмотив: передача определенного душевного состояния («Человек в белом костюме»).

Шум: аплодисменты в спортивном зале, о которых думает молодой боксер («Воздух Парижа»), Лицо: данное как контрапункт или как контраст к словам.

Жест: данный как контрапункт или как контраст к словам.

Кадр (или эпизод): введенный с помощью наплыва или без него (возможно замедление, ускорение или обратное движение действия): Передача мечтаний: крестьянин думает о своей земле («Мать»); Чарли мечтает о комфортабельном доме («Новые времена»).

Передача воспоминаний: возвращение в прошлое. Впечатывание: Па бет часто использовал его в «Тайнах души».

Трюки:

дымка («Первый в связке»); скольжение («Вышедший из игры»); искажение изображения («Плата за страх»); искажение звука: шипение газа («После сумерек наступает ночь»), вой сирены («Веревка»).

Движения камеры: наезд («Тень сомнения») и отъезд («Шалопай»).

Углы съемки: сверху вниз и снизу вверх.

Символическое построение кадра: по форме (косой кадр, лицо, срезанное рамкой кадра и т. д.) и по композиции («Сумасбродные жены»).

Включение предмета-символа: сифон с газированной водой плачет, молоко убегает и т. д. Драматические эффекты, достигаемые с помощью предметов, имеющих более или менее символический смысл: распутившаяся об

мотка, тяжело дышащий паровоз, гудок локомотива, все чаще отбивающий удары метроном и т. д.

Реалистическая материализация в одном и том же плане и па том же пространстве, где развертывается киподействие: персонажа («Фрекен Юлия», «Смерть коммивояжера»); предмета: чашки в «Знаменитости»; животного: цыпленок в «Золотой лихорадке».

Время

«Опыт, научивший нас, — пишет Эпштейн, — различать три вида перпендикулярных друг к другу измерений, позволяющих нам хорошо ориентироваться в пространстве, дает лишь одно измерение времени. Мы придаем понятию времени лишь одно значение и рассматриваем его как промежуток между прошедшим и будущим...»¹. Действительно, время — сила непреодолимая и необратимая, по крайней мере в его объективном, конкретном значении: нельзя вернуться от дыма к пламени или от свинца к радию. Но дело обстоит совсем не так, когда человек, «обращается к своему внутреннему восприятию; тут его смутные, разнообразные и порой противоречивые впечатления не поддаются единому и точному измерению. Часто кажется даже, что в уме человека, поглощенного настоящим, течение времени останавливается... Непостоянство, неясность ощущения прожитого времени происходят оттого, что мы воспринимаем длительность «своего я» с помощью очень сложного, многообразного и неточного внутреннего чувства».

И вот при такой зыбкой, неустойчивой и в то же время тиранической системе определения времени человек впервые обладает инструментом, способным управлять временем: в самом деле, киноаппарат может не только ускорить или замедлить, но и повернуть назад ход событий, и свидетели первых шагов кинематографа постоянно восхищались этой поразительной его способностью.

Замедленная съемка имеет главным образом научное значение, она дает возможность наблюдать самые медленные движения, самые неуловимые изменения, например рост растений или образование кристаллов. «Для камеры не существует мертвой природы», — очень правильно отмечает Коэн-Сат. Рукье воспользовался этим в фильме «Фарребик», чтобы сконденсировать в нескольких минутах долгие промежутки времени, и заставил вечерние тени мчаться по подножию холмов со скоростью буйного и мрачного морского прилива. Замедленная съемка стала также очень быстро источником комических эффектов, например, в фильме «Онезим-часовщик» герой, желая поскорей вступить во владение наследством, портит главные часы в обсерватории, после чего время фантастически ускоряет свой ход, убыстряя ритм всей жизни: только что родившийся ребенок мгновенно становится взрослым. В современном фильме «Женщина, делающая себе рекламу» героиню раздражает медлительность рабочих, которые малюют ее имя на большой афише, и вдруг маляры начинают работать с бешеной скоростью, как бы осуществляя мечту молодой женщины, с нетерпением ждущей окончания этой работы. Но замедленная съемка может также создавать и интересные драматические эффекты, материализуя, например, полет времени в образе бешено мчащихся по небу туч («Буревестник» или вступительные надписи к фильму «Жизнь начинается завтра»), а также передавать фантастическую атмосферу, например в «Носферату» — удивительная поездка кареты в страну призраков или погрузка гробов вампиром.

Ускоренная съемка позволяет разглядеть очень быстрые движения, неуловимые для простого глаза (полет револьверной пули, вращение лопасти винта), но в то же время в драматическом плане может создать впечатление необыкновенной мощности (замедленный показ бури в

«Буревестнике») или долгого, напряженного усилия (вспомним опыт Пудовкина: в сцену, показывавшую человека, который косит, он вставил план мокрой травы, несколько замедленных крупных плановдвигающихся на спине мускулов и блестящего клинка косы) Этот прием позволяет добиваться очень выразительных драматических эффектов, имеющих разнообразное значение.

Мы уже упоминали два случая в предыдущей главе (в частности, замедленное «самоубийство» в «Дезертире»); теперь приведем еще несколько интересных примеров: в «Потомке Чингис-хана» английский генерал отдает приказ преследовать советских партизан — рота солдат делает поворот в замедленном темпе, и этот технический прием ясно выражает бессилие оккупантов в их контрреволюционной борьбе; в очень хорошем фильме, посвященном Сергеем Юткевичем Якову Свердлову, молодой солдат, узнав о смерти большевистского вождя, роняет на пол чашку, которую он держал в руке; мы видим, как чашка падает и раскалывается на куски в замедленном темпе; это странное изображение как бы внушает нам мысль, что время на минуту остановилось при горестном известии; аналогичный эффект есть в фильме «У самого синего моря», где бусы разорванного ожерелья падают в замедленном движении, как бы подчеркивая значительность момента; напомним еще знаменитый и прекрасный эпизод замедленного шествия учеников по разгромленному дортуару в фильме «Ноль за поведение» (эпизод этот сопровождается любопытной и волнующей музыкой Жобера, записанной обратным ходом); по-видимому, Виго хотел одновременно выразить в нем и поэтичность странной мечты учеников и их стремление к неосуществимому бунту; Довженко в фильме «Звепнгора», чтобы подчеркнуть легендарность рассказа, покачал ускоренной съемкой, как польские захватчики уничтожают украинский парод.

Наконец, обратный ход времени часто использовался как источник комического. Еще в 1896 году Люмьер ввел этот прием, чтобы показать разрушенную стену, которая восстанавливалась сама собой. Рене Клер применил его в фильме «Двое робких» чтобы передать растерянность молодого адвоката, который, произнося защитную речь, теряет нить рассуждений и без конца возвращается назад: перед зрителем снова проходит виденная раньше сцена (муж приносит жене цветы), но в обратном порядке и повторяется несколько раз, постепенно ускоряясь, по мере того как молодой человек все больше робеет и запутывается. В «Вампире» обратная съемка введена для придания таинственности истории: тень человека копает землю в «обратном порядке». Саша Гитри также воспользовался этим приемом и заставил охрану княжеского замка в Монако танцевать какое-то подобие балета («Роман мошенника»); его идея была подхвачена в снятом во время войны английском короткометражном фильме, где нацистские войска высмеивались с помощью ловкого монтажа, который заставлял их маршировать то вперед, то назад под звуки кабацкой музыки.

Отметим, что и Чаплин использовал этот трюк (незаметно для зрителя) в фильме «День платежа», в том месте, где он, стоя на лесах, ловит кирпичи, которые его товарищ бросает ему с земли с невероятной скоростью, а Чарли хватает их, принимая самые неправдоподобные позы. Зритель, вероятно, помнит также, что в фильме «Ад раскрылся» есть несколько непередаваемых примеров обратного движения времени. Однако Эйзенштейн гораздо более оригинально использовал этот прием для усиления выразительности в «Октябре»: когда Керенский приходит к власти (в апреле 1917 года), недавно свергнутая статуя царя сама возвращается на место, указывая, что наступает царство реакции.

Итак, мы видим, с какой легкостью кино опрокидывает понятие о времени; эта его способность может привести к полному расстройству нашего представления о последовательности и даже о причинности явлений, и это одна из самых существенных черт, придающих кино фантастический характер. Фильм благодаря непрерывному потоку изображений и полному пренебрежению к времени очень сильно напоминает поток человеческого сознания с его субъективным восприятием времени; поэтому не удивительно, что время играет и кино такую большую роль как драматический фактор.

Следует отметить, как уже говорил Балаш, что монтаж дает нам три понятия о времени: время проецирования фильма на экране (длительность фильма), время действия (длительность кинорассказа) и время восприятия (ощущение длительности, испытанное зрителем, — в высшей степени разнообразное и субъективное) .

Изучая способы выражения времени в кино, следует различать дату и длительность. Существует множество способов более или менее точно установить дату, к которой относится рассказ, но, по правде говоря, все они не представляют большого интереса: можно прибегнуть к надписям, поместив их в начале фильма или эпизода (например: «Действие происходит в Париже, в 1890 году»), или показать календарь (в фильме «Пока существуют люди» время сцены, происходящей накануне Пирл- Харбора, определено именно с помощью календаря, на котором стоит «6 декабря 1941 года»), или сослаться на историческое событие, дата которого всем известна (августовская мобилизация 1914 года в «Огнях рампы»), или приурочить действие к какому-нибудь событию общественного порядка (карнавал в «Шалопаях»), или показать отсутствие или присутствие какого-нибудь памятника, время постройки или разрушения которого известно широкому зрителю (если сцена происходит между Эйфелевой башней и бывшим дворцом Трока- деро, все поймут, что действие развертывается между 1889 и 1936 годами) и, наконец, обычно костюмы служат довольно точным способом определения времени действия; что касается времени года, то его определяет пейзаж (оппадающие листья, снег и т. д.), а час может быть указан с помощью часов: зритель либо видит часы на экране, либо слышит их бой.

Изображение длительности гораздо более интересно, так как оно вводит чисто кинематографические приемы выражения. Слово «длительность» может иметь два довольно различных смысла. Во-первых, его можно толковать как бег времени, подчеркивая его быстротечность, его движение: в таком случае из действия выбрасывают все неударные моменты, максимально сжимая его, главным образом с помощью технических приемов.

С другой стороны, можно стараться выразить застойную медлительность времени, подчеркивая те минуты, когда, по существу, ничего не происходит, но время тянется и очень сильно ощущается нами. Чтобы вызвать это ощущение, прибегают к ритму монтажа, в частности давая небольшое число долгих планов. Я уже рассматривал примеры из таких фильмов, как «Сети», «Каникулы господина Юло», «Горделивые» и «Шалопайи». Однако кроме монтажа существуют и другие способы выразить субъективное ощущение замедленного хода времени; я уже упоминал выше прием, использованный Эпштейном в «Падении дома Эшеров»: чтобы передать мучительное биение времени в смятленном уме владельца замка, режиссер вводит колеблющиеся фотографии; в «Ритмах города» Сьюксдорф передает давящую предгрозовую атмосферу, показывая задыхающихся, потных людей под нервную музыку и оглушительное тиканье часов; равномерно падающие из крана капли воды своим упорным ритмом создают гнетущую атмосферу во время ночного бдения героини у гроба мужа в фильме «Мать»; в «Битве на рельсах» тревожное ожидание людей, спрятавшихся в тендере, подчеркивается хриплым дыханием паровоза, прозванного «лошадкой».

Теперь я вернусь к изображению «бега времени», вызвавшего применение множества технических приемов, имевших разные цели; сначала следует рассмотреть способ, который я называю показом с «объективной» точки зрения, то есть когда события сопоставляются с каким-нибудь конкретным, общепринятым ориентиром: так, например, с листками календаря (в «Голубом ангеле» профессор щипцами для завивки волос отрывает несколько последних листков с календаря 1924 года, а затем с помощью наплыва показан 1929 год), или дается предмет, который, изменяясь с помощью наплыва, указывает на то, что прошел определенный отрезок времени, например часы, у которых изменилось положение стрелок; сначала зажженная, а потом докуренная до конца папироса; окно, сначала освещенное солнцем, а затем потемневшее, и т. д., или показывается рост ребенка («Мальш», «Чудо в Милане», «Дети Хиросимы», «Гражданин Кейн» и др.), а также увеличение полноты

беременной женщины («Земля», «Моника», «Дикие плоды», «Пятеро уцелевших»), Я хочу отметить еще один эпизод с введением опущения из «Обломка империи»: фильм начинается с надписи «Мы отступали», указывающей на то, что дело происходит около 1918—1920 годов; затем во второй части показаны вокзал и стрелка, на противовесе которой видна надпись — 1928.

Но может случиться, что режиссер хочет просто дать понять, что прошло некоторое время, причем он не может, да ему и не нужно определять точно, какой промежуток времени истек; здесь также может быть применен трюк с календарем, например в «Человеке со шрамом» мы видим, как листки календаря осыпаются под звуки стрельбы из ручного пулемета; можно также прибегнуть к сценическим приемам, имеющим драматический характер: так, растущая близость между двумя влюбленными выражается в их рукопожатиях, которые становятся все крепче и продолжительнее («Простой случай»), или в звонках, сначала робких, а потом уверенных («Веер леди Уиндермиер»); бывает также, что течение времени передается с помощью плана, не играющего существенной роли в развитии действия и ценность которого заключается в его символическом значении: в «Малыше» между первым эпизодом, где ребенок показан в младенческом возрасте, и последующими сценами, где ему уже пять-шесть лет, вставлен план медленно плывущих по небу облаков; подобный монтаж мы видим и в «Водорослях», где между кадром, показывающим, как рабочий свертывает папироску, и кадром, в котором он старается ее зажечь, вставлен еще один, изображающий, как ветер треплет траву; а в «Варшаве вопреки всему» долгий панорамный план, показывающий покрытое тучами небо, символизирует пять лет нацистского гнета над польской столицей; в «Загородной прогулке» долгий (уже упоминавшийся выше) отъезд камеры, открывающий исхлестанную дождем реку, помимо своего довольно необычного драматического значения указывает на быстрое течение времени и невозвратимость прошлого; наконец, приведу последний, но далеко не наименее интересный прием, к тому же, несомненно, наиболее кинематографичный: применение монтажа с наплывом в импрессионистском духе; в «Трущобах Фриско» ночная поездка машины показана с помощью ряда наплывов и впечатываний освещенной фарами автомобильной дороги и внимательного лица водителя; подобный монтаж с редкой силой передает монотонность этой поездки, долгое физическое напряжение шофера и в то же время создает ощущение однообразия прожитых минут, которые сливаются в один долгий ряд, ничем не отличаясь одна от другой.

Такой же прием служит для изображения поездки Сюзен в турне по Соединенным Штатам в «Гражданине Кейне»: дается ряд наплывов, показывающих то лицо героини, то газетные заголовки, то возбужденного профессора пения или лампу, дающую сигнал о начале представления; Уэллес также ввел этот прием, чтобы с помощью наплывов и наездов камеры на улицы и заводы показать бесплодные хождения Жоржа в поисках работы («Могущество Амбросонов»); этот монтаж, как правильно отмечал Сартр, приобретает смысл благодаря многим повторам и очень точно передает многократность действия: в результате наплывов картины города путаются и хорошо передают, что эти многочисленные попытки перемешались в сознании героя. Подобный эффект мы встречаем и в «Пышке», где пассажиры дилижанса, умоляющие молодую женщину уступить немецкому офицеру, чтобы он разрешил им ехать дальше, сменяются перед ней с помощью наплывов — прием, выражающий длительность и упорство их уговоров. Наконец, беспорядочные поездки странствующих актеров в «Дороге» даны с помощью того же приема, но примененного более реалистически (ибо ударение сделано не на их длительности); здесь пейзажи также показаны посредством наездов камеры и связаны наплывами.

Итак, мы видим, как богаты в кино средства выражения, употребляемые для передачи времени; помимо некоторых драматических эффектов самыми выразительными и своеобразными из них являются монтаж (который делает ударение на содержание кадров и передает длительность времени) и наплыв (который делает ударение на слиянии кадров, на неразрывной последовательности бегущих минут и передает быстротечность времени). Я

хочу напомнить здесь фильм, интересный во всех отношениях, в котором для обозначения времени не прибегали ни к одному из описанных приемов — в нем нет даже никакой ссылки на время. Этот фильм—«Окадзан»¹; в нем, можно сказать, нет длительности и события следуют одно за другим, не считаясь ни с каким календарем, а время скачет как ему вздумается, что соответствует детской памяти и ребяческому восприятию мира и вещей; здесь ударение поставлено не на быстротечности или длительности времени, а лишь на множестве мелких событий и трудных минут в жизни семьи, в которой «мама» является воплощением мужества и доброты

Различные способы композиции кинорассказа во времени

Постараемся теперь классифицировать различные способы, употребляемые режиссером для нормального развертывания действия во времени. Первым из них можно назвать сжатое время — самый обычный способ показывать время в кино; я уже подчеркивал, что разработка режиссерского сценария и монтаж — это творческие процессы, поэтому теперь ограничусь лишь тем, что напомним два основных этапа этой работы: сначала устанавливается единая линия повествования в ее причинной последовательности среди сложных переплетений, присущих реальной жизни, а затем удаляются неудачные моменты действия, то есть такие, которые не содействуют прямой характеристике и развитию драматического эпизода. Вот откуда происходит та насыщенность во времени и ощущение полноты переживаний, которые дает нам фильм; в этом одна из существенных причин присущей ему силы воздействия. «Сконденсированное» таким образом время действия в фильме является чисто художественным элементом (правила единства времени и действия, несмотря на то, что их не без основания обвиняют иногда в искусственности, все же сохраняют свое значение), но нельзя забывать о том, что в реальной жизни ясное сознание постоянно сменяется минутами автоматического восприятия, и в нашей памяти все время происходит отбор тех явлений, которые нас непосредственно и глубоко «затрагивают», даже если мы не отдаем себе отчета в том, каковы причины этого отбора.

Второй способ — совпадение времени. В очень немногих фильмах режиссеры пытались сохранить длительность отрезка времени, в течение которого развертывается действие, то есть показать на экране событие, длительность которого точно соответствует времени демонстрации фильма. Уже Хичкок в фильме «Веревка», вероятно, невольно (я хочу сказать, что это не было его главной целью) сохранил реальный отрезок времени, сняв свой фильм фактически одним куском: его камера все время следовала за персонажами, перемещавшимися между декорациями, а переходы от одного ролика пленки к другому делались с помощью своеобразных затемнений, как я уже говорил выше. В других фильмах режиссеры уже более последовательно старались за полтора часа демонстрации фильма заставить нас прожить точно укладывающийся в этот отрезок времени кусок жизни боксера («Сегодня вечером мы победили») или шерифа («Поезд прогудит три раза»). Однако и здесь время, несомненно, остается условным: если бы в первом из этих фильмов не были даны городские часы, показывающие вначале 21 час 05 минут, а в конце — 22 часа 15 минут, и если бы во втором фильме во многих планах не появлялись стенные часы, зритель не мог бы проверить, был ли сохранен основной принцип, ибо на самом деле точное время совершенно не совпадает со временем восприятия и с представлением о времени в уме зрителя, то есть с личным, субъективным ощущением длительности, зависящим от нашего душевного и физического состояния, а также от нашей заинтересованности или «соучастия» в действии.

Тут гораздо более существенно, что режиссерская разработка во времени заменена разработкой в пространстве, то есть, вместо того чтобы отбирать для фильма отрезки времени по своему усмотрению, исходя только из их драматической выразительности,

режиссер был вынужден сохранять в неприкосновенности движение времени, а следовательно, ограничивать свой выбор (таково логическое следствие исходной предпосылки), так как ему приходилось точно соблюдать последовательность во времени, не делая никаких скачков при соединении кусков, составляющих фильм. «Поезд прогудит три раза» интересен не столько в силу этой принципиальной позиции (являющейся, по существу, лишь вариантом единства действия, драматическую ценность которого я уже признал), сколько потому, что, устанавливая срок рокового и неотвратимого конца действия (приход поезда, на котором едет бандит, поклявшийся отомстить шерифу), режиссер усиливает значение переживаемого отрезка времени и заставляет его играть чрезвычайно напряженную драматическую роль; то же происходит во многих фильмах, когда мы знаем, что вскоре в определенную минуту должно что-то случиться (например, взрыв атомной бомбы в фильме «И убийцы дрожат»), и даже когда срок точно неизвестен (налет полиции в фильме «День начинается» или смертная казнь в фильме «Все мы убийцы»).

Третий способ — смещение времени; употребив этот термин, я хочу поговорить о двух недавно вышедших фильмах, в которых чрезвычайно смело решен вопрос о показе времени в кино. Речь идет прежде всего о фильме Альфа Сьеберга «Фрекен Юлия». Героиня и лакей ее отца откровенничают друг с другом в предпраздничную ночь. Молодой человек рассказывает, что, когда он был мальчишкой, гувернантка, служившая в замке, преследовала его за то, что он воровал яблоки; мы видим, как гувернантка гонится за мальчиком, затем после долгого панорамирования (без смены плана) нам показывают Юлию и Жана, прогуливающих в парке; за какую-то новую проказу мальчика высекли — мы снова видим сцену наказания, затем после панорамирования — группу слуг и, наконец, крупный план лица Юлии, слушающей рассказ Жана. Позднее, вступив в связь с лакеем, Юлия напивается, чтобы заглушить стыд, и, в свою очередь, предается воспоминаниям детства: тогда рядом с героями и в одном с ними кадре появляется Юлия еще девочкой, со своей умершей матерью. Наконец, решив бежать вместе с Жаном, Юлия взламывает бюро своего отца; в эту минуту отец возвращается в замок, и она мысленно представляет себе, что теперь должно произойти; она стоит на переднем плане, а голос ее рассказывает «за кадром» о воображаемых событиях, которые развертываются позади нее на экране: вот отец замечает кражу и вызывает полицию, он как будто хочет заговорить с Юлией, но отворачивается и уходит, ничего не сказав, с искаженным от горя лицом. Здесь мы видим очень смелое сочетание комментария за кадром, ведущегося в настоящем времени, и сцены, показывающей будущее (к тому же сцены воображаемой и лишь возможной), — сочетание не только техническое, но и драматическое, ибо, не желая оказаться в таком невыносимом и унижительном положении, какое она себе представила, девушка кончает самоубийством, считая это единственной возможностью избежать «позора».

Эта временная многопланность, созданная Сьебергом, обладает редкой выразительной силой и, несмотря на ее смелость и сравнительную трудность для «понимания», совершенно убедительна с психологической точки зрения, хотя, по существу, совсем не реалистична: смешение настоящего, прошедшего и будущего объясняется тем, что Жан и Юлия думают, а в нашем сознании все рисуется в настоящем времени; ведь движение фильма, как я уже отмечал, очень напоминает поток сознания, в котором как внешние реальные впечатления, так и самые глубокие психологические выводы, возникающие в результате жизненного опыта человека, отпечатываются в одном и том же плане; в фильме происходящие в настоящее время события и воспоминания прошлого или образы, созданные воображением, также отпечатываются в одном плане и с удивительным сходством средств выражения.

Ласло Бенедек в своем прекрасном фильме «Смерть коммивояжера» с таким же мастерством применял смешение разных времен действия в одном и том же драматическом плане. Коммивояжера Вилли Ломена, истощенного долгой тяжелой работой, преследуют галлюцинации, и он видит сцены из прошлого, которые материализуются в тех же кадрах, в которых действует герой, и с таким же реализмом. Вот первый образец подобного приема:

сцена, где герой разговаривает на кухне с женой; он стоит на переднем плане лицом к зрителям, его жена сидит за столом на заднем плане, а в глубине видна дверь в прихожую; жена говорит ему, отвечая на его замечание: «Ты самый изящный мужчина на свете!» — и смеется; в эту минуту слышится другой смех, более громкий и вульгарный; Вилли поворачивается и идет на этот смех, и тут мы видим, что прихожая превратилась в номер грязной гостиницы, где одевается какая-то женщина, — это она ответила на вопрос, который Вилли задал жене; он проходит в глубину комнаты и обнимает женщину, затем, после этой короткой сцены, материализующей припомнившийся ему эпизод прошлого, возвращается в настоящее, входит в кухню, и мы слышим, как Вилли отвечает на вопрос, заданный ему женой, когда он выходил. Таким образом, за минуту человек пережил целую сцену из прошлого, которую режиссер материализовал с помощью мизансцены, придав ей такой же реалистический характер, как и основному действию. Но надо признать, что здесь воспоминания показаны необычно, ибо в одном и том же драматическом и техническом плане существуют одновременно и объективная реальность и образы нашей памяти. А вот еще пример из развертывающейся позднее сцены: Вилли играет в карты со своим соседом Чарли и, увидев на стене портрет своего брата Бена, начинает вспоминать прошлое; и тут комната постепенно удлиняется, дальний конец ее темнеет, и там появляется Бен, который, принимает участие в разговоре между Чарли и Вилли, однако Чарли ничего не замечает; вскоре Чарли уходит, а Вилли бежит за Беном, догоняет его и отправляется вместе с ним в прошлое.

Итак, мы видим, что создавая мизансцену, объединяющую настоящее и прошедшее Бенедек проявил меньше смелости, чем Сьоберг, ибо видения Вилли Ломена изображены как галлюцинации, тогда как в «Фрекен Юлии» образы прошлого трактуются объективно, в виде воспоминаний, возникающих только в памяти; к тому же изменчивое «экспрессионистское» освещение в фильме Бенедекка создает впечатление умственного расстройств и патологической субъективности, которой нет в фильме Сьоберга. Как бы то ни было, оба эти фильма очень интересны, ибо находят реалистический способ материализовать в одном плане два времени действия, а до них эту проблему разрешали лишь с помощью впечатывания или традиционного «возвращения в прошлое».

Наконец, четвертый прием — обратный ход времени (основанный на «возвращении в прошлое» — flash back), несомненно, — наиболее интересный способ интерпретации времени с точки зрения развития кинорассказа, поэтому он чрезвычайно распространен в современных фильмах; он стал модным лишь каких-нибудь пятнадцать лет тому назад, однако им пользовались с первых дней появления кино. По одному, режиссеры переняли этот прием из романов, но мы должны признать, что они использовали его чрезвычайно удачно и постоянно прибегали к нему в силу четырех причин, которые я постараюсь сейчас объяснить. Прежде всего соображения художественного порядка: желание строго соблюдать правило единства времени (а иногда и места). Было бы ошибкой недооценивать важность единства времени в создании драматической атмосферы фильма, ибо одной из причин успеха многих лент было именно соблюдение этого правила (например, «Ночь святого Сильвестра», «День начинается», «Вышедший из игры», «Осведомитель», «Врата ночи» и др.). Это единство прерывается, если действие делится на два отрезка, разделенных долгим промежутком времени; в таком случае, вместо того чтобы показывать начало драмы, а затем ее окончание 20—30 лет спустя, можно начать фильм со второго периода, потом с помощью «возвращения назад» изложить события прошлого, а затем вернуться к настоящему и показать развязку драмы. Таким образом, произведение композиционно замыкается, во-первых, благодаря симметричности его структуры, отчего очень выигрывает в художественном отношении, а во-вторых, благодаря симметрии во времени, что придает ему единство, ибо выделяет в нем настоящее время, которое легче воспринимается «соучаствующим» зрителем.

Возвращение в прошлое применяется также с драматической целью. В таком случае оно вводится для того, чтобы с самого начала фильма дать понять зрителю, какова будет развязка; подобная композиция помимо своего чисто структурного интереса (см. предыдущий раздел)

имеет то важное преимущество, что отказывается от искусственной драматизации, создаваемой ожиданием неведомой развязки, и подчеркивает жизненность содержания произведения и прочность его конструкции. Этот прием позволяет создать в фильме единство тона, столь необходимое в произведении искусства: такое единство показывает закономерность кажущихся случайными событий и вскрывает их глубокий смысл, подсказывая зрителю, какой ход примет драма в дальнейшем. Если фильм сделан хорошо, как, например, «Она танцевала только одно лето», этот способ повествования без неожиданностей освобождает драму от «напряженного ожидания» (suspense) и сосредоточивает весь интерес на психологии героев и на драматизме ситуаций, причем четкость композиции и психологическая правдивость выдвигаются на первый план.

Этот же прием мы видим и в фильме «Страхование от смерти», который начинается с того, как раненый страховой агент приходит к себе в контору и садится перед диктофоном, чтобы рассказать свою историю; зритель знает заранее, что фильм кончится трагично для главного героя, и этот факт сразу создает атмосферу роковой неотвратимости, которая сильно содействует тому, что фильм захватывает зрителя. Кстати говоря, мы уже отмечали, что подобное построение фильма лишь вновь подтверждает мнение, сложившееся по поводу античных трагедий: роковая развязка истории Эдипа и Антигоны известна заранее, однако от этого драма не теряет своей силы и вызывает священный ужас у зрителей; это прекрасно поняли Лоуренс Оливье и Орсон Уэллес, которые начали фильмы «Гамлет» и «Отелло» с похоронного шествия.

Перестановка нормальной последовательности событий во времени может быть также оправдана психологическими причинами. Например, в том случае, когда фильм построен на воспоминаниях одного лица, вместо того чтобы вести действие, включив в него героя наравне с другими персонажами, гораздо разумнее поставить героя в центре, сосредоточив действие вокруг него и посвятив большую часть фильма материализации его воспоминаний; дойдя до кульминации драмы, герой вновь переживает отдельные эпизоды и обстоятельства, которые довели его до полного отчаяния, одиночества и т. п. Так, рабочий-формовщик из фильма «День начинается», забаррикадировавшийся у себя в комнате, после того как он убил дрессировщика собак, вновь видит эпизоды любви, погибшей из-за подлости этого человека; у лицеиста из фильма «Дьявол внутри нас» в памяти встают подробности его страсти к только что умершей женщине; в «Короткой встрече» Лора, вернувшись после свидания с Алеком, вновь мучительно переживает отдельные моменты своей погибшей любви, приведшей ее на грань самоубийства, наконец, Франсуа Донж (в фильме «Правда о малютке Донж»), пригвожденный к больничной койке, после того как жена пыталась его отравить, вспоминает прошлое, стараясь выяснить истину.

Этот способ ведения рассказа находит свое развитие в тех фильмах, где приводится ряд свидетельств об одном и том же событии или персонаже. Пели не ошибаюсь, этот прием был впервые введен в фильме «Томас Гарднер», где жизнь героя показывалась такой, какой ее представляли себе два человека, следовавшие за его гробом в похоронном шествии; этот прием, почти без изменений введенный Клодом Отан-Лара в фильм «Господь бог без исповеди», был еще раньше использован, но с большей свободой в «Гражданине Кейне», «Мари-Мартине», «Рашомоне» и в «Жизни в розовом свете»; эти фильмы интересны тем, что изучают героя как некое объективное явление, ибо рассматривают его лишь с внешней стороны и с разных точек зрения, что позволяет четко обрисовать его; иногда же, наоборот, подобные наблюдения оказываются настолько разрозненными и противоречивыми, что их невозможно собрать в одно целое; так, например, «Гражданин Кейн» доказывает невозможность проникнуть в сокровенную тайну жизни человека, а в «Рашомоне» с едкой насмешкой показано, что паше знание субъективно и нельзя верить в объективность разных свидетелей одного и того же факта; в «Жизни в розовом свете» в таком же плане рассматривают человека, сочиняющего небылицы: репетитор рассказывает о своих победах над женскими сердцами, но в конце концов сознается, что все это неправда; тогда мы снова

видим описанные события, но уже так, как они происходили на самом деле, причем объективность рассказа на этот раз подтверждается присутствием во всех кадрах ребенка — свидетеля злоключений несчастного репетитора.

«Манеж» был также построен на ряде возвращений в прошлое, оправданных двойной точкой зрения па события: во-первых, воспоминания осмеянного мужа и, во-вторых, рассказ тещи; в некоторых местах события даже показывались трижды, например отъезд молодой женщины в день продажи манежа; этот эпизод дается в воспоминаниях мужа, в рассказе тещи и, наконец, «объективно». Теперь, чтобы дать пример третьего типа возвращения в прошлое (психологического порядка), я напомним, что Кайатт построил фильм «Перед потоком» также на ряде возвращений в прошлое, которые вводил, останавливая камеру по очереди на лицах родителей осужденных подростков; по-видимому, режиссер хотел этим сказать, что драма происходит прежде всего в сознании родителей, ибо он считает их больше всех ответственными за преступное поведение детей.

Наконец, возвращение в прошлое может быть оправдано мотивами общественного порядка. «Преступление господина Ланжа» начинается с прихода главного героя и прачки на бельгийскую границу; тут молодая женщина узнает, что их обоих за убийство разыскивает полиция; она решает рассказать свою историю завсегдакай кабачка, которые уже опознали беглецов, для того чтобы эти /поди сами решили, выдать ли их полиции или пропустить через границу. Это, по существу, ненужное вступление является предосторожностью общественного порядка, принятой против цензуры, ибо она вряд ли отнеслась бы благожелательно к фильму, в котором негодяй-хозяин убивает руководитель рабочего союза; факт этот приобретает еще большее значение, если вспомнить, что Ренуар придерживался в то время крайне левых убеждений и что фильм вышел на парижские экраны в январе 1936 года, то есть за несколько месяцев до победы Народного фронта на выборах. В то же время заключительный эпизод, в котором люди из наряда морально оправдывают убийцу, был своего рода внушением публике; ведь мы знаем, что зрители отождествляли себя с людьми, сидящими в кабачке, и выносили вместе с ними решение по этому делу.

Технические приемы, употребляемые для «возвращения в прошлое», довольно немногочисленны, так как они должны быть прежде всего понятны зрителю; переход в прошлое должен быть четко показан, и для его введения чаще всего используют два приема: наезд камеры, который, как я указывал выше, выражает проникновение внутрь, и наплыв, который материализует, а следовательно, создает и психологическое представление о слиянии двух реалистических планов, как будто прошлое постепенно вытесняет в нашем сознании настоящее и, в свою очередь, само становится настоящим. Камера либо приближается к лицу и останавливается, показывая его крупным планом («Короткая встреча»), либо слегка отворачивается от него и останавливается на нейтральном фоне, неясном, подобно всплывающему воспоминанию («Потерянный конец недели»); затем прошлое вводится с помощью наплыва или, реже, короткого затемнения; в немом кино для этого часто применяли сужение диафрагмы (ирис), за которым следовало ее расширение; такой переход можно также осуществить с помощью зеркала («Дьявол внутри нас»): Франсуа смотрит в зеркало, затем после наплыва и перерыва в звуковой дорожке появляется изображение Марты, гуляющей в саду; в «Монике» зеркало, перед которым стоит молодой человек, отражает декорацию, потом темнеет, и в нем показывается нагая Моника, собирающаяся принять ванну; переход с помощью портрета («Фрекен Юлия») или предмета, с которым связаны какие-либо воспоминания, предмета, играющего роль «катализатора» (брошка в фильме «День наступает»), или, наконец, предмета, не играющего драматической роли, но служащего введением для обоих планов, связанных с помощью наплыва.

В «Солдатах» возвращение в прошлое начинается с картины, изображающей лес: пейзаж оживает, когда появляются двое влюбленных, гулявших здесь несколько лет назад. Зрительный переход обычно подчеркивается звуковым сопровождением, но он вводится очень по-разному; чаще всего звук дается реалистически, просто заменяя собой другой звук

(звуковой наплыв), или вводится музыка и подчеркивает сцену с помощью лирической темы, которую зритель привык воспринимать как переход к иному временному плану («День начинается»); иногда звук обрывается, выражая болезненное погружение в прошлое («Дьявол внутри нас»); и, наконец, возвращение в прошлое может быть передано так, как в фильме «Мичурин» >: сидя у постели умирающей жены, ученый думает о своей молодости, и воспоминания его вводятся без всякого зрительного перехода (путем простого стыка); но его прогулка по полям, являющаяся уходом в прошлое, сопровождается веселым музыкальным мотивом и окрашена яркими красками, представляющими резкий контраст с мрачной комнатой умирающей. В фильме «Годятся на убой» Декуэн вводит ряд возвращений в прошлое с помощью затемнений, сопровождающихся очень резкими звуковыми переходами: грозовые раскаты, грохот поезда и т. д. Я приведу еще один пример, который не относится к переходам с помощью наплыва и состоит в том, что прошлое вводится путем постепенного изменения освещения декораций (см. примечание к стр. 199): так, в «Доме незнакомцев», когда герой находит дом, в котором провел счастливые годы молодости, и поднимается по высокой лестнице, декорации постепенно освещаются все ярче, и, перешагнув через порог, герой проникает в прошлое; когда герой «Смерти коммивояжера» вспоминает, как его сыновья когда-то полировали старый фордик, кухня вдруг наполняется светом, и, он, выйдя в сад, оказывается в прошлом, как будто ушел на пятнадцать лет назад.

Теперь мне необходимо остановиться на двух современных фильмах, которые перевернули традиционную технику «возвращения в прошлое», вводя в эпизод, происходящий в настоящем времени, целые сцены из прошлого без всякого технического, зрительного или слухового перехода и пользуясь для связи лишь какой-нибудь фразой из диалога (да и то не всегда). Эти фильмы — «Господин Рипуа» и «Дело Маурициуса». В них прошлое и настоящее так перепутаны, так тесно сплетаются, что порой сбивают зрителя с толку, но тем не менее этот прием чрезвычайно интересен с точки зрения киноязыка. Здесь прежде всего встает проблема «понятности» фильма для зрителя. Я убежден, например, что зритель не понял вначале перехода в прошлое в том эпизоде из «Господина Рипуа», где пудинг исчезает в камине, ибо ничем не был подготовлен к тому, что в эту минуту герой видит свое прошлое; такую же свободу выражения мы видим и в «Деле Маурициуса», где понимание рассказа еще более затруднено, так как здесь дано двойное возвращение назад, которое я поясню примером: прокурор требует, чтобы ему принесли дело, и принимается его читать; тут вводится возвращение в прошлое в первой стадии: следователь допрашивает подсудимого Леонарда, который рассказывает о том, как он встретился с Анной; затем возвращение в прошлое во второй стадии: Леонард знакомится с Анной и старается завоевать ее симпатию; снова возвращение в первую стадию (допрос), а затем снова в настоящее время (прокурор читает дело).

Однако возвращение в прошлое с помощью простого стыка не впервые вводится в кино. Мы находим подобный прием в «Окадзапе», и, хотя фильм этот лишь недавно вышел на экраны, он был снят еще в 1951 году. В нем есть эпизод, где отец и мать вспоминают прошлое и их разговор без всякого перехода вставлен кадр, показывающий их молодыми, с двумя младенцами на руках. Но мне кажется, что происхождение этого приема следует искать гораздо раньше, ибо в фильме Делюка «Дорога в Эрпоа» (1922) есть вставной кадр, который без всякого перехода вводит и рассказ героя изображения описанных им событий прошлого; и все же это не дает нам права с полной уверенностью решить, был ли этот прием сознательно применен Делюком или получился в результате повреждения пленки, тем более что другие длительные уходы в прошлое он вводит с помощью сужения и расширения диафрагмы. Подобная неуверенность в фактах, несомненно, является самым крупным недостатком истории кино, и виной этому то, что фильм — документ, который скорее всякого другого портится от времени.

Теперь следует еще указать, что Рене Клеман в «Стеклянном замке» попытался ввести прием, который можно назвать уходом в будущее, то есть в сцену, идущую в настоящем времени, он

вставил проекцию будущего, притом будущего реального, а не воображаемого. Напомним, что Эвелина и Реми, сидя в гостинице, пропускают час, когда молодая женщина должна была ехать па вокзал. В этом месте Клеман, показав часы Реми, с помощью наплыва вводит большие часы на башне, а затем вставляет кадр: освещенный катафалк везет гроб с телом Эвелины, и еще кадр — муж узнает о трагическом происшествии. Введя, таким образом, тему судьбы, режиссер возвращается в комнату, где сидят молодые люди; они спохватываются, что пропустили нужное время, и тщетно пытаются попасть на вокзал до отхода поезда на Берн; тогда Эвелина решает лететь па самолете, и фильм кончается прощанием героев, считающих, что они расстанутся лишь ненадолго, ибо не подозревают, какая их ждет роковая судьба. Здесь, словно в античной трагедии, зритель заранее знает, какова будет развязка, знает, что жестокий рок разобьет счастье молодых людей.

Такой смелый монтаж должен был оказать сильное драматическое воздействие на зрителя или... остаться для него непонятым, что, по- видимому, и случилось, ибо я знаю, что многие искушенные зрители не поняли значения введенных кадров. Так или иначе, но после нескольких дней демонстрации фильма на экране кадр трагического происшествия был переставлен в конец фильма. Вот серьезный повод для размышлений о развитии киноязыка: как и почему тот или иной способ выражения становится понятным для зрителя? Я беру на себя смелость полагать, что закон, который я попытался сформулировать выше, на стр. 177, дает ответ на этот вопрос. Монтаж Клемана остается непонятым потому, что мы не можем знать будущего: мы можем лишь бояться его (см. пример, приведенный из «Фрекен Юлии») или представить себе, каким бы мы желали его видеть (таковы мечты Чарли, воображающего себя в доме, обставленном с современным комфортом, — «Новые времена»); резкий переход в реальное будущее, когда действие развивается в настоящем времени, никак не соответствует внутреннему опыту человека, и изображение будущего остается для него непонятым, во всяком случае, до тех пор, пока он не научится осознавать этот прием. Однако изображение реального исторического будущего на фоне настоящего может создавать очень сильные драматические эффекты: так, в фильме Юткевича «Освобожденная Франция» церемония подписания перемирия в июне 1940 года, означающая конец французской кампании, и сцена, где мы видим, как резвится торжествующий Гитлер, прерываются кадрами, показывающими разгром папистской армии под Сталинградом.

фильма на стр. 223 (сцена со смеющейся проституткой), является возвращением в прошлое по отношению к сцене на кухне с женой, по и эта сцена, в свою очередь, является возвращением в прошлое (воспоминанием героя) по отношению к настоящему времени фильма. Этот же прием мы видим и в фильме «Повесьте трубку — пы не туда попали». Доктор рассказывает героине (настоящее время фильма) о том, что к нему приходил ее муж (прошедшее время в первой стадии) и говорил о бывшем у нее нервном припадке (прошедшее время во второй стадии). Отметим также, что двойное возвращение назад встречается еще в немецком фильме «Пробуждение весны», поставленном Хольмом и Флеком около 1920 года.

Закончив это отступление, нам следует сделать некоторые выводы. Итак, возвращение в прошлое — это выразительный прием, чрезвычайно удобный по многим причинам: он придает большую гибкость и свободу повествованию, позволяя нарушать хронологическую последовательность; он облегчает сохранение классических трех единств (или по крайней мере самого важного из них — единства времени, ибо единство действия вытекает из него), делая развязку главным центром драмы, которая представляет собой «настоящее время» в сознании героя, и используя другие эпохи и другие места как второстепенные элементы, включенные в главное действие и целиком ему подчиненные; таким образом, прошлое становится настоящим, «далекое» оказывается «здесь», в нашем сознании.

Последовательность событий строится не в их временной, по в их причинной связи, то есть монтаж обосновывает возвращение в прошлое необходимостью вскрыть причины событий, происходящих в настоящем; таким образом, соблюдается последовательность событий в их

логической причинной зависимости, но хронология нарушается и строится на основе субъективной точки зрения. Во всяком случае, рассказ ведется с субъективной точки зрения, которая приводит к наиболее плодотворному и оригинальному использованию этого приема. Итак, возвращение в прошлое создает в фильме условное, внутреннее ощущение единства времени, необыкновенно гибкое, чрезвычайно насыщенное и, главное, исключительно драматичное, ибо придает действию особое единство тона, позволяющее с полной естественностью вводить в фильм субъективный рассказ от первого лица, который, как мы видели, открывает перед кино чрезвычайно богатые возможности в области психологии.

Пространство

«Кино — искусство пространственное», — так озаглавил Морис Шерер интересную статью, в которой говорит, что «пространство является основной формой выражения, наиболее присущей кино, поскольку это зрительное искусство» С другой стороны, Эли Фор в очень известном труде — «Введение в таинство кино» — пишет, что кино «превращает понятие времени в понятие пространства». Итак, вот два свидетельства людей, пытавшихся при определении специфики киноискусства установить первенство пространственных представлений.

Конечно, кино — первое искусство, сумевшее с такой полнотой овладеть пространством: это произошло за последние пятнадцать лет, как правильно отмечает Морис Шерер, после периода преобладания монтажа, который был отмечен некоторым «ослаблением чувства пространства» в изображении: мы уже видели, что внедрение режиссерской разработки, а также серьезные технические трудности привели к дроблению экранного мира, ибо «эстетика монтажа» делает больший акцент на выразительности, чем на описании. И пришлось ждать, когда будет снова открыто глубинное построение кадра, чтобы пространство вновь заняло свое место в изображении; этот новый этап в развитии кино украшен именами Ренуара, Уэллеса, Уайлера и Хичкока. В наши дни глубинное построение кадра и движения кинокамеры все чаще заменяют сложный монтаж, и такой фильм, как «Шалопай», очень ярко свидетельствует об этой эволюции.

Maurice Chéreau, „Revue du Cinema“, juin 1948, № 14. Elie Faure, Fonction du Cinema, Plon, 195-3.

Кино передает пространство двумя способами: либо ограничивается тем, что «воспроизводит» его и дает нам его почувствовать с помощью движений аппарата («Благодаря движениям аппарата, — пишет Балаш, — мы ощущаем само пространство, а не его перспективное изображение, как на фотографии»), либо «создает» пространство синтетически, с помощью последовательно соединенных кусков реальности, которые могут не иметь никакой материальной связи между собой, но воспринимаются зрителем как единое целое. Всем известен опыт Кулешова, показавшего то, что он назвал «творческой географией»; советский режиссер последовательно соединил пять кадров:

- 1 — молодой человек идет слева направо,
- 2 — женщина идет справа налево,
- 3 — они встречаются и пожимают друг другу руки,
- 4 — большое белое здание с широкой лестницей,
- 5 — молодой человек и дама поднимаются по широкой лестнице.

Хотя все эти кадры были сняты в разных, очень далеких друг от друга местах (большое белое здание — это Белый дом в Вашингтоне, взятый из американского фильма, а пятый кадр был снят в Москве, перед каким-то собором), сцена производит впечатление полного единства места, таким образом, кинопространство часто создается из разрозненных кусков и

впечатление единства получается благодаря их соединению в художественной последовательности.

Но даже установив это, можем ли мы сказать, что кино является прежде всего искусством пространственным? Мне кажется, что это не так, ибо, как только мы входим в контакт с фильмом, мы сразу сильнее всего ощущаем не пространство, а время. Ведь мы можем себе представить фильм, развертывающийся только во времени, фильм, в котором все действие происходило бы на нейтральном фоне; в таком случае можно говорить о времени фильма (имея в виду чистое время его проецирования, длительность существования кинопроизведения перед нашими глазами), прежде чем говорить о времени в фильме (то есть о времени действия, времени в сознании персонажей, о течении времени в драматическом мире, созданном фильмом).

Напротив, нельзя говорить о пространстве фильма (единственное исключение — некоторые беспредметные фильмы Фишингера, Лена Ли и Мак-Ларена), в то время как мы можем, например, говорить о пространстве живописи, где следует различать пространство «организованное» (плоская четырехугольная поверхность полотна) и пространство «воспроизведенное» (мир, показанный на картине в трех измерениях). Но экран не плоская поверхность, а отверстие и глубина, и я уже говорил, что экран и его рамка должны оставаться незаметными, иначе они создадут ложное (именно статическое, присущее живописи) представление о киноизображении. Поэтому нельзя говорить о пространстве фильма, а лишь о пространстве в фильме, то есть о пространстве, в котором развертывается действие, о мире кинодрамы.

Итак, мне кажется неоспоримым, что кино — прежде всего искусство временное, ибо именно это его свойство раньше всех других бросается в глаза при каждой попытке изучения фильма как при формальном подходе к нему (фильм — это последовательность изображений во времени), так и при желании проникнуть в его сущность, ибо кино, — я настаиваю на этом утверждении, — придает временное значение всему, что изображает.

«Покажите на экране так называемый нейтральный фон, снятый в кино: например верхушки деревьев в далеком лесу, морскую даль или панораму города. Неподвижность мира исчезнет в тот же миг: веяние ветерка, незаметное падение капель росы, легкое движение теплого воздуха, полет облаков, дыма, пыли — все оживляет застывшую природу... Трепет жизни охватывает экранный мир». Здесь уместно вновь напомнить слова Коэи-Сеата: «Для камеры не существует мертвой природы». Как мы уже говорили по поводу замедленной съемки, кино всюду вводит движение и ритм, оно запечатлевает случайные и мимолетные явления и показывает окрестный мир как неудержимый погон изменчивых впечатлений. Мы познаем реальный мир, прежде всего активно действуя в пространстве: мы преодолеваем пространство тогда как подчиняемся времени, которое навязывается нам извне и двигается неутомимо, даже когда мы не отдаем себе отчета в его непрерывном движении. Кино усиливает значение времени, подчеркивает его власть над нами и делает его постоянно ощущаемым, иногда даже навязчивым. Фильм может разорвать реальное пространство на куски и вновь собрать его с полной свободой; время же сохраняет свою власть даже в тех фильмах, которые его полностью смещают и, как я уже указывал, заменяют временную последовательность причинной, а хронологический порядок — логическим, предоставляя зрителю самому толковать его смысл; это происходит оттого, что пространство не имеет самостоятельного значения, оно нейтрально и его можно использовать как угодно, ибо оно поддается любому дроблению на куски или соединению в одно целое, тогда как время имеет единую направленную структуру и представляется нашему сознанию как непреодолимое и необратимое движение.

Итак, мне кажется, что кино устанавливает главенство времени, подчеркивая и уплотняя его длительность, и с помощью различных приемов заставляет нас переживать время наиболее активно и сознательно. Я не считаю, например, что главным достижением кино является его

способность переносить нас в один миг из Парижа в Лондон (современные средства сообщения дадут возможность реально осуществить подобный опыт в будущем), главным достижением кippo я считаю возможность показать Эйфелеву башню, снятую в полдень, а затем сразу — на закате (такой опыт мы никогда не сумеем осуществить, ибо он превосходит человеческие возможности). Главное достижение кино состоит в том, что оно овладело временем, и это его исключительно важный и абсолютно новый вклад в технику и эстетику искусства.

Но, признав главенство времени, следует отметить, что экранный мир представляет собой сочетание пространства и времени, аналогичное тому, каким является окружающий нас реальный мир; и в том и в другом случае только время воспринимается и чувствуется непосредственно, как всегда присутствующий фактор (правильнее было бы сказать «длительность», потому что термин «время» предполагает существование общезначимой системы его измерения), тогда как для того, чтобы ощутить пространство, мы должны исследовать его с помощью наших собственных средств или с помощью движений аппарата. Мир — это пространство, имеющее три измерения, но каждое из них двузачно: оно обозначает прежде всего длительность и лишь затем может быть дополнительно воспринято как длина, ширина или высота, ибо наше исследование пространства остается всегда условным и, во всяком случае, непосредственно подчинено времени, из-под тиранической власти которого мы не можем вырваться. Мне кажется, что именно в этом смысле следует понимать слова Эли Фора, приведенные мной в начале этой главы: они правильны и в применении к реальной жизни, но еще более по отношению к кино, где, повторяю, время уплотняется и становится более активным.

Следовательно, экранный мир точно воспроизводит взаимоотношения между пространством и временем, существующие в реальном мире, только более резко их выделяет, и в этом проявляется одно из самых характерных свойств кино, его исключительное своеобразие по сравнению с другими искусствами. В этом месте нашего исследования будет полезно более подробно остановиться на пластическом пространстве в живописи, ибо оно является предшественником того, что мы называем пространством на экране, и рассмотреть, как разрешалась на протяжении веков проблема отношений пространства и времени. В чрезвычайно содержательном труде Пьер Франкастель проследил эволюцию представлений о пространстве в живописи, начиная с эпохи итальянского Ренессанса и до французских импрессионистов наших дней. Я хотел бы, основываясь на его книге, бегло повторить этот обзор, но попытаюсь добавить к нему собственный анализ различных способов решения проблемы отношения пространства и времени как единого зрительного комплекса. Было бы неправильно считать, что живопись, давая статическое изображение мира, не ставит перед собой вопроса о длительности. Напротив, именно вследствие своего относительного бессилия в этой области художники старались восполнить с помощью зрительных образов невозможность выразить временные представления.

Итак, в эпоху Кватроченто (итальянское Возрождение четырнадцатого века) пластическое пространство в живописи предвещает то, что стало затем сценическим пространством классического театра «в итальянской манере»: оно представляет собой кусок пространства, имеющий три измерения, ограниченный в ширину и высоту рамкой картины (в театре рамкой сцены), а в глубине замкнутой стеной (сцена также упирается в «задник»), или на заднем плане рисуется панорама (разрисованный задник в театре); по это произвольно построенное пространство не имеет самостоятельного значения: это лишь фон — на нем разворачивается действие, которому он как бы служит опорой; фон, конечно, не совсем произвольный и абстрактный, по вызванный необходимостью «мизапсцепировать» живописный материал; во всяком случае, пространство целиком подчинено действию, оно является лишь средством и не имеет самостоятельной художественной цели. Точка зрения «зрителя», рассматривающего пространство в картине, точно соответствует точке зрения театрального зрителя, сидящего в партере; изображенные на картине здания «открыты» в сторону «зала»; на некотором

расстоянии от «рампы» идет ряд драматических планов, уходящих вдаль, практически до бесконечности, создавая перспективу, часто довольно произвольную, также соответствующую уровню глаз театрального зрителя; короче говоря, пространство разрабатывается условно, в соответствии с продольной пространственной структурой.

Как же должно изображаться время при таком представлении о пространстве? Время становится «пространственным». Так, Джотто, расписавший степы часовни Скровеньи в Падуе сцены из жизни Христа, раздробил всю поверхность фрески на множество маленьких мишков, каждый из которых показывает одну сцену: здесь пространство служит лишь опорой для времени, так же как и в другом произведении Джотто — «Рождение святой Елизаветы», где мы видим в одном и том же доме справа — лежащую богородицу, а слева — Елизавету со святым Иосифом. Эти сцены разделены колонной, которая служит границей двум кубически построенным пространствам. «Связь между двумя пространствами,— пишет Франкастель,— это лишь переход, или последовательность действий» Но в ту же эпоху мы замечаем тенденцию к пластическому единству, которая выражается в более строгом соблюдении единства места; так, в «Потопе» Паоло Учелло мы видим «объединенную композицию, где два последовательных момента действия изображены рядом... Перед нами два Ноя и два ковчега, но Ной из первого ковчега смотрит на себя во втором. Пластическое единство предшествовало единству образа». Предел такой объединенное™ пространства, мне кажется, мы находим во французском произведении той же эпохи, находящемся в Лувре — «Последнее причастие великомученика святого Депп» кисти Аири Бельноза. На одном довольно узком пространстве художник расположил в ряд справа налево три последовательных момента: святой Дени стоит перед плахой, затем на коленях, а палач занес меч над его шеей, и, наконец, тело святого Дени лежит позади плахи, а голова откатилась на передний план. Здесь сохранено полное пластическое единство (одно пространство, а также один палач и одна плаха), но имеется драматическая последовательность (три фигуры святого Депп). Итак, в течение этого первого периода мы видим эволюцию пространства, которое сначала изображается в виде простого условного фона, а затем становится самостоятельным объектом изображения и обладает пластически законченным единством; но единство времени, или, иначе говоря, драматическое единство, еще не нашло своего выражения, и эпизоды лишь следуют друг за другом в более или менее связной последовательности.

Классическая живопись постепенно овладевает пространством: оно становится более свободным, так как избавляется от своей первоначальной «театральности», и менее анархичным, ибо подчиняется строгим правилам геометрического построения перспективы; во всяком случае, окончательно признано, что пластическое единство является положительным качеством картины, по, как мы увидим дальше, художники и в это время еще не достигли полного драматического единства. Этот второй период можно было бы назвать периодом синтетического изображения времени. В «Земном рае» Иеронима Босха, например, где пространство остается произвольным и чисто мифологическим, множество маленьких сцен, происходящих среди толпы избранных, можно рассматривать как одновременное изображение событий, развивающихся в течение довольно продолжительного времени, причем каждый эпизод является частицей этого времени. Этот прием еще ярче проявляется у Ватто, в «Отплытии и а остров Цитеру» или в «Лавке Жерсена», где сцены между многими парами людей можно рассматривать как ряд последовательных действий одной и той же четы; то же самое можно сказать и о картине «Плот Медузы», где физическое состояние потерпевших кораблекрушение людей свидетельствует о разных этапах длящейся несколько педель агонии и создаст скрытую последовательность действий.

С появлением импрессионистов реалистическое изображение пространства остается, в общем, таким же, каким оно было у классиков. Однако постепенно начинается смещение, «внутреннее разрушение пространства», по выражению Франкастеля, и в картинах дается «пространство, не имеющее четких очертаний, а также строго ограниченной глубины»¹;

пластическое пространство выходит из традиционных рамок картины и предстает в необычных ракурсах: так, в «Портрете госпожи Сезанн» (1887) голова женщины дана немного наклонно и сверху; с такого же угла зрения показаны «Стул и трубка» Ван-Гога (1888); по поводу первой из этих картин Франкастель пишет: «Картина... создает образ, не подчиненный обычным законам правдоподобия. Это скорее внутренний образ, по не воспроизведение увиденного лица». Итак, мы замечаем, как в живописи появляются точки зрения, которые скоро станут присущими кино, где наклонное кадрирование и съемка сверху, как мы видели, будут также использованы для передачи внутреннего содержания. В ту же эпоху Ренуар-отец открывает крупный план и глубинное построение в своей удивительной картине «Площадь Пигаль» (1880): на переднем плане стоит молодая женщина спиной к публике, повернувшись вполоборота, а позади нее в перспективе прогуливаются празднично разодетые прохожие, показанные в легкой дымке, в типично импрессионистской манере; мы видим здесь чисто кинематографическое построение кадра благодаря его непосредственности, невольному соучастию зрителя в действии и редкой силе динамичной композиции. Такое же впечатление полноты жизни, ощущение выхваченного из жизни случайного эпизода мы испытываем и глядя на картину, названную Сезанном «Горшок молока, яблоки и лимон», или на знаменитое полотно Дега «Абсент», которые дают в высшей степени кинематографическое построение кадра в силу его особой «безыскусственности»; нам кажется, будто эти изображения созданы внезапно остановившимся киноаппаратом. Такое нарочитое пренебрежение к композиции совершенно чуждо традиционной эстетике живописи и даже фотографии, которые подчиняются одним и тем же законам. Здесь мы видим, как движение готово разрушить рамки картины и статичность композиции. Наконец, в картине Гогена «Автопортрет у желтого распятия» (1890) ясно проступает монтаж: на переднем плане дано лицо художника, справа от него — большой кисет с табаком, а слева, в глубине картины, — крупное изображение распятого Христа; кадр построен в типично кинематографической манере и по своему конструктивному характеру, и по своей необычности, и по драматической насыщенности.

В течение этого периода у некоторых художников вновь появляется стремление изображать время, и можно сказать, что в их произведениях заложено внутреннее «ощущение времени». Известно, что Моне писал Руанский собор в разные часы дня, и мы не сомневаемся, что таким образом он тщетно пытался передать ежеминутно меняющуюся игру света и тени: перед ним вставала все та же проблема, которую старался когда-то разрешить Джотто, изображая жизнь Христа; но теперь, когда живопись искала единства пластического и драматического выражения, Моне не хватало камеры, которая с помощью замедленной съемки показала бы Руанский собор на протяжении целого дня, как это сделал несколько лет назад Рукье, показавший за одну минуту весь дневной путь солнца над деревней («Фарре-бик»). Тот же Моне в картине «Бульвар капуцинов» изображает толпу и весь пейзаж в легкой дымке, как если бы он наложил один на другой целый ряд последовательно сделанных снимков, в которых прохожие каждый раз уже немного сместились, а освещение еле заметно изменилось; здесь, без всякого сомнения, появляется то, что было впоследствии названо «наплывом», который, как я уже говорил, очень точно материализует кажущееся слияние двух или нескольких последовательных моментов времени, создавая впечатление длительности, неопределенной, но жизненно правдивой. Наконец, когда Сезанн пишет «Лодочные гонки в Аржангейле», Ренуар — «Женщин в поле», а Тернер — свои морские картины, мы чувствуем, что они хотят усилить, подчеркнуть, выразить во всей полноте мгновение, которое поразило их своей насыщенностью, и стараются пластически придать ему своеобразную длительность, которая бы нас захватила и увлекла; здесь время как бы «пронизывает» предметы, в очертаниях которых художники стараются передать его трепет; они хотят показать нам предметы живыми, окружая легкой колеблющейся дымкой; в этом проявляется тщетная попытка художников остановить полет времени (попытка, которую удалось все же осуществить в кино через несколько лет).

Наконец, с появлением кубистов и особенно абстрактной живописи начинается новый период, когда традиционное пластическое пространство постепенно превращается в плоскость с двумя измерениями, то есть в плоскость полотна. Что касается времени, то им все больше пренебрегают. Отметим, однако, этюд «Обнаженной натуры» Пикассо, где рисунок «основан на новом восприятии пространства. Представим себе, что мы зарисовали па бумаге одной непрерывной чертой контуры лежащей фигуры, которую мы последовательно рассматриваем, передвигаясь вокруг нее, в то время как она остается неподвижной. Я не считаю, что подобный способ более абсурден, чем прежняя громоздкая перспектива, показывавшая нам одновременно предметы, которые невозможно сразу охватить взглядом». Это описание интересно для нас тем, что оно помогает выявить влияние кино на рисунок, который ищет некоего синтеза последовательных точек зрения, наподобие панорамирования.

Закормив этот обзор прошлого, мы можем вывести два весьма важных заключения. Во-первых, из него вытекает, что вся история живописи приводит к свободному выбору точки зрения, свойственному кино; можно даже сказать, что история эстетики кино представляет собой сконденсированную историю живописи, или что кино в своем развитии повторило этапы развития живописи. Пространство на экране строится Мельесом и его современниками точно так же, как театральная сцена времен Ренессанса, ибо действие рассматривается с точки зрения театрального зрителя, который прикован к своему креслу; двойное изображение пространства в живописи, как, например, в «Рождении святой Елизаветы», мы также находим и в кино, в упомянутой выше сцене поклонения волхвов из фильма Зекка «Страсти», где хлев (развернутый прямо на зрителя) и примыкающий к нему с правой стороны двор сначала показаны с помощью короткого панорамирования, а затем остаются оба на экране, разделяя его на две части; неподвижность камеры, растянутая в ширину мизансцена, игра актеров, стоящих лицом к зрителю, — все подтверждает эту гипотезу.

Затем классическая и романтическая живопись завладевает неограниченными просторами реалистического пространства, которым владеют и фильмы в период расцвета немого кино (если исключить фильмы, построенные целиком на «эстетике монтажа», которые составляют лишь очень небольшую часть всей продукции), и, как я говорил выше, эти фильмы уже обладают хотя и неосознанной, но несомненной глубиной построения кадра.

Но мы знаем, что пришлось ждать появления импрессионистов, чтобы в живописи произошел переворот в изображении пространства и появились необычные точки зрения; этому периоду соответствует время «освобождения» камеры с его впечатляющими построениями кадров, головокружительными движениями аппарата, а позже — глубинным построением кадра, использованным в драматических целях; тогда же мы видим порой и искажение пространства в таких экспрессионистских фильмах, как «Калигари», «Метрополис» или «Последний человек». И когда Эпштейн говорит, что «до появления кино нашему воображению никогда не приходилось делать таких акробатических упражнений, познавая пространство, каких требуют от нас фильмы, где крупные и дальние планы, вид сверху вниз и снизу вверх, прямые и косые изображения непрерывно сменяют друг друга, соответствуя всем лучам, освещающим земной шар», он, видимо, забывает революцию, совершенную импрессионизмом, которая, как я, кажется, показал довольно ясно, подготовила эстетику кино.

В то же время стремление придать пространству в живописи всего два измерения проявляется и в фильмах, которые используют экран лишь как плоскую поверхность; таковы экспериментальные абстрактные фильмы Эггелинга и Фишингера около 1925 года, а в наши дни фильмы Лен Ли или Мак-Ларена.

Второе важное заключение: вся история живописи, рассмотренная с точки зрения выражения времени, как бы «призывает» кино. Это особенно ясно доказывают фрески эпохи Кватроченто: Лючано Эммеру достаточно было лишь снять их подряд своей камерой, чтобы

восстановить последовательность во времени, которую художники той эпохи были вынуждены заменять последовательностью в пространстве. Правда, иногда Эммер ошибался и в «Страстях господних», например, исказил изумительную пластичность, присущую Джотто, придав его монументальным творениям из священного писания не свойственную им «живость», по это уже другой вопрос. Главное же заключается в том, что кино сыграло свою роль искусства, которое с помощью монтажа «драматизирует» действие, застывшее во времени, ибо в живописи время лишь подразумевается. Точно так же кино сумело оживить перед нами «Отплытие на остров Цитеру» (в фильме Жана Ореля «Галантные празднества»), «Ад» Босха («Демоническое начало в искусстве»

Гаттинара и Фулькиньон) и веселые пиры Рубенса (Сторк и Хезертс).

Но если в картине живописца нет никакого пространственного выражения времени, тогда начинается искажение, ибо камера не может развертывать действие, не имея хотя бы самой тоненькой ведущей нити, и ее движения становятся неоправданными ни с драматической, ни с пластической точки зрения, а монтаж фильма оказывается чисто случайным и не передает живого единства изображенного на картине пространства. Такой превосходный с кинематографической точки зрения фильм, как «Ван-Гог» Алена Рене, по существу, порочен и не имеет никакого оправдания; посмотрев этот фильм, зритель в общих чертах знакомится с жизнью художника, но утверждать, что он хорошо узнал его творчество (не говоря уж о том, что это черно-белый, а не цветной фильм), было бы просто обманом: в самом деле, зритель не видел ни одного полотна художника целиком, а только ряд «избранных отрывков»; невозможно себе представить), как подобный монтаж был бы применен к чисто абстрактным художникам, вроде Кандинского или Делопэ: свойственное кино движение во времени было бы неприменимо к таким произведениям, которые можно назвать чисто пространственными.

Таким образом, обнаруживается глубокая ошибочность всех фильмов о живописи: дело в том, что в фильме киноизображение со своим особым, постоянно меняющимся построением кадра заменяет продуманную и воплощенную в картине композицию художника; подобные фильмы могут создать «единый синтетический мир художника», сохранив топ и особенности окружающей его творческой атмосферы, но этот мир создан из разрозненных кусков и отрывков, из которых ни один не выражает полностью творческих замыслов живописца; эти фильмы неплохи как кинопроизведения, но как документы из истории живописи они чрезвычайно спорны и обманчивы. Так, в фильме «Мир Поля Дельво» Анри Сторк, как видно из заглавия, ставит своей целью ввести нас в творческий мир художника, однако он ни разу не дает прямо взглянуть на его полотна, как стороннему зрителю, что позволило бы нам составить собственное суждение о его картинах как о произведениях искусства; такой метод не выдерживает никакой критики, что очень легко доказать, если довести его до абсурда: представим себе, что режиссер поставил фильм, посвященный творчеству Эйфеля, но показал нам лишь отдельные куски и детали знаменитой башни и Гарабитского моста и ни разу не дал их целиком, общим планом!

Итак, кино имеет то преимущество, что оно одновременно является искусством пространственным и искусством временным. Если нельзя оспаривать, что кино полностью овладело временем и с исключительной силой может передать ощущение длительности, что является наиболее характерной и своеобразной его чертой, то, с другой стороны, кино — единственное искусство, которое осуществило многовековые попытки живописи и сумело оживить пространство вдохнув в него время с такой проникновенностью, что создало совершенно особый мир.

Если оставить в стороне живопись, то все пластические искусства, в том числе и театр, существуют внутри материального пространства, они создают формы, которые развиваются в пространстве, так что пространство служит им лишь опорой, вместилищем, местом, дающим им возможность развернуться. Архитектура и скульптура в конечном счете не определяются пространством, в котором они развертывают свои формы, и, хотя их объем занимает

определенное место, он не воспринимается как пространство, а как некая тяжелая, непроницаемая масса; пространство-вместилище и пространствоформа взаимно дополняют друг друга (первое — материалистично и «открыто», второе — эстетично и «замкнуто»).

Театр и танец используют пространство просто как материальную опору: театральная и хореографическая мизансцена состоит, по существу, не в построении или организации эстетического пространства, а в согласовании движений и придании им определенного выразительного рисунка. Хореографическое пространство само по себе не имеет никакого значения; впрочем, нельзя говорить о специфически хореографическом пространстве, а лишь о разных пространствах, где танцуют актеры. Что касается театральной мизансцены, то она, в конце концов, не абсолютно необходима: античная трагедия может быть сыграна перед занавесом совершенно неподвижными актерами; мы также не потеряем ничего существенного, если будем слушать театральную пьесу по радио, ибо совершенно справедливо, что театр—это прежде всего искусство слова. Во всяком случае, театральное и хореографическое пространство остается чисто материальным и подсобным, а не эстетическим.

Итак, архитектура, скульптура, театр и танец—искусства, существующие в пространстве, тогда как кино,— и это его основное отличие, — является искусством пространства. Я хочу сказать, что кино не только реалистически воспроизводит реальное пространство, по что, кроме того, кино само создаст эстетическое пространство, чрезвычайно специфическое, и я уже указывал на его художественный, конструктивный, синтетический характер. Во всяком случае, пространство в кино, каким мы его видим на экране, невозможно отделить от действующих в нем персонажей: здесь пространство уже не опора для действия, не место, где строят мизансцену (мы видим, как неправилен этот термин и применении к кино), ибо если бы это было так, каждый зритель, стоящий возле камеры во время съемки, видел бы сразу самое главное в фильме, тогда как, напротив, лишь то, что рождается на экране, действительно специфично для искусства кино. Пространство в фильме — это пространство живое, выразительное, имеющее три измерения и существующее во времени, как и реальное пространство; камера исследует и изучает его так, как мы это делаем в реальной жизни; и одновременно оно является художественной реальностью в такой же мере, как и в живописи, ибо оно обобщено и уплотнено, так же как и время, с помощью раскадровки и монтажа. Этот пространственный «реализм» фильма объясняет, почему мы с такой легкостью «проникаем» в кинопространство и «принимаем участие» в действии. Мы видели, что вторичное открытие пространства кинематографом связано с сознательным использованием глубины кадра и с отказом от эстетики монтажа, который приводил к передаче пространства с помощью времени. А между тем пространство в фильме насквозь пронизано временем и образует с ним нерасторжимое единство, как и в реальной жизни, но только в кино длительность более заметна и действенна; в таком фильме, как «Шалопай», длительность становится физически ощутимой и передается с исключительной силой.

Кино дробит пространство и время и «перемешивает» их таким образом, что они как бы переходят одно и другое в диалектическом взаимодействии; с помощью ускоренной и замедленной съемки нам как будто показывают то одну, то другую сторону все той же реальности: жизнь в действии, предметы в движении. Так, рост растений представляется нам сначала, как некий ритм во времени, но, когда он снят замедленной съемкой и показан на экране, он воспринимается прежде всего как движение в пространстве; наоборот, когда мы мысленно представляем себе полет пули, он рисуется нам в пространственном измерении, однако когда он снят ускоренной съемкой, наше внимание прежде всего привлекает время полета. Это подтверждает то, что я говорил выше о двойственности измерений реального мира: когда мы активно изучаем пространство, в нашем сознании стирается ощущение времени (все знают, что во время путешествия тирания времени становится менее ощутимой), и, наоборот, время давит на нас с безжалостной силой, когда пространство становится неощутимым для нас (человек, сидящий десять лет в тюремной камере, с

болезненной силой чувствует течение времени). Итак, заключим вместе с Эпштейном: «...если кино выражает измерения во времени с помощью измерений в пространстве, оно также показывает, что в мире эти соотношения крайне непостоянны, неустойчивы и по природе своей бесконечно разнообразны».

После этого длинного, но необходимого исследования пространства в фильме или, вернее, пространственных понятий в кино рассмотрим вкратце различные способы выражения или характеристики определенного пространства, имеющего исторические или общественные особенности. Речь идет не о том, что я выше назвал «организованным пространством» (поверхность экрана с его двумя измерениями, использованная в некоторых беспредметных фильмах), и не о том, что можно назвать «пространством, заключенным в рамку» (поверхность изображения, ограниченная рамками кадра и организованная благодаря композиции кадра: мы рассматривали ее в разделе о кадрировании), а о «воспроизведении пространства», о мире фильма, о пространстве, созданном благодаря глубинному построению.

Речь может идти прежде всего о «локализации» пространства, об определении места; в таком случае можно попросту прибегнуть к внутренней надписи, а иногда костюмы персонажей и элементы декораций (особенности пейзажа, известные памятники и т. п.) сами характеризуют место. В иных случаях приходится воспроизводить или показывать передвижение по определенной местности, например с помощью стрелок на географическом картине показать проделанное путешествие («Я — беглый каторжник», «Последний миллиардер», «Мятеж па Поупти») или последовательно снять ряд декорации, соединяя планы с помощью наплыва («Гроздь гнева» — ряд указателей с названием штатов и номерами дорог, по которым едет машина; «Великая иллюзия» — последовательно показанные названия лагерей военнопленных); если же надо показать передвижение вообще, не имеющее географического интереса, то даются просто пейзажи, снятые с помощью движения камеры («Дорога»), или вводится зрительный лейтмотив (всякий раз, как «Мсье Верду» отправляется в путешествие, показывают колеса паровоза).

Кино с необыкновенной легкостью помогает нам победить пространство и в один миг переносит нас в самую отдаленную точку земного шара: от Гренландии в «Нануке» до Австралии в «Переселенцах», от азиатских степей в «Потомке Чингис-хана» до бразильских лесов в «Зеленой магии». Но помимо этого кино обладает способностью заставлять пространство играть драматическую роль. Оно может показать замкнутое пространство, ограниченный мирок «за закрытой дверью», где люди любят или терзают друг друга, согласно извечным законам трагедии; таковы кабачок в «Ночи святого Сильвестра», дощатый барак в «Ветре», подводная лодка в «Проклятых» или чудовищный дворец в «Гражданине Кейне»; вся тематика Форда построена на приключениях небольших групп людей, чья судьба забросила в какой-нибудь глухой угол или собрала в небольшом замкнутом пространстве (маленький форт в пустыне, дилижанс, грузовое судно), после чего они подвергаются нападению врагов или попадают в стихийные бедствия. Бывает, наоборот, что пространство простирается до самого горизонта и человеческие существа кажутся поглощенными природой, которая иногда покровительствует им (болота в «Пайзе»), иногда их подавляет (пустыни в «Алчности»), а порой оказывается просто бескрайним, молчаливым свидетелем их любви (пляж в «Буксирах») или их смерти (пески в «Манон»).

В заключение я хочу снова подчеркнуть глубокую двузначность седьмого искусства: это искусство, больше всех других способное двигаться в пространстве и владеть им, это прежде всего искусство пространственное, которое оно воспроизводит как художественную реальность, и в то же время это искусство, наиболее способное побеждать время; по при том будущее остается для него под запретом, ибо тут кипит наталкивается, как и люди, на непреодолимую преграду сегодняшнего дня; однако оно может перевернуть последовательность событий и особенно сильно воздействовать на наше интуитивное ощущение длительности, обрывая или растягивая его. Итак, следует сказать, что кино

является одновременно и искусством пространственным и искусством временным и эта двойственность служит источником исключительной полноты его реализма.

Заключение

Я не знаю, покажется ли это исследование элементарным или, наоборот, слишком усложненным, но, во всяком случае, оно было необходимо, ибо среди многих книг о кино на французском языке не хватало такой работы Единственное мое пожелание, чтобы она внушила некоторым читателям если не любовь, то хотя бы интерес к кино и пробудила в них желание познакомиться с лучшими произведениями этого еще многими не признанного искусства.

Моя работа отнюдь не претендует ни на исчерпывающую полноту, ни тем более на окончательность суждений; во-первых, потому, что огромное число фильмов остается неизвестным даже самому любознательному зрителю (во Францию, например, попадает лишь один процент японской продукции), к тому же каждый вновь обнаруженный фильм может поставить под вопрос ранее установленные даты появления тех или иных средств выражения в кино; во-вторых, потому, что кино все время прогрессирует, непрерывно видоизменяясь как эстетическое и как социальное явление, и все связанные с ним проблемы должны рассматриваться в историческом аспекте; итак, было бы неправильно стараться установить какие-либо незыблемые правила, особенно если принять во внимание, что полвека существования кино прошли в непрерывных опытах и поисках.

Эта эволюция кино происходит под воздействием трех факторов: прежде всего эстетических, ибо создателям фильмов принадлежит первое место в изобретении новых средств выражения; затем технических, так как новые технические усовершенствования, как мы не раз отмечали, в большой степени обуславливают художественный прогресс (передвижение камеры и применение подъемного крана позволили кино освободиться от влияния театральной эстетики, синхронизация и подвижной микрофон дали толчок развитию звукового кино, широкоугольный объектив позволил создавать самые смелые глубинные построения кадра); и, наконец, общественных в той мере, в какой «спрос» зрителя определяет производство тех или иных жанров кинопродукции (например, полицейских фильмов — «черной серии», крупных исторических постановок и т. д.) и требует выпуска на рынок картин, сделанных с применением новых технических средств выражения (звуковое кино, цветные изображения, широкий экран).

В интересной статье, помещенной во втором номере журнала «Cinema» за 1955 год, Жорж Садуль очень ясно показал чрезвычайные трудности, с которыми сталкивается история кино из-за пропажи многих старых фильмов и невозможности посмотреть всю текущую продукцию, которая доходит до двух тысяч фильмов в год.

Я расположил эти три фактора в логическом порядке, и каждый горячий и искренний поклонник седьмого искусства хотел бы, чтобы такой порядок соответствовал действительности; однако, к несчастью, дело обстоит совсем не так, и общественные причины играют самую главную роль, по крайней мере если брать средний уровень громадной продукции кинопромышленности. Следовательно, именно требования публики в большой степени определяют направление и уровень кинопродукции, или, вернее говоря, то, что промышленники выдают за требования публики. Я уже опроверг традиционный и избитый аргумент: «Публике это правится» — и повторяю, что, если бы публика имела возможность чаще видеть хорошие фильмы, она не стала бы смотреть плохие. Таким образом, ответственность хозяев промышленности очень велика, и современное печальное положение вещей еще раз напоминает нам, что в наши дни кино является крупным общественным фактором и ставит множество проблем.

Прежде всего — проблемы морального порядка в широком смысле слова, из которых самая важная — чем является кино: «катарзисом» («очищением») или «опиумом»? Подавляющее большинство зрителей считает кино развлечением, то есть времяпрепровождением, которое должно отвлечь их на несколько часов от житейских забот, и такая точка зрения вполне законна: даже для утонченного интеллигента слушание «Страстей» Баха, например, тоже является развлечением, а не только эстетическим переживанием, требующим сосредоточенного внимания. Итак, обязательные еженедельные субботние киносеансы имеют целью заставить людей забыть и стряхнуть физическое и моральное отупение после недели труда; к сожалению, эта порция забвения становится источником нового отупения, на этот раз идеологического, ибо хозяева кино бдительно следят за тем, чтобы седьмое искусство выполняло роль, которую они ему предназначали, то есть стояло на страже существующего общественного порядка. В таких условиях кино становится временным очищением от тягот отупляющего образа жизни, но в то же время и постоянным «опиумом», ибо оно отвлекает человека от реальной жизни, от конкретных общественных проблем и таким образом обезоруживает его сознание. Цензура со всякими запретами, которыми она связывает режиссеров, несет главную ответственность за это положение, и по прошествии двух веков горькая тирада Фигаро звучит так же актуально, как и по времена Бомарше, во всяком случае, в применении к кино: «Я не имею права касаться в моих статьях только власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, благонадежных корпораций, Оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение, — обо всем же остальном я могу писать совершенно свободно, под надзором двух-трех цензоров».

Совершенно ясно, что эта нравственная инквизиция душит кино, которому больше, чем любому другому искусству, необходимо питаться из истоков реальной жизни, исходить из социальной действительности. Еще в 1927 году Леон Муссиак в статье «Кино как общественный фактор» провозгласил; «Для того чтобы создать действенное и целеустремленное произведение, необходимо вернуться к реальной жизни». А в 1932 году Рене Клер в известной статье сожалел об «отсутствии творческой свободы» у кинематографа, «порабощенного властью финансистов». В ту же эпоху Жан Виго в своем знаменитом вступительном слове к постановке фильма «По поводу Ниццы» заявлял, что он стремился «разбудить в вас (зрителях) скрытую потребность почаще видеть хорошие фильмы... в которых говорится о событиях и взаимоотношениях в обществе... Взять курс на социальную тематику в кино — это значит приступить к разработке богатых сюжетами источника, который действительность непрерывно пополняет... «По поводу Ниццы» — лишь скромный черновой набросок фильма такого рода. В нем мы попадаем в город, где все жизненные проявления весьма знаменательны, и как бы присутствуем на судебном процессе против определенного общества. Действительно, как только вырисовывается атмосфера, царящая в Ницце, и образ жизни, который там ведут — уввы, не только там! — фильм начинает делать обобщения, показывая в гротескном виде грубые наслаждения, всю эту жизнь, проходящую под знаком плоти и крови и свидетельствующую о последних судорогах разложившегося общества, до того отталкивающего, что, глядя на него, вы чувствуете тошноту и становитесь сторонником революционных действий». Наконец, совсем недавно в статье, посвященной «Возвращению Василия Бортникова» Пудовкина, Жак Даниоль-Валькроз писал, что Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко «дали седьмому искусству новое измерение, которого ему не хватало: человечность. Вот почему, когда я слышу, как молодые критики, фанатичные поклонники Хичкока и Хоукса, хихикают в кулак по поводу «Бортникова» и делят любителей кино на два лагеря: тех тупиц, кому нравится «Бортников», и тех, отмеченных перстом Божиим избранных, которые предпочитают фильм «Клянусь», я говорю просто — и совершенно безобидно — давайте переставим эпитеты, и если благодаря этому нам не удастся найти истину, то, быть может, мы все-таки окажемся на правильном пути».

Эта точка зрения заставляет меня сказать несколько слов (хотя понадобилось бы страниц двести, чтоб исчерпать этот вопрос) о проблеме идеологического обоснования эстетики.

Было бы просто обманом утверждать, будто искусство и политика не связаны самым тесным образом в рамках каждого общества, и не случайно, что фашистский режим был неспособен создать ничего ценного, в том числе и в области кино. Проблема заключается в следующем: есть идеологии, художественно плодотворные, и это потому, что они плодотворны для человечества; с другой стороны, есть идеологии, построенные на терроре и насилии, на невежестве и ненависти, — они не в состоянии создать художественных ценностей, ибо презрение к человеку все разъедает и обречено на бесплодие. Жан-Поль Сартр сделал интересный и блестящий анализ этой проблемы в статье «Что такое литература?» После того как он показал нам, что «писатель обращается к свободе читателей, ибо он нуждается в пей для того, чтобы его произведение могло существовать», Сартр определяет, что «конечная цель искусства — освоить наш мир, показывая его таким, каков он есть, но одновременно считая, что мир берет свое начало в свободе человека... Для того чтобы он (мир, созданный художником) предстал во всей своей насыщенности, необходимо, чтобы процесс открытия — воссоздания, через который проходит читатель, являлся для него также и воображаемым соучастием в действии; иначе говоря, чем сильнее будет желание читателей изменить этот мир, тем жизненнее он будет...

Поскольку тот, кто пишет, уже тем фактом, что он берет на себя труд писать, признает свободу своих читателей, и поскольку тот, кто читает, одним тем, что он открывает книгу, признает свободу писателя — постольку искусство, с какой стороны на него ни смотреть, можно считать проявлением веры в свободу людей. А так как и читатели и писатель, признавая эту свободу, требуют прежде всего, чтобы она проявлялась, то произведение искусства можно назвать творческим раскрытием мира, как явления, требующего человеческой свободы...». Из этого следует, что «единственный аспект, в котором художник может представить мир перед лицом свободы в ее различных формах, приводимых художником в гармонию, это аспект мира, который должен все глубже проникаться свободой. Нельзя себе представить, чтобы вызванный писателем поток благородных стремлений был направлен на поддержку какой-нибудь несправедливости и чтобы читатель пользовался своей свободой для чтения произведения, которое одобряет, принимает или даже просто воздерживается от осуждения порабощения человека человеком». Затем, уточняя свою мысль, автор прямо ставит основной вопрос: «Я прошу, пусть мне укажут хоть один хороший роман, написанный с явной целью служить угнетению, хоть один, написанный против евреев, против негров, против рабочих, против колониальных народов...». Таких нет, утверждает Сартр, ибо «когда писатель, человек свободный, обращается к свободным людям, у него только одна тема: свобода».

Этот анализ прекрасно применим и к кино. Однако я предвижу, что ксе-кто не преминет возразить мне, напомнив о фильме «Рождение нации». Но такое возражение не выдерживает критики, ибо если этот истерический аптииегритяиский фильм, изображающий куклуксклан как отряд настоящих героев, и был исторически и технически значительным фильмом, так как довел до совершенства определенную форму перекрестного монтажа (который мы встречаем, впрочем, и в более ранних фильмах Гриффита, например, в «Телефонистке из Лоундейла» и в «Сердце-обличителе»), то после внимательного изучения мы не можем признать его крупным художественным фильмом. Беспомощный и напыщенный сценарий «Метрополиса» также очень вредит этому кинематографически значительному фильму, который к тому же гораздо более интересен тем, что он предвещает (для германского общества накануне прихода к власти фашизма), чем тем, что он показывает (примирение труда и капитала); что же касается «Еврея Зюсса» Вейта Харлана, то это просто омерзительный и гнусный фильм.

Итак, мы дошли до истоков очень важной проблемы, которую невозможно обойти, изучая такое массовое искусство, как кино. Если верно, что основной побудительной причиной каждого человеческого поступка является стремление к счастью, было бы очень желательно, чтобы кино всегда правдиво и горячо отражало эту борьбу человечества за счастье — то есть

за свободу, справедливость и любовь. Если, к сожалению, так бывает далеко не всегда, мы все же можем с радостью констатировать, что лучшие фильмы в истории кино — от «Броненосца «Потемкин» до «Похитителей велосипедов» и от «Гроздьев гнева» до «Василия Бортникова» — направлены, более или менее сознательно и более или менее прямо, на утверждение истинных человеческих ценностей.

Теперь мы закончим наше отступление, — мы никак не могли обойти чрезвычайно важную проблему идеологической роли кино в современном обществе, — и снова вернемся к вопросу о киноязыке и о специфике эстетики кино.

Читатель уже заметил, что в процессе создания этой книги я вынужден был не раз выходить далеко за рамки, которые поставил себе, начиная свою работу, и не ограничился простым перечислением приемов киновыражения. Основная проблема, по поводу которой мне пришлось высказать свое мнение и развернуть ряд доказательств, является в то же время и самой важной и, во всяком случае, вызвавшей наибольшее число споров в истории кино; я говорю о звуке; и хотя мне кажется, что я убедительно показал прогрессивное значение звука в кино, когда его правильно используют, я все же хочу вернуться к ошибочному и бесплодному возражению, к которому прибегают некоторые критики, осуждающие звуковое кино. «Во времена немого кино, — говорят они, — все сосредоточивалось в изображении», подразумевая, что в то время довольствовались изображением как таковым; однако в свете того, что я уже писал выше о монтаже и звуке, видно, что это «все» составлялось из собранных вместе элементов положительных и необходимых (изображения, создающие рассказ в прямом смысле слова) и элементов отрицательных, побочных, ставших необходимыми из-за отсутствия звука и слова: таковы прежде всего надписи, ибо было бы просто недобросовестно «забывать» об этих несносных (и часто смехотворных по своему литературному убожеству) вставках, которые резали на части изображение и поглощали громадную часть фильма; затем все пояснительные планы, вводимые с целью показать то, чего нельзя было услышать (например, изрыгающий пар гудок); и, наконец, некоторые метафорические и символические планы, вставляемые для того, чтобы создать определенную драматическую или психологическую атмосферу (кадры моря в «Ночи святого Сильвестра»), а также изображения, материализующие воспоминания или навязчивую мысль, которые в наши дни очень удачно заменяются либо голосом «за кадром», либо субъективным рассказом от первого лица, я не говорю уж о преувеличенной жестикуляции персонажей, вынужденных выражать мимикой то, чего они не могли передать словами.

С появлением говорящего кино изображение освобождается от всего этого пояснительного хлама благодаря введению звуковой дорожки: именно теперь и только теперь можно действительно сказать, что «все» сосредоточено в изображении. В наше время это «все» составляет единое однозначное целое (все изображения играют одну и ту же роль: они развертывают рассказ и идут в одном смысловом плане), оно необходимо (в фильме показывают лишь то, что должно быть увидено), очищено и усилено (что делает рассказ более ясным и быстрым), при этом выразительные средства фильма становятся значительно богаче благодаря звуковой дорожке, которая должна передавать все, что может быть понято зрителем и без показа на экране, а самое главное звук, данный контрапунктно или контрастно с изображением, открывает широкие возможности в области кинематографической выразительности; наконец, введение речи дает кино возможность овладеть новыми выразительными средствами для передачи мыслей и самой сложной и скрытой душевной борьбы; такие фильмы, как «Короткая встреча», «Дневник деревенского священника» или «Красное и черное», не могли бы быть созданы в период немого кино, они служат этапами чрезвычайно плодотворного пути.

Итак, введение и разумное использование звука, бесспорно, содействовали прогрессу кино, раскрыли перед ним новые горизонты и в то же время, как мы видели, глубоко преобразовали его эстетику. За последние десять лет стало особенно ясно, что кино достигло полной «зрелости» языка благодаря постепенному преодолению синтаксической беспомощности и

внедрению все более современной и все более сознательно применяемой техники; как это ни парадоксально, но самым передовым современным фильмом мы считаем не «После сумерек наступает ночь», а «Шалопаяв».

«В наши дни создать фильм, — пишет Андре Базен, — это значит рассказать историю совершенно ясным и прозрачным языком. Поменьше движений аппарата, которые выдают присутствие камеры, поменьше крупных планов, которые не соответствуют нормальному восприятию нашего глаза. Монтаж должен расчленять действие главным образом на «американские» планы, ибо они кажутся более реалистичными. Все искусство сводится поэтому к режиссерской разработке, основные правила которой теперь хорошо известны и бесспорны. Оригинальность выражения проявляется совершенно свободно и зависит от выбора средств, подчиненных художественному замыслу.

Теперь уже не новые, впервые открытые возможности камеры или пленки определяют извне форму произведения, но, напротив, внутренние особенности сюжета, прочувствованные автором, требуют применения тех или иных технических приемов... Впервые со времени появления кинематографа режиссеры работают в техническом отношении в нормальных для художника условиях... Стиль современного режиссера создается с помощью вполне освоенных им средств выражения, которыми он владеет так же свободно, как писатель вечным пером...».

Кино уже вышло из той стадии развития, когда техника казалась такой поразительной и чудесной, что режиссеры не могли удержаться от демонстрации всех ее новейших достижений: прежние ошеломляющие новшества все больше уступают место сдержанности выражения. И, однако, слишком много фильмов все еще пытаются с помощью бьющей в глаза техники и монтажа сбить с толку зрителя, притупить его критическое суждение и помешать ему разглядеть бессодержательность сценария; они так хорошо в этом успевают, что зритель часто находит слишком длинными и даже скучными фильмы, где техника подчинена драматическому содержанию и где мастерство рассказа проявляется в его ясности и полном соответствии с психологическим развитием драмы. Фактически получается — и в этом самая большая трагедия кино, — что большинство фильмов никак не отражает основных интересов человечества; с другой стороны, в фильме жизненно необходимо найти полное соответствие формы и содержания, о чем я только что говорил, иначе режиссеру грозит опасность подменить идею техникой, которая тогда будет работать вхолостую.

Попробуем разобрать эту проблему на примере «Броненосца «Потемкин». Почему этот фильм до сих пор считается лучшим в мире, тогда как большинство современных ему картин независимо от их качества в той или иной степени устарело? Это, несомненно, объясняется прежде всего его общечеловеческим содержанием, которое остается таким же значимым и в наши дни, но, пожалуй, еще более и стилем рассказа, который сумел создать Эйзенштейн: его стиль отличается мастерской, но полностью подчиненной общему замыслу техникой, и его ясность, гибкость и простота прекрасно соответствуют трагическому величию драмы и ее оптимистическому звучанию; вот чему обязан этот фильм своим исключительным успехом и непревзойденным престижем, который он не утратил и через тридцать лет.

Мы знаем, что в «Потемкине» Эйзенштейн не пользовался монтажом аттракционов: такая искусственная техника была бы неуместна в этом «восстановлении факта»; с другой стороны, в фильме почти нет движений аппарата (за исключением горизонтальной и вертикальной панорамы мола, полного народу, пришедшего встретить тело Вакулинчука, и двух коротких боковых наездов на отряд солдат, спускающихся по лестнице вовремя расстрела, — то есть чисто описательных, а не выразительных движений камеры); в нем очень мало использованы также быстрый монтаж и монтаж выражения. В 1925 году этот стиль рассказа по своей простоте и гибкости далеко опередил язык современных ему фильмов — вот в чем, я думаю, секрет его вечной молодости; единственные качества, которые в нем устарели, — это его немота и преобладание монтажа над режиссерской разработкой сценария, отчего проистекает

некоторая аналитическая раздробленность пространства кинодействия. Тридцать лет спустя «Василий Бортников» Пудовкина, освободившись от этих недостатков, прекрасно выдерживает сравнение с «Потемкиным» и дает удивительный образец такой же целеустремленной техники и такого же ясного стиля; все эти качества мы находим и в таких разнохарактерных фильмах, как «Похитители велосипедов», «Короткая встреча», «Дьявол внутри нас» или «Дорога».

Но разве для нас не будет самым убедительным (хотя и самым малоизвестным) пример Чаплина? Вот человек, который никогда не впадал в «авангардизм» и в результате почти с первых дней сделался классиком: когда мы вновь пересматриваем его первые зрелые фильмы, вышедшие в 1916—1920 годах, мы убеждаемся, что они до сих пор ис устарели (я говорю, конечно, о киноязыке, а не о мизансцене, которая оставалась у него чисто театральной); в то время когда другие запутывались в сложностях и преувеличениях, Чаплин использовал технику, по никогда ей не подчинялся, достигая точной и ясной выразительности. Его фильм «Парижанка» был в свое время настоящим откровением, и Рене Клер в книге «Размышления о киноискусстве» вспоминает, с каким энтузиазмом он встретил эту ленту: «Чаплин напоминает нам, что форма — еще не все... Каждый фильм Чаплина даст нам почувствовать, что такое кино»; а несколько лет спустя, в 1927 году, когда французские «авангардисты» занимались поисками новой эстетики, Рене Клер писал: «Настоящий авангард существует. И Чарли Чаплин, который своей первой драмой совершил переворот в американском кино стоит во главе его» К Всеобщее признание Чаплина

Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1958, стр. 111. объясняется именно этим чудесным слиянием стиля кинорассказа, созданного Чаплином-режиссером, с содержанием человеческой драмы, созданной Чарли человеком.

Эта эволюция, если исключить предшествующие ей отмеченные нами выше явления, началась с развитием звукового кино и заметно ускорилась за последние десять лет. Бартеlemi Аменгуаль очень хорошо описал этот процесс в интересной статье, которую здесь не мешало бы процитировать всю целиком; установленные в ней принципы кажутся мне естественным и логичным выводом из всего, что я говорил о звуке, монтаже и глубинном построении кадра. Статью, озаглавленную «От монтажа к режиссерской разработке сценария», Аменгуаль начинает со знаменитого высказывания Эйзенштейна по вопросу о монтаже, которое я привожу полностью: «Было время в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас па исходе период, когда монтаж считается «ничем». И, не полагая монтаж ни «ничем», ни «всем», мы считаем нужным сейчас напомнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия». Здесь, кстати, стоит напомнить и знаменитое, но, несомненно, слишком узкое определение, данное Пудовкиным: «Кино— это искусство монтажа».

Аменгуаль пишет, что современное кино «добровольно отказывается от монтажа... Художественные искания перешли с монтажа (считавшегося до сих пор основным этапом творческого процесса, во время которого режиссер сочетает кадры, как поэт сочетает слова) на режиссерскую разработку сценария, в ходе которой намечается, а затем реализуется та последовательность, которую надо найти, выявить и построить непосредственно в реальном мире с помощью камеры». Речь идет, продолжает автор, «о новом способе выразить мир. Вместо того чтобы рассказывать историю, следить, затаив дыхание, за развитием драмы, фильм прежде всего ставит себе целью выразить мир, мир автора, — наш реальный мир таким, каким его видит автор. Предвестником этого нового киноязыка был Ренуар. Вместо того чтобы считать кадр статичным и бездейственным и стараться оживить и одухотворить его извне, с помощью монтажа, режиссерская разработка требует, чтобы этот кадр был динамичным и выразительным по своему содержанию... Техническими средствами новой эстетики являются длинные монтажные куски, глубинное построение кадра, движение аппарата, возрождение роли слова... Вновь получив способность глубокого проникновения в

мир, близость к жизни и свободу, звуковое кино может двигаться вперед и обрести свою классическую форму». Изложив все эти соображения, определяющие способы построения зрительного образа в наиболее совершенных современных фильмах (вспомним, например, такой удивительный шедевр, как «Шалопай»), я думаю, было бы полезно попытаться ответить на вопрос: «Что такое кино?» Мнения на этот счет чрезвычайно разнообразны, как покажут приводимые ниже цитаты, которые позволят нам постепенно обрисовать проблему в целом:

«Кино — это то, что не может быть рассказано» (Репе Клер).

«Кино — это не представление, а письменность. Фильм разворачивается не на сценической площадке, в павильоне, а на экране. Кино — не фотография чего-то, а нечто существующее само по себе» (Робер Брессон).

«Кино — это музыка света» (Лбель Ганс).

«Кино показывает нам не образы, а идеи» (Жап Гремийон).

«Кино — это то, что лишает мир его материальности» (Анри Ажель).

«Фотогеничность — это тот необыкновенно поэтический внешний облик предметов и людей, который может быть раскрыт исключительно средствами кино» (Луи Деллюк).

«Я называю фотогеничным внешний облик предметов, живых существ и образов, внутренние качества которых усиливаются, когда они воспроизводятся средствами кино. А всякая внешность, которая не становится значительнее, когда ее воспроизводят в кино, нефотогенична и не может органически войти в киноискусство» (Жан Эпштейн).

«Главное — внутреннее содержание. Я знаю, что это может показаться парадоксальным в искусстве, для которого внешнее — это все» (Робер Брессон).

«Кино — это напряженность, проникновение, вездесущность. Мы можем сказать, что фильм имеет душу, когда видим, что его замысел, постановка и игра актеров в той или иной степени доходят до всех слоев публики и заражают ее глубоким чувством, которое нельзя свести к простому психологическому, эмоциональному или эстетическому удовлетворению» (Анри Ажель).

«Когда мы говорим о непобедимом очаровании кино, мы касаемся того, что, может быть, составляет неуловимый секрет совершенства лучших современных фильмов. Все виды искусства материализуют мечты. Их призвание в том, чтобы давать форму неосозанному. Из всех способов выражения кино обладает наиболее убедительными средствами передать полет поэтической мысли. Прежде всего потому, что в кино образ не застывает, как в пластических искусствах, и в то же время не замыкается в себе, как в литературе. Поэтому кино обладает тем свойством, которое в течение тысячелетий было главной силой театра. Но экран имеет перед театральной сценой то преимущество, что может придать нереальному самые конкретные реалистические черты. И даже более того, оно может вскрыть сверхреальные черты в самой реальности» (Клод Мориак).

«Каковы те скрытые качества, которые выступают на пленке лишь при ее проецировании на экране, в чем состоит это «нечто», которое фильм не воспроизводит, а производит и которое делает его таким специфическим видом искусства? Мы уже открыли это «нечто»: смена точек зрения, отдельные планы, крупный план, разнообразное кадрирование, монтаж. Но самое главное — это новая психологическая деятельность, которую вызывает фильм у зрителя с помощью перечисленных выше технических приемов: отождествление» (Бела Балаш).

Это нагромождение цитат приведено с целью поставить несколько вех, и я к ним еще вернусь. Однако, мне думается, что уже сейчас можно дать два определения искусству кино, которые при кажущейся противоположности несколько не противоречат друг другу.

Прежде всего кино — это искусство воспроизведения в большей степени, чем любое другое искусство; вследствие своей механической природы кино воспроизводит реальный мир с полной объективностью, или, вернее, если учесть несколько условностей (отсутствие цвета и др.), способно лучше всех других искусств передать ощущение реальности, создать впечатление непосредственности восприятия мира, показать нам весомость предметов, окружить нас живыми существами, короче говоря, раскрыть перед нами мир, являющийся, правда, лишь изображением, но куда нам нетрудно проникнуть и с которым мы легко можем слиться.

Однако, возразят нам, воспроизведение — это еще не искусство; конечно, нет, постараемся же понять друг друга: я говорил об изображении и сказал, что кино дает нам ощущение реальности. Но дело в том, что к самому правдивому изображению кино всегда добавляет таинственный и неуловимый оттенок, свойственный только ему, — его-то я и постараюсь дальше определить. Пока же скажу, что кино с таким же правом может называться и искусством «преобразительным», если я могу позволить себе такое словообразование. Камера не ограничивается тем, что копирует, она творит; она не воспроизводит, а производит, как сказал Валаш. Камера отнюдь не «создала» кино, она лишь помогла ему родиться, и мы знаем, что многочисленные поиски в области живописи (импрессионисты), литературы (Пруст) и философии (Бергсон), открывшие новое видение вещей и их естественных взаимоотношений в мире, подготовили дорогу седьмому искусству. Итак, камера «стилизует», она придает особый стиль реальной жизни, которая часто представляет собой лишь бесформенное нагромождение живых существ и запутанный клубок причин и следствий; с помощью режиссерской разработки она выбирает и отсеживает, с помощью монтажа сгущает и усиливает. А самое главное, она обладает способностью проникать в живые существа, вскрывать перед нами их внутреннюю жизнь: сквозь непроницаемую оболочку окружающего мира она видит его сущность и скрытую глубину.

Как это ни парадоксально, кино является наиболее естественным, «реалистичным» из искусств (ни одно из них так глубоко, проникновенно и настойчиво не сталкивает нас с беспощадным материальным миром) и в то же время самым «нереалистичным» или «сверхреалистичным» (в том смысле, какой придавал этому слову Жан Эпштейн в цитате, приведенной мной на странице 23, или Клод Мориак на странице 266), то есть самым интимным, самым субъективным, самым волнующим, самым нелогичным, самым проникновенным искусством, способным заглянуть сквозь внешность в глубину души, через бытие пробраться в сознание, сделать индивидуальное всеобщим, образ превратить в идею. Все это великолепно выразил Поль Элюар: «Кино открыло новый мир, который, подобно поэзии, доступен всем воображениям. Даже когда кино хотело подражать старому миру, природе (или театру), оно создавало фантазмагии. Копируя землю, оно показало солнце».

Итак, если предположить, что паше утверждение еще требует доказательств, мы говорим, что кино — это искусство, а в таком случае каждый фильм является самоцелью, но в то же время и средством или посредником, что снова приводит нас к проблеме языка. Мне представляется окончательно доказанным, что кино нельзя рассматривать как язык в прямом смысле слова, например так, как употребляют термин «математический язык»; по существу, только язык математики может считаться совершенным языком, то есть системой знаков-символов, установленных произвольно и в принципе взаимозаменяемых, по в то же время совершенно однозначных и абсолютно адекватных тем понятиям, которые они обозначают; если язык математики может считаться совершенным языком, это происходит оттого, что математические знаки точно совпадают с обозначаемыми понятиями, что математическая система и язык, который ее выражает, совершенно тождественны: «логос» обозначает одновременно и речь и счет. Но ясно, что область такого языка может быть лишь очень узкой и что его нельзя применять к понятиям, находящимся в процессе становления: он не в состоянии выразить диалектический прогресс, природы и общества.

Язык речи, напротив, был вынужден определять живые существа и предметы,

существовавшие до него, и мы видели, что создание терминов, соответствующих этим реальностям, не было ни произвольно, ни случайно, но что появление слова — результат активного взаимодействия между предметом и субъектом, влияющим на этот предмет; следовательно, язык речи не основывается на создании слова, предназначенного выражать понятия, но на параллельном и диалектическом появлении и слова и понятия в сознании мыслящего существа. Значит, нельзя сказать, что в слово был вложен определенный смысл, ибо само слово — это и есть смысл.

Однако очень скоро этот смысл устаревает, ибо слово не следует за реальностью, которую оно обозначает, во всех ее исторических видоизменениях, и в конце концов этот процесс приводит к той двойственности языка, на которую я уже указывал. Чтобы победить это «раздвоение» предмета и слова, поэзия хочет заставить говорить сами предметы и пытается восстановить внутреннюю связь формы (слова) и содержания (понятия), воссоздать их тождественность; слово это вещь — вот что хочет сказать Валери, когда он утверждает, что «поэзия — это определенное сочетание звука и смысла».

Мне кажется, что только кино удалось приблизиться к осуществлению этих безнадежных попыток современной поэзии: в киноизображении, как я уже говорил, перед нами появляются сами живые существа и предметы во всем их многообразии и в процессе становления. Но помимо своей изобразительной силы кино обладает удивительной способностью выражать больше, чем сама реальность в ее внешнем проявлении (благодаря своей силе проникновения) и в ее быстротечности (благодаря возможности всюду вводить свое особое понятие времени). Можно сказать, что кино занимает среднее место между живописью (от которой идет его изобразительный характер) и музыкой (у которой благодаря монтажу оно с легкостью переняло свойственный ей лиризм); к тому же кино одновременно искусство пространственное, как и первая, и искусство временное, как вторая.

Итак, хотя кино и нельзя назвать языком в точном смысле слова, мы будем для удобства продолжать пользоваться этим термином, так как язык фильма не более обманчив, хотя и менее практичен, чем язык речи. Поэтому скажем, что кино — это особый способ выражения, отличающийся точностью и ясностью, а также способностью к обобщению и символизации. Но в то же время кино — это зрелище не только с общественной точки зрения, что само собой разумеется, но также с точки зрения психологической, и в этом плане оно представляется нам завершением и воссозданием театра на новой основе, театра, освобожденного от всех условностей, связанных с его материальным характером.

Теперь, для того чтобы дать наиболее точное определение специфике кино, мы могли бы сравнить кино с тремя искусствами. Прежде всего, с общественной точки зрения, кино следует сравнить с театром, но не с современным, а с античным: такое же громадное количество зрителей, такое же важное общественное значение, такой же почти мифологический характер представления; еще более убедительную аналогию можно провести между масками актеров в древности, изображавших обобщенных персонажей (молодую девушку, матрону, отца), и социальными или психологическими «типами» в кино, которые часто приобретают мифический характер (вспомним, например, типы в «Пурилье» *les Ombilicaines* — матери почтенных семейств, *les Pudicelles* — невинные молодые девушки, *les Parangoniens* — обольстительные молодые любовники, тогда как *les Rascals* и *les Bordeliennes* представляют собой опасные для общества элементы).

В психологическом плане кино стоит ближе всего к современному роману. В том, что касается воздействия на публику, Клод-Эдмонда Маньи очень правильно отметила, что «роман и кино тщательно разыскивают все, что может облегчить эмоциональное слияние персонажа с публикой»; читатель романа ведет себя «как человек, поглощенный видением, которое возникает перед ним во время чтения, загипнотизированный этим видением и снова погруженный в свое извечное одиночество. Совершенно то же происходит и в кино» *. Что же касается средств выражения, то К.-Э. Маньи настаивает на том, что «кино очень мало или

даже совсем не похоже на спектакль; оно, как и роман, скорее представляет собой повествование». Непрерывность движения, ощущение почти реальной осязаемости воплотившихся грез, субъективность рассказа, в который зритель легко может включиться, освобождение от рабского подчинения времени, — все эти факторы помогают тому, что фильм, как и роман, становится особым видом искусства, способным с наибольшей глубиной передавать поток нашего сознания.

Наконец, с художественной точки зрения наиболее правильно сопоставить кино с современной поэзией: в них проявляется одинаковое стремление заставить говорить непосредственно живые существа, одинаковый трепет живого мира, воссозданного, усиленного и преображенного, одинаковое слияние образа и идеи.

Установив, таким образом, некоторые общие свойства, я хочу попытаться уточнить, какова же специфика искусства кино, то есть определить комплекс средств выражения, присущих только этому искусству. Вот перечень, на котором я, в конце концов, остановился:

1. Использование образа, в точности соответствующего реальности и в то же время обладающего способностью оттолкнуться от нее для передачи сверхреального, которое нам иначе недоступно.
1. Воспроизведение реального движения, жизни, насыщенной действием, и как следствие — воссоздание представления о времени, иногда точного и объективного, а иногда вообразяемого и скрытого.
1. Воссоздание мира с помощью композиции изображения, которое делает наше восприятие реальности более интенсивным и глубоким, а также с помощью монтажа, являющегося последним этапом режиссерской разработки сценария и обладающего прежде всего способностью создавать ритм в кино.
4. Применение движений аппарата с целью создать ощутимые пространственные связи или выразить внутреннее состояние персонажа.
5. Глубинное построение, которое вводит зрителя прямо в действие и усиливает единство драмы и окружающего ее мира.
6. Крупный план, который помогает нам проникнуть в тайны человеческого лица и в скрытые свойства предметов.
7. Использование закадрового музыкального сопровождения для придания фильму временной структуры или в виде драматического контрапункта с его эмоциональными эффектами.

По зрелом размышлении мы увидим, что, если мы сумели перечислить несколько способов выражения, свойственных только кинематографу (здесь они приведены в логическом порядке, но совершенно очевидно, что музыка имеет первостепенное значение), из этого еще последует, что нам удалось определить специфику кино: можно сказать, что недостаточно собрать все компоненты, указанные в рецепте, нужен еще талантливый мастер, чтобы блюдо удалось.

К тому же, если бы мы удовлетворились этим перечнем, мы были бы вынуждены признать, что все фильмы Чаплина очень мало «специфичны»; такая необходимость считать лишь исключением из правила творчество самого крупного художника в истории кино наводит нас на мысль об ограниченности нашего определения, которое кажется нам таким же пустым и бесплодным, каким было в области изобразительного искусства определение Мориса Дени, утверждавшего, что живопись — это лишь «пятна краски, расположенные в определенном порядке».

Что же в таком случае представляет собой то необъяснимое, неуловимое «нечто», которому наш перечень дает лишь общие очертания, не определяя его? Что вызывает глубокое

наслаждение, волнение и соучастие зрителя, пропикающего в особый мир, обладающий исключительной эмоциональной насыщенностью? Я думаю, что несколько черт, указанных в приведенных нами выше цитатах, позволят как можно более точно определить, что такое самая основная специфика кино.

Таковы:

Притягательная сила — это понятие прежде всего обозначает психофизиологическую обстановку кинозрелища, особую атмосферу кинозала, которая, несомненно, сильно влияет на восприимчивость и общую эмоциональность зрителя; оно обозначает также особенности, присущие экранному миру, обладающему всеми чертами реальности, но неизмеримо большей силой воздействия: в этом отобранном и очищенном мире все становится многозначительным, малейший факт выглядит символом и имеет важные последствия; с другой стороны, мы видели значение ритма как средства киновыражения: ритм организует наше восприятие экранного мира в соответствии с содержанием действия, а еще больше — с психологической доминантой, которую хотел выделить режиссер; наконец, чрезвычайно важна роль музыки, создающей лирический контрапункт или проникновенную парافразу; она завершает обаяние фильма, который захватывает зрителя и неудержимо увлекает его в мир искусственный, но полный несравнимого эстетического очарования

Напряженность: фильм уплотняет и осмысляет реальность с помощью композиции изображения, которое сближает самые разнообразные предметы, создавая выразительные пространственные единства; с помощью ритма монтажа, который придает экранному миру определенный строй эстетической жизни; с помощью разных точек съемки, которые выражают необычные и «волнующие» точки зрения; с помощью крупного плана, который сталкивает нас с живой объемностью людей и предметов; и, наконец, с помощью глубинного построения кадра, которое вводит нас в действие и заставляет вживаться в экранный мир.

Проникновенность — благодаря способности камеры проникать «в глубину» люди на экране живут вместе с нами, как бы воплощаются в нас; они утверждают свое присутствие в нашей жизни; под испытующим оком камеры их пассивное существование превращается в активное становление: настойчиво вопрошающий крупный план сбрасывает маску и показывает неизведанные богатства внутреннего мира; субъективный рассказ открывает нам доступ к глубинам сознания, а гибкость кинематографического времени позволяет без затруднения следить за причудливым полетом снов и мечтаний с помощью киноязыка, который лучше приспособлен для передачи душевных излияний, чем для логических умозаключений.

Таковы, мне кажется, элементы того особого эстетического наслаждения, какого истинные «поклонники» кино ждут от единственного искусства, способного удовлетворить их с подлинной полнотой. Но сколько им приходится поглощать бездарных картин, прежде чем удастся повстречать произведение, обладающее этими редкими качествами!

С другой стороны, совершенно очевидно, что фильм не может вызвать эстетического наслаждения, если этому препятствует пустота или глупость его содержания. Поэтому (а также чтобы избежать формализма, который я недавно порицал, говоря о Морисе Дени) нельзя выносить суждения об общем значении фильма, не разобрав его идеологического содержания: хороший

фильм — это прежде всего хороший сценарий, причем под хорошим сценарием я подразумеваю не только хорошо построенное действие, что само собой разумеется, но действие, которое прославляет истинные человеческие ценности”. Если мы будем пренебрегать этим глубоким единством, присущим настоящему произведению искусства, мы рискуем впасть в формализм и оторваться от реальности; вот почему овладение техникой, внедрение ее в ткань произведения необходимы как для достижения полной понятности киноязыка, так и для создания классических форм киновыражения.

Тогда седьмое искусство скорее всякого другого — ибо оно лучше всех других искусств

умеет «показывать» — станет чудесным средством познания, для чего оно и предназначено, ибо по природе своей является массовым искусством; оно станет средством познания мира и общения между народами.

Как отмечает К.-Э. Маньи, слово «эстетика» в применении к кино вновь обретает свой полный этимологический смысл («aisthe- sis» — значит чувство): никакое другое искусство не оказывает такого сильного воздействия на чувства зрителя; но следует тут же добавить, что кино является также наиболее «интеллектуальным» искусством, то есть, я хочу сказать, наиболее способным точно и сильно выразить отвлеченную идею.

Библиография

Guido Aristarco. Storia delle teorie del film, Einaudi, Turin, 1951.

Rudolf Arnheim. Film als Kunst, Rowolt, Berlin, 1932.

Alexandre Arnoux. Du muet au parlant, La Nouvelle Edition. Paris, 1946.

Peter Bacclilin. Histoire economique du cinema, La Nouvelle Edition, Paris, 1947.

Bela Balazs. Der Film, Globus Verlag, Wien, 1949.

Robert Bataille. Grammaire cinematographique, Taffin Lefort, Paris, 1947.

Andre Bazin. Orson Welles, Chavane, Paris, 1950.

Andre Berlioz. L'essai de grammaire cinematographique, La Nouvelle Edition, Paris, 1946.

Ricciotto Canudo. L'Usine aux Images, Chiron, Paris, 1927.

Blaise Cendrars. L'ABC du cinema, Les Ecrivains minis, Paris, 1926.

Jean-Pierre Chartier. "Art et realite au cinema", in Bulletin de L'IDHEC, № 1, 2, 3, 4, 5, 1946.

Cinema d'aujourd'hui et de demain, Sovexportfilm, Paris, 1946.

Rene Clair. Reflexion faite, Gallimard, Paris, 1951.

Gilbert Cohen-Scat. L'essai sur les principes d'une philosophie du cinema, PUF, Paris, 1946.

Serge Eisenstein. Film Sense, Faber and Faber, London, 1949.

Serge Eisenstein. Film Form, Dobson, London, 1951.

Lotte H. Eisner. L'Ecran demoniaque, Andre Bonne, Paris, 1952.

Jean Epstein. La poesie d'aujourd'hui-un nouvel etat d'intelligence, La Sirene, Paris, 1921.

Jean Epstein. Le cinematographe vu de l'Etna, Les Ecrivains reunis, Paris, 1926.

Jean Epstein. Intelligence d'une machine, Jacques Melot, Paris, 1946.

Jean Epstein. Le cinema du diable, Jacques Melot, Paris, 1947.

Ado Kyrou. Le Surrealisme au cinema, Arcanes, Paris, 1953.

Marcel Lapiere. Anthologie du cinema, La Nouvelle Edition, Paris, 1946.

Ernest Lindgren. The Art of the Film, Allen and Unwin, London, 1948.

Andre Malraux. Esquisse d'une psychologie du cinema, Gallimard, Paris, 1946.

Denis Marion. Aspects du cinema, Editions Lumiere, Bruxelles, 1945.

Renato May. Il linguaggio del film, Poligono, Milan, 1954.

Leon Moussinac. Naissance du cinema, Povolozky, Paris, 1925.

Vsevolod Poudovkine. *On Film Technique*, Newnes, London, 1945.

Carlo Ragghianti. *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Turin, 1952.

Regards neufs sur le cinema, Editions du Seuil, Paris, 1953.

Elmer Rice. *Voyage a Purilia*, Gallimard, Paris, 1934.

Paul Rotha. *The Film till Now*, Cape and Smith, New York, 1930. Georges Sadoul. *Le cinema*, Bibliotheque frangaise, Paris, 1948. Georges Sadoul. *Histoire de l'art du cinema*, Flammarion, Paris, 1955 (4e edition).

Georges Sadoul. *Histoire generale du cinema*, tomes 1, 2, 3, DenoSI, Paris, 1948—1952.

Etienne Souriau, etc. *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris, 1953. Raymond Spottiswoode. *A Grammar of the Film*, California University Press, Los Angeles, 1951.