

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ
КИНО
ИСКУССТВА

8

ВОПРОСЫ КИНО ИСКУССТВА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
СССР

В О П Р О С Ы
К И Н О
И С К У С С Т В А

Е Ж Е Г О Д Н Ы Й
И С Т О Р И К О - Т Е О Р Е Т И Ч Е С К И Й
С Б О Р Н И К

В Ы П У С К 8

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О « Н А У К А »
М О С К В А

1 9 6 4

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Н. ЗОРКАЯ, Л. КОЗЛОВ,

С. ФРЕЙЛИХ (*ответственный редактор*),

Р. ЮРЕНЕВ

СОВРЕМЕННОСТЬ ГЕРОИЧЕСКОЙ ТЕМЫ

Творение зодчего люди созерцают веками. Книгу писателя читают — если она того заслуживает — и через пять, десять, пятьдесят, двести лет после ее выхода. Произведения Чайковского и Бетховена в наши, 60-е годы XX в. играют оркестрами всего земного шара — сейчас даже больше, чем при их жизни. Фильм в течение одного-двух лет проходит по экранам своей страны и мира, а затем становится достоянием фильмотек и историков. Возвращения на массовый экран бывают, но они редки и локальны. Фильму надо уже в дни премьерных просмотров найти душевный контакт с современниками. Если такого контакта не возникнет и фильм сойдет с экрана незамеченным, неоставившим следа в памяти и эмоциях миллионов людей, — беда. Друзья и почитатели режиссера могут объявить его фильм наисовременнейшим, но их рассуждения и мысли вряд ли кого убедят. Современность фильма из деклараций и заклинаний превращается в реальность только тогда, когда она получает эмоциональный отклик в зрительской аудитории.

В поисках наиболее прямых путей к современности своего искусства некоторые мастера буржуазной кинематографии и ее теоретики слишком большие надежды возлагают на манеру и прием. Они считают, что манера излагать мысли обновляет то, что излагается, — появляется новая свобода выражения. Проблема современности искусства трактуется ими только как проблема стиля. В результате искажается отношение искусства к действительности. Художник присваивает себе такую свободу выбора объектов изображения (ведь для него неважно, о чем произведение, главное — манера!), такую свободу в

обращении с изобразительными средствами (ведь манера развивается «самостоятельно» и не содержанием обновляется, а содержание обновляет!), какой не может иметь, оставаясь в рамках истинного искусства, не подменяя творчества сочинительством.

Конечно, даже самый объективный художник субъективен в выборе темы фильма и человеческих типов, ставящихся его героями. Но эта субъективность не безоговорочна, не абсолютна. Большое произведение большого искусства рождается только тогда, когда его тему и героев «выбирает» само время, а художник «угадывает» этот выбор, «угадывает», оставаясь внутренне свободным, следуя велениям своей мысли и воображения.

Если художник связан с жизнью народа, с народных позиций рассматривает ход истории, его субъективность особенно часто становится выразителем объективной правды времени. Не автоматически. Творчество — всегда поиск и муки, напряжение усилий и настойчивая самопроверка. Связь с жизнью не облегчает творческого процесса, не уподобляет художника машине, механически фиксирующей звуки и краски внешнего мира. Но эта связь рождает чувство правды и страсть познания правды как органические свойства художнического «самовыражения». Столь же органичным становится отвращение к фальши и лжи, презрение или жалость к тем собратьям по искусству, которые заменяют «художественное освоение мира» праздными забавами сочинительства, улаживанием капризов фантазии.

Проблема современности искусства всегда была и остается прежде всего проблемой его правдивости, жизненности. Этой закономерностью и определяется повышенное внимание советского искусства к героическим моментам народной жизни и героическим характерам: основы героической темы, традиционной для нашего искусства, заложены в общественной практике народа, прокладывающего новые пути истории, в духовном складе советского человека, которому дороги героика революции, мужество людей, с оружием в руках защитивших ее завоевания, высокая романтика сотворения нового мира, освещающая труд строителей коммунизма.

Этого не понимают, а часто и не хотят понять буржуазные критики социалистического реализма. Обращение советского искусства к героической теме, героическим ха-

рактерам они обычно «объясняют» грубым вторжением политики в искусство, проявлением расчетливой тенденциозности, сковывающей художника, убивающей его творческую свободу.

В этих «объяснениях» по-своему отражается философия и психология буржуазного обывателя.

Обыватель всегда эгоцентричен — такова его социальная природа. Свои представления о мире и человеке он считает единственно истинными и упрямо открещивается от любых противоречащих им идей и фактов. Теперь он особенно охотно цитирует рассуждения своих теоретиков насчет сложности современного мира, алогичности жизни, иррациональности человека. Современные теории «дегеронизации» согревают и утешают его. За усложненными их рассуждениями ему слышится простое и привычное: «все одним миром мазаны», «своя рубашка ближе к телу».

Игра на понижение нравственной цены человека, стремление низвести возвышенное до низменного — эти традиционные свойства обывательского мышления в наши дни чаще всего приобретают характер всепроникающего скептицизма, неверия в человека, в социальный прогресс.

Художник, оказавшийся во власти такого скептицизма, убежденно считает, что он прошел девять кругов Дантова ада, все изведаль, все узнал. Фактически же он воспринимает жизнь очень ограниченно: замечает в ней только то, чем питается его пессимизм, все на свете окрашивает в мрачные тона своей души. В этом мраке, созданном испорченностью социального зрения, исчезает реальная пестрота мира, рождается искусство, внушающее людям уныние и беспросветность. «Дегеронизированный» обыватель является фактическим идеологом и одновременно излюбленным героем этого искусства.

Настроившийся на скептический лад художник может считать себя безгранично свободным, атакуя все и вся желчными сарказмами, изрекая проклятья по любому поводу, подчиняясь только одной власти — капризам индивидуалистической мысли. Но его «свобода» очень похожа на «свободу» слепого, который волен пойти куда ему угодно, однако на любом незнакомом маршруте должен пробираться ощупью, с трудом улавливая, где он и куда идет. Художник, который беспомощно барахтается в хаосе непонятых им противоречий, неизбежно становится послуш-

ным пленником своих заблуждений. Его могут увлечь любые настроения, любой зигзаг смятенного воображения. При этом от замены одного увлечения другим обычно ничего не меняется по существу: на смену одной ложной идее приходит другая. Чтобы найти дорогу к подлинно свободному творчеству, которое всегда — поиск истины, ему понадобилось бы изменить жизненную позицию.

Недаром В. И. Ленин, ставя вопрос о свободе печати (а его мысли о печати имеют прямое отношение и к искусству), писал о свободе «не в полицейском только смысле, но также в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма; — мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма»¹.

Всем ходом своих размышлений о партийности литературы и свободе творчества В. И. Ленин показал, что свобода литератора (а значит и любого другого художника) зависит не от того, что он думает сам о себе, а от того, каким общественным силам он служит, какие идеи и как воплощает, — от фактического содержания творчества.

Когда художник свято верит в справедливость дела, которому он отдает свои жизненные усилия, и дело это действительно справедливо, как показывает общественная практика народа, заключающая в себе высшие критерии истины; когда он борется за светлые, гуманистические идеалы, воодушевленный горячим желанием принести счастье людям, народу, и борьба его реально приближает это счастье; когда он не мыслит себе в жизни иного пути, и путь этот благороден, — художник обретает высокую внутреннюю свободу, гармоническую согласованность мироощущения и творчества.

Советскому художнику, сознательно отдающему свой талант коммунистическому строительству, воспитанию нового человека, не нужно приспосабливаться к чьей-то точке зрения, принуждать себя: правдивое изображение жизни с позиций коммунистического идеала является его внутренней потребностью, он творит по убеждению, по зову сердца. Шагая в едином строю своего народа, он не чувствует себя посторонним наблюдателем, которому безразличны люди, его окружающие. И не воспринимает как долг, внешний по отношению к его личности, изображение всего хорошего, доброго, героического в народе.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 10, стр. 29.

Попробуйте представить (допустим на минуту столь целеное предположение) советского художника, убежденного воина гуманизма, изображающим человека по рецептам буржуазного обывателя? Как чувствовал бы себя художник — свободным или не свободным? Он, очевидно, считал бы себя последним лжецом, насилующим свою мысль и совесть. Весь его жизненный опыт восстает против пессимистических концепций жизни и принижения человека. Сколько раз слышал он рассуждения философов пессимизма и вселенских скептиков о подрыве веры в прогресс, об иррациональности человека! А прогресс спокойно перепагивал через их пугающие пророчества. Не останавливается он и сейчас: рушится колониализм, народы одерживают все новые победы в борьбе за демократию, человеческий разум прокладывает путь к звездам... И естественно, что в сознании художника-гуманиста перед реальностью подобных фактов меркнут мрачные концепции скептиков, в какие бы соблазнительные формы философской словесности они ни облекались.

Из несокрушимой веры в социальный прогресс, в человека и его разум, из ощущения нерасторжимой связанности своей с народом, из любви к людям труда, создателям всех богатств мира, и вырастает стремление советского художника полнее, ярче показать правду народной жизни, величественные деяния человека, а депрессию, страх, сомнения (для буржуазного скептика — единственно достойная внимания реальность) он показывает в их конкретно-исторических, жизненных проявлениях — не как роковое, навеки окаменевшее состояние человека, а как зло, которое должно быть преодолено.

Когда вышел на зарубежные экраны фильм С. Самсонова «Оптимистическая трагедия», у него нашлись критики, которые считают героическое прекраснотушной иллюзией: уверенные, что человек по природе эгоистичен и труслив, они в любом поступке, похожем на подвиг, старательно ищут «снижающие» мотивы, низменные побуждения. С такой позиции они и попытались оценить «Оптимистическую трагедию» и ее героев.

Что им, этим критикам, могут ответить создатели фильма? Разве могут они найти общий с ними язык в понимании свободы творчества? Ведь для создателей «Оптимистической трагедии» скептик, чернящий, оплевывающий все на свете, — фигура более чем жалкая в своей слепоте.

Насмешки над героическим они презирают. Они практически, на опыте жизни своих отцов, дедов и своей собственной знают, что дали народу героические усилия нескольких поколений революционеров. И они с волнением и любовью рассказывают о мужестве женщины-комиссара, уверенной, что и смерть может стать выполнением партийного долга.

Рассказ этот романтичен по своему строю и стилю, как романтична и пьеса Вс. Вишневского, послужившая литературной первоосновой фильма. Романтические интонации «Оптимистической трагедии» выражают не только правду героического времени, о котором рассказывается в фильме, но и правду нашего сегодняшнего восприятия тогдашних событий и их героев.

Романтическое, возвышенное в фильме остается очень земным, реальным, близким. Если в 30-е годы в театральных постановках «Оптимистической трагедии» часто возникали митинговые интонации и плакатные краски, то в фильме романтический пафос подвига соединяется с пафосом мысли. Из всех обращений к зрителю, содержащихся в патетических ремарках Вишневского, создатели фильма, кажется, больше всего прислушиваются к призыву подумать о жизни и смерти.

Свою героиню режиссер фильма С. Самсонов и актриса М. Володина не поднимают на котурны. Комиссар в «Оптимистической трагедии» не декламирует возвышенных речей. Хотя слово и является ее главным оружием в борьбе за людские сердца, она удивительно немногословна для своей жизненной роли. Зато режиссер всячески выделяет моменты раздумий: сила слова раскрывается в фильме как сила выношенной, пережитой, прочувствованной мысли.

При всей необычности своего подвига комиссар — обличая, «узнаваемая» женщина. Превращение анархистского отряда в героический, дисциплинированный полк революционного войска изображается в фильме как процесс, сотканный из очень достоверных деталей и эпизодов. Патетика, героика живут в фильме как «внутренний свет» изображаемых событий. Вот почему, когда говорят о легендарности изображаемых в фильме людей и событий, всегда хочется сделать оговорку: это легендарность особого типа; создатели фильма с волнением вспоминают о людях, ставших легендарными, но люди эти — наши отцы



«Оптимистическая трагедия»

Алексей — В. Тихонов, Комиссар — М. Володина, Сиплый — В. Санаев

и матери, а не отдаленные герои былин, человеческая конкретность которых трудно уловима.

Это соединение легендарности и узнаваемости, романтической приподнятости и человеческой конкретности — характерная черта времени, отражение и выражение современных исканий нашего кинематографа.

И порой кажется, что фигуры Ведущих, которые проносят возвышенные слова в их отвлеченно-романтической безликости, не находя современных интонаций и эмоционального контакта со зрителем, пришли в фильм из какого-то другого произведения. Думается, что постановщик фильма в данном случае оказался в плену театральной традиции — повторяет ранее найденное, не найдя путей кинематографического развития традиции.

Точно так же театральными, чтобы не сказать еще резче — театрализованными, «представленческими» выглядят сцены прихода анархистского пополнения. Рядом с убедительнейшим В. Санаевым в роли Сиплого, с колоритным Вожаком в исполнении Б. Андреева особенно отчетлив бутафорский, опереточный характер этих сцен.

В фильме есть и другие недостатки — о них справедливо писали наши критики. И тем не менее выход фильма на экраны страны стал заметным событием в духовной жизни народа. Успех «Оптимистической трагедии» в кино вслед за успехом ее в театре (я имею ввиду удостоенную Ленинской премии работу Г. Товстоногова) симптоматичен.

Патриотизм советского человека неразрывно связан с его революционностью. Душевное тяготение к революционной романтике — одна из особенностей психологического и эмоционального склада советского человека. После XX съезда партии это тяготение приобрело особую силу и остроту, обогатилось новыми конкретно-историческими оттенками, что не могло не повлиять на искусство, на его сегодняшние искания и отношение к вчерашним ценностям.

Не о «смене героев» идет речь — герои революционного подвига традиционно любимы в народе, к их памятникам и в годы культа личности не зарастала народная тропа, к их образам неизменно обращались мастера советского искусства, в том числе и экранного. Но жизнь вносит свои коррективы и новые акценты в отношении искусства к героям, воплощающим и олицетворяющим историческое величие народа.

Мы сегодня не отрекаемся от наших великих предков, чьими именами в годы Отечественной войны назывались ордена и военные корабли, школы и городские площади, заводы и танки, не преуменьшаем исторических заслуг Дмитрия Донского и Александра Невского, Александра Суворова и Михаила Кутузова... Но образы великих предков не играют сейчас такой роли в формировании духовного облика советских людей, какую они играли в годы Отечественной войны (думаю, что нет нужды пространно аргументировать и обосновывать примерами эту мысль — она и так очевидна). Зато возросла роль героев революционной борьбы. История революции, образы борцов ленинской гвардии сейчас по-особому волнуют и советского художника и его друга — зрителя, читателя, слушателя.

В наши дни с новой глубиной раскрывается неразрывная связь патриотизма советского человека с его интернационализмом. Мы гордимся не только победами русских воинов на поле Куликовом и под Полтавой, у села Бородино и в Севастополе. Мы гордимся не только русскими

первооткрывателями парового двигателя или радиопередатчика. Нашу патристическую гордость питает и поднимает мысль о том, что Россия, когда-то бывшая тюрьмой народов, стала ныне светочем и реальной опорой революционного интернационализма. Нашу гордость питает мысль о народе, который не позволил всякого рода шовинистам и националистам испоганить свою душу расовыми предрассудками, одурманить себя национальным высокомерием или нетерпимостью — пронес через всю историю и с новой силой, по-ленински развил в наши дни умение уважать другие народы, дружить с ними, учиться у них всему хорошему и щедро одарять их своей помощью в борьбе за свободу, социальный и духовный прогресс.

Все это имеет прямое отношение не только к «Оптимистической трагедии» и ее нынешнему успеху. Революционное содержание советского патриотизма выдвигается на первый план и в других произведениях искусства социалистического реализма, независимо от того, посвящены ли они современной жизни советского народа или его прошлому.

* * *

В разговорах о фильме «Живые и мертвые» иногда можно слышать такие рассуждения: вот ведь и форма традиционная, а какая сила!..

Но не обедняется ли, не сужается ли такими рассуждениями само содержание понятия «форма»? Нет ли за этими рассуждениями подтекста, сводящего форму к приемам определенного ряда: скажем, когда Алеша Скворцов бежит от танка и земля, по которой он бежит, увиденная «испуганной» камерой, начинает крутиться, — это современно, а все остальное в «Балладе о солдате» — традиционная форма.

Думаю, что бесплодно и даже бессмысленно рассматривать современность формы столь узко и ограниченно. Нисколько не принижая важности и значения приемов, надо все же иметь в виду, что не отдельными приемами решается проблема современности фильма, а прежде всего тем, насколько правдив фильм, насколько изображаемые в нем герои и человеческие отношения могут увлечь мысль и чувство сегодняшнего зрителя, человека с определенным историческим опытом, с определенным духовным и эмоциональным складом.

В «Живых и мертвых» современны не только те кадры, где через ширь экрана одиноко катится колесо от разбитого бомбой грузовика, или те, где сквозь буйное цветение ромашек летят денестки писем, порванных умирающим фотокорреспондентом Мишкой. Сильнее, чем эффекты режиссерских находок, как бы они ни были хороши сами по себе, покоряет зрителя мужественная, я бы сказал, солдатская строгость, простота и почти документальная точность эпического киноповествования. Покоряет правда характеров.

Почти все писавшие о фильме отмечали, среди других его достоинств, высокое искусство исполнителей. «Живые и мертвые» — фильм редкостный по актерскому ансамблю. Режиссерская прощательность в выборе исполнителей, точное ощущение каждым актером внутренней правды своей роли и художественного образа фильма в целом сказались не только в победах А. Папанова, К. Лаврова, О. Ефремова, но и в исполнении эпизодических ролей.

Из многолетнего опыта кино известно, что убеждающим героем экрана, духовным спутником зрителя становится только человек неожиданный, чью характеристику не исчерпашь общими определениями, а не тот, какого требуют любители канонической идеальности, заранее, еще до художника нарисовав — в логически рассчитанных контурах и красках — его ожидаемый портрет.

Даже в тех случаях, когда на экране появляется лицо историческое, чья биография входит в школьные программы, его экранный образ не остается иллюстрацией ранее сложившихся представлений — он их обогащает, а в чем-то и изменяет. Такими знакомыми незнакомцами вошли в наше сознание Чапаев, Павел Корчагин, повторивший многое из биографии и характера самого Николая Островского, фадеевские молодогвардейцы... И даже образ Ленина, известного всем и близкого всем Ленину, у Бориса Щукина в фильмах Михаила Ромма, у Максима Штрауха в «Рассказах о Ленине» Сергея Юткевича принес нам много новых впечатлений и переживаний.

Так бывает всегда, когда встречаешься с героями истинного искусства: происходит открытие.

И только потом, в чередѣ дней экранного бытия героев, их черты, увиденные и прочувствованные зрителем, многократно названные и проанализированные критикой, становятся привычно знакомыми, как бы нормой. Но боже



«Живые и мертвые»

Серпилин — А. Папанов, Шмаков — Л. Любецкий

упаси конструировать новые образы по этой норме — отчеканенными и выверенными по заранее известным образцам!

Традиции, опыт и прогресс в этом случае сильно отличаются от аналогичных явлений в науке и технике. Там каждое новое открытие становится ступенькой, которую другим не надо повторять. Велосипед не изобретается заново каждый год. Кем-то созданные шариковые подшипники в неизменяемом виде, варьируясь только в размерах и количестве, служат изобретателям и конструкторам все новых и новых машин. При наличии подшипников никому не придет в голову для автомашины какой-нибудь новой марки использовать ось и втулку телеги.

В искусстве бывает и такое: после велосипеда снова появляется телега... Прогресс и здесь происходит. Но он не находится в прямом соответствии с материальным развитием общества. При новых завоеваниях бывают невозвратные потери. Все, что сделал Леонардо да Винчи в науке и технике, доступно теперь рядовому студенту. Его «Монна Лиза» и «Тайная вечеря» остаются в каком-то смысле непревзойденными образцами. И будущий гений, равный Леонардо, не повторит их, даже если бы захотел

это сделать, но создаст новые, неожиданные полотна и фрески.

С героями «Живых и мертвых» многие из нас встречались. После фильма о них вспоминаешь, думаешь как об однополчанах. Но думаешь о них по-другому, не так, как в Подмосковье 1941 года; что-то новое — иногда оно почти неуловимо, иногда отчетливо — появилось в твоём понимании товарищей по фронту; через их экранные образы глубже, конкретнее «читается» наша недавняя история, обогащается наше восприятие Отечественной войны, ее героики и драматических уроков.

Я не погрешу против истории, если скажу, что в довоенные годы нас волновали такие фильмы, как «Если завтра война», с их наивной, но страстной романтикой подвига. Наивность кинематографических изображений победоносной борьбы Советской Армии соответствовала наивности наших тогдашних представлений о том, какой может быть, какой будет война, если враг нападет на нас. Мы нерушимо верили, что войну будем вести только на территории той страны, которая первой поднимет против нас меч. Мы были убеждены, что уже первые удары наших войск по врагу будут сокрушительными, войну мы выиграем малой кровью и очень быстро.

Жизнь опрокинула наивно-романтические представления о войне. Сегодняшний зритель хорошо знает, что такое 1941 год. И он знает, что трагические потери, поражения и отступление к стенам Москвы связаны и с трагедиями 1937—1938 гг., и с парадностью, помпезностью, «шапкозакидательством», часто вытеснявшими перед войной трезвый анализ сил врага и своей собственной подготовленности к защите советских границ. Зритель теперь знает и то, что «теорией внезапности» гитлеровского нападения Сталин пытался оправдать свои собственные ошибки и недостатки в организации обороны страны, свою самонадеянность и нереалистичность в оценке данных разведки и политических наблюдателей о подготовке гитлеровцев к вторжению на советскую землю.

Жестокий опыт не научил советского человека ценить победоносный героизм защитников Родины. Наоборот. Каждый из нас неизбежно думает, вспоминая пройденное: какую же силу идейной убежденности, какую стойкость, какое мужество надо было иметь, чтобы выстоять, несмотря на недостаточную подготовленность к войне, на не-

хватку самолётов и танков, на ошибки и просчеты верховного главнокомандующего. Но мысль о героизме советских воинов современный зритель уже не может отделить от раздумий о реальном ходе войны, об обстановке, в какой достигались победы, о трудностях — не только тех, какие неизбежны в условиях войны, но и тех, каких могло бы не быть... И если сегодняшнему зрителю показывать победы и подвиги изолированно от реальной обстановки, в какой они совершались, — он не поверит до конца в правду изображаемого.

Даже романтизация кинематографических образов (а она не чужда искусству социалистического реализма) не может быть достигнута сейчас методами идеализации, приукрашивания жизни в духе «шапкозакидательских» фильмов позавчерашнего образца. Сегодняшний зритель скорее поверит в разговор вдовы солдата с памятником мужу (вспомним «Повесть пламенных лет»), нежели изображению войны, похожей на маневры, — без поражений и жертв.

Фильм «Живые и мертвые» часто называют фильмом Константина Симонова и Александра Столпера. Делается это не в умаление заслуг постановщика фильма (он же автор сценария). Просто в данном случае режиссер работал в такой творческой дружбе, в таком единомыслии с писателем, так хорошо почувствовал роман Симонова и так точно — без педантичной, ремесленной буквальности — перенес его на экран, что их — писателя и режиссера, роман и фильм — не хочется разделять.

Роман «Живые и мертвые» сразу же по выходе своем привлек внимание и симпатии читателей, которые знали и помнили войну. По-разному оценивая те или иные образы романа, его достоинства и недостатки, почти все критики сошлись на том, что главная сила романа — в его мужественной правдивости. Я пишу «почти», потому что нашелся критик — это был Константин Токарев (его статья опубликована в журнале «Молодая гвардия», 1960, № 3), — который стал выискивать ошибки и недостатки там, где другие видели достоинства романа.

Токарев упрекал Симонова за то, что в «Живых и мертвых» «жертва следует за жертвой, одна кровавее другой». Он выдвигал против писателя далеко идущие политические обвинения на основании того, что в романе ведется острый разговор о тех наших незадачливых полко-

водцах, которые своим зазнайством и «шапкозакидательством» поставили Советскую Армию в тяжелое положение в самом начале германского нападения.

В статье К. Токарева автору романа и его героям инкриминировались и такие грехи: «Внезапность нападения, по мнению героев романа, была обеспечена не столько самими гитлеровцами, сколько их пособниками из числа командных „верхов“ нашей армии».

Я вспомнил о статье Токарева не для того, чтобы вести запоздалую литературную полемику. В данном случае речь идет не об оценке художественных качеств романа, а о большем — об отношении к жизни, о влиянии ее уроков и опыта на понимание правды искусства.

Когда читаешь статью К. Токарева, невольно возникает вопрос: как могло случиться, что история ничему не научила критика, и он в 1960 году пишет о романе К. Симонова с точки зрения, примерно, таких же представлений о войне, какие лежали в основе предвоенного фильма «Если завтра война» и других подобных произведений? Пишет так, словно люди, его читающие, не воевали, не теряли родных и близких, не знают о наших неисчислимых жертвах и потерях и ничего не слышали о партийной критике ошибок Сталина. Что это — глухота и слепота к историческому опыту народа? Или предвзятость, убивающая здравый смысл?

Александр Столпер и другие создатели фильма «Живые и мертвые» не поверили Токареву — даже прокурорские интонации в стиле 1950 года тому не помогли. Современность и сила фильма связаны как раз с тем, что война показана в нем без ретуши — так, как видит и понимает ее человек наших дней, умудренный не только историческим опытом самой войны, но и партийной критикой культа личности, партийным анализом того, как наш народ под руководством партии побеждал врага, несмотря на дополнительные трудности, созданные ошибками Сталина.

Идейность и мужество героев фильма не отделены от этих трудностей. И дело не только в том, что Серпилин (А. Папанов) пришел на фронт после четырехлетнего пребывания в заключении, а Синцов (К. Лавров) надолго стал жертвой недоверия, подозрительности, культивировавшихся в те годы.

Создатели фильма беспощадно, со сдержанной солдатской болью показывают, как много неразберихи было на

дорогах летнего отступления 1941 года, как поначалу трудно было журналисту Синцову найти «настоящий материал» для газеты — сражающиеся и бьющие врага подразделения и части. И эта неразбериха, и эти поиски были реальностью тех дней. Но реальностью были и решительность танкового командира Иванова (О. Ефремов), который железной рукой наводил порядок, организовывал сопротивление в аду всеобщего отступления, и стойкость серпилинского полка, и фантастическое упорство артиллеристов, протащивших пушку несколько сотен километров, чтобы соединиться со своими... Реальностью было и то, что неразбериха, многочисленные жертвы, не всегда оправданные, не сломили Синцова, не уменьшили веру Иванова и Серпилина в нашу победу.

Потрясают зрителя кадры, показывающие, как фашистские истребители расправляются с нашими бомбардировщиками, летящими без прикрытия. Зритель понимает состояние безымянного летчика, который от горечи и гнева говорит какие-то безумные слова, потом просится к Иванову простым солдатом — лишь бы драться. И это тоже реальность — и беззащитные бомбардировщики, и гибель генерала Козырева, который стал командующим авиационными соединениями, умея командовать только своим самолетом, и переживания офицера-летчика, умоляющего дать ему винтовку. Но реальностью было и то, что нашелся другой офицер, который презирает истерику и красивые жесты: раз ты летчик, тебя учили, значит должен, дорогой друг, летать, а не в пехотном строю драться с отчаянием самоубийцы — война трудная, и она требует «расчетливого» мужества, ей нужен героизм надолго, героизм труженика войны, и ей нужна разумная расстановка людей и организация дела.

Показывая невероятные трудности 1941 года, создатели «Живых и мертвых» не забегают вперед в их объяснении. Герои фильма драматически переживают, как переживали все мы тогда, и отступления из-за отсутствия танков, и гибель бомбардировщиков, посланных на цель без истребителей. Они задавали, не могли не задавать тяжелых вопросов: что же это такое, как же так случилось — собирались воевать на территории противника, а отступаем к самой Москве, хвастались мощью авиации, а самолетов явно не хватает, фашисты господствуют в воздухе?.. Почему такие люди, как Серпилин, оказались перед войной

в тюрьме? Что касается самого Серпилина, знавшего про тюрьмы и лагеря больше других, то он мучительно думает, не может не думать не только о своем аресте, о бесполезно для родины, для армии потраченных четырех годах, но и о тех, которые остались в лагерях, вместо того чтобы воевать, о таких же честных, таких же преданных делу партии товарищах своих по армии, как и он сам.

Я назвал некоторые из вопросов, задававшихся вслух. Но были и вопросы, оставшиеся невысказанными: как же товарищ Сталин мог допустить все это — и «внезапность нападения», и нехватку самолетов и танков, и назначение на высшие командные должности людей, по-настоящему не овладевших военным искусством, способных только на бездумное выполнение директив? Как понять отступление к Москве: стратегический маневр Сталина, использующего опыт Кутузова, или просто отступление — без плана и расчета, по необходимости, потому, что мы терпим поражение?

Вопросы эти — тоже правда жизни, как правдой было и то, что и вопросы и связанные с ними переживания первого года войны тревожили души советских людей, но не разрушили ни их идейной убежденности, ни их мужественной стойкости в борьбе с фашизмом.

Фильм «Живые и мертвые» принципиально важен для нашего искусства и общенародно интересен не только правдивым, профессионально точным изображением хода войны, но и тем, что в нем, в его героях раскрывается советский образ мышления и действий, раскрываются идейные, духовные, нравственные ценности, рожденные в советском человеке революцией и общим трудом во имя социализма.

* * *

Можно было бы на любом фильме о современности показать, что одни факты и явления жизни, будучи перенесенными на экран, становятся усилителями зрительского интереса к фильму, другие зрителя интересуют мало или вовсе не интересуют, и тогда даже очень изобретательное мастерство режиссера, оператора, художника становится бессильным перед равнодушием зрительской аудитории.

Вот почему в разговоре о современности героической темы неизбежен такой вопрос: что же сейчас интересует и волнует людей, наших современников, просто как людей

и граждан, безотносительно к их эстетическим вкусам и стилевым пристрастиям в киноискусстве?

Очевидно, прежде всего — ход общественного развития в его соотносительности к судьбе, положению, жизни каждого человека. Или, если проще сказать, уровень жизни, удовлетворение материальных и духовных потребностей человека, влияние общественного развития на этот уровень.

Эта общая закономерность всегда существует в конкретно-исторических проявлениях. Бывают периоды в жизни народов, когда интересы большинства настолько решительно концентрируются на проблемах борьбы за политическую свободу, что эта борьба становится преобладающей страстью всех, кто живет жизнью и чаяниями народа, хотя она и не несет в себе непосредственного материального эффекта. История социальных революций и национально-освободительных движений содержит в себе достаточно примеров такого рода. Но ясно, что и в этих случаях человеческие действия и подвиги, по видимости освобожденные от непосредственного материального интереса и на самом деле от него свободные, если понимать этот интерес эгоистически, имеют под собой экономические основы. Недаром самая последовательная из всех социальных революций, самая богатая примерами самоотверженности и самозабвенного героизма — Октябрьская революция написала на своем знамени: «Все для человека, все во имя человека!»

В наши дни интересы и переживания советских людей прежде всего связаны с тем, насколько полно и эффективно используются новые возможности коммунистической организации производства и жизни, которые открылись после XX и XXII съездов партии.

Этим жизненно предопределяются и содержание произведения, претендующего на разговор о главном в жизни, и выбор героя, который может, при необходимой яркости художественного воплощения, привлечь наибольшие симпатии зрителей своими делами, переживаниями, раздумьями. Таким героем является человек, воплощающий в своем характере и жизненном поведении революционный дух ленинизма, то новое, коммунистическое, что рождено деятельностью Ленинской партии. Зрителя неизменно волнуют, не могут не волновать человеческие судьбы, в которых раскрываются идейная и нравственная сила нашего

народа, благотворные перемены в его жизни, происшедшие после 1953 года и умножившие эту всегда существовавшую, всегда, в том числе и в самые тяжкие годы культуры личности, победоносную силу.

Такова одна из главных причин всенародного интереса к фильму «Тишина», созданному по сценарию Юрия Бондарева режиссером Владимиром Басовым.

Сергей Вохминцев, герой фильма «Тишина» (в его роли В. Коняев обнаружил проникновенное знание характера своего молодого современника), долго воевал. Но вот война кончилась, Сергей вернулся домой. Сны его идут своим, привычным ходом: во сне, каким начинается действие фильма, он по-прежнему слышит треск пулеметов. Разрывы снарядов заглушают слова команды, выкрикиваемые на пределе голоса и гнева... А проснувшись, он слышит тишину, и она оглушает. Тишина эта приносит Сергею не только радости мирной жизни, но и новые проблемы. Как жить? Что делать? Какую дорогу выбрать молодому человеку, который до этого знал только школу и войну?

Вопросы нелегкие. Трудно найти на них скорый ответ. А тут еще конфликт с однокурсником, бывшим фронтовиком Уваровым (Е. Лазарев), который в свое время на фронте подло струсил, погубил своих товарищей, но сумел свалить вину на других и теперь уговаривает Сергея: давай забудем прошлое, станем друзьями... Сергей не может простить трусость, оставить подлость безнаказанной: пойдя он на заманчиво легкий компромисс, он сам бы себя не уважал.

В довершение ко всему на Сергея обрушивается арест отца...

В тревожных вопросах, вызванных этим арестом, в борьбе за нравственную чистоту человеческих отношений, за высокую принципиальность Сергей Вохминцев проходит еще один экзамен на гражданскую зрелость, проходит закаляющую характер школу мужества и нравственной неуступчивости.

Фильм «Тишина» по-настоящему многопланов. События и происшествия послевоенной жизни Сергея Вохминцева, его друзей и близких раскрываются не только в их непосредственном, «сюжетном» содержании. В фильме, и прежде всего в образе его главного героя, речь идет об очень важных и дорогих всем нам принципах и законах



«Тишина»

*Сергей Возминцев — В. Коняев, Свиридов — В. Сафонов, Уваров —
Е. Лазарев*

человеческого поведения и мышления. О коммунистической идейности советского человека. О том, чтобы каждый вкладывал в нужное людям и обществу дело свой духовный и нравственный максимум. Не осторожничал, когда нужно быть бесстрашным. Додумывал свою мысль до конца даже тогда, когда на полдороге остановиться и спокойнее и приятнее. Делал для людей, для общества столько, сколько можешь, не высчитывая со скарედностью Шейлока, как бы не переработать лишнего, сверх положенного, как бы не получить меньше положенного...

В фильме «Тишина» отчетливо отразилось широко распространенное и очень характерное для советских кинематографистов душевное влечение к людям гражданского склада. К людям, которые не умеют и не хотят жить жизнью крота, думающего только о комфортабельности своей норы. К людям, которые не говорят «моя хата с краю», когда встречаются с трудными проблемами жизни, имеющими значение для многих.

Таким людям глубоко противна мораль самодовольного мещанина, они презирают его эгоцентризм. Спокойствию наблюдателя, изолирующего себя от общественных интересов и страстей, они всегда предпочитают борьбу и в ней находят высокое нравственное удовлетворение. Гражданская активность для них — не насилие над личностью, а самое что ни на есть естественное «самовыражение». Они борцы не только тогда, когда им нужно было

воевать, защищая родину. Они борцы и в мирные дни, когда решаются большие и малые проблемы труда и быта.

В фильме много быта. Но не от его обилия идет известная затянутость фильма. Ю. Бондарев и В. Басов местами, особенно в первой серии, ослабляют драматургию фильма тем, что слишком распространено повествуют о малосущественных событиях в жизни героев. Что же касается самих бытовых красок, то они конкретизируют обстановку действия, приближают изображаемую на экране жизнь к зрителю, его опыту и наблюдениям. Бытовая конкретность фильма — и это одна из самых сильных его сторон — не мешает, а помогает вторжению в сферы политики, кинематографическому раскрытию явлений общественной жизни.

У нас в стране выросло вот уж несколько поколений людей, которые переживают историю как свое личное дело. И это не только авангард политически сознательных деятелей. Это миллионы и миллионы людей, в том числе и людей рядовых, чьи гражданские переживания и политические интересы, казалось бы, непосредственно не связаны с их повседневными, профессиональными занятиями.

Авторы фильма хорошо знают, что в жизни, в реальной жизни люди разговаривают, спорят не только об обстоятельствах убийства Кеннеди, о диктаторских замашках де Голля или о проблемах нефтеразведки. Часто возникают столкновения мнений и чувств вокруг таких понятий, как честность человека в быту и на работе, долг перед другом, верность жене, родительская забота о детях и ответственность за детей, умение беречь светлые чувства юности; возникают конфликты воли и безволия, собранности и разбросанности, смелости и осторожничающей трусости...

Но они знают и другое: в условиях нашего общества важнейшие события современности захватывают миллионы и миллионы людей, а островки обывательского индифферентизма редуют, сужаются, а то и вовсе сходят на нет.

В фильме «Тишина» убедительно воссоздается эта взаимосвязь быта и политики. Сергей Вохминцев живет в реальной обстановке послевоенного быта. Идет на толкучку, чтобы купить штатский костюм. Дружит с бесшабашным Костей (Г. Мартынюк), тоже фронтовиком, сначала соблазненным легкой жизнью шофера с «левыми» зара-

ботками. Ходит на свидания с Ниной (Л. Лужина). Ссорится с сестренкой Асей (Н. Величко), которая подчеркнуто строго — единственная женщина в доме! — заботится о «моральном облике» брата. Но от того, что быт, повседневность так широко включаются в кинематографическое повествование, не теряется, не становится приглушенным главный мотив фильма — Сергей Вохминцев ведет бой.

На арест отца и возникшее после этого «персональное дело» Сергей не отвечает озлобленностью, но и не смиряется с подозрительностью и несправедливостью. На заседании парткома института (пожалуй, самая сильная сцена в фильме) Сергей держится непреклонно, мужественно, с достоинством настоящего коммуниста, хотя — он это понимает — смиренным поддакиванием и заслужил бы более снисходительное к себе отношение. Сергей и на парткоме не может думать только о своей судьбе. Ему непереносимо, что Уваров, из-за трусости которого погибли на фронте товарищи, ходит в личине ортодоксального общественника и даже судит других. Ему невозможно принять как норму прямолинейную, слепую жестокость Свиридова (В. Сафонов), который искажает принципы партийной жизни, считая, что борется за истинную партийность...

Послевоенная жизнь Сергея Вохминцева — поиски пути, поступление в институт, арест отца, исключение из партии, необходимость уехать из института на нефтеразведку — требует от него мужества и стойкости. Во всех нелегких перипетиях своей послевоенной биографии Сергей раскрывается как героический характер.

При обсуждении проблем, связанных с воплощением героической темы, иногда можно слышать такие рассуждения: современный потрезвевший зритель способен эмоционально принять только неброскую героиню, которая просвечивает через густые напластования быта; его больше не привлекают патетика больших слов, романтизация героических образов.

Рассуждения эти явно полемического происхождения. Они возникли как полемическая крайность при критическом переосмыслении таких фильмов, как «Падение Берлина», в критических выступлениях против обезличивания выдающихся исторических деятелей прошлого в «историко-биографических» произведениях, против героев на котурнах с их казенной, лишенной душевной теплоты монументальностью.

Сама по себе такая полемика и нужна и плодотворна для нашего искусства. Но пусть ее не обесценивают полемические издержки, когда в увлечении полемикой художник или критик перестает наблюдать и анализировать, отвлекается от реальных фактов жизни, каждому тезису противопоставляет контртезис, изменяя диалектике ради заманчивых упрощений формальной логики.

Фильм «Тишина» предметно показывает, сколь схематичны подобные противопоставления: героинка живет в быту, не переставая быть героинкой; возвышенная мысль и слово не становятся выспренной и казенной риторикой, когда рождены естественным движением души, когда на экране звучит пережитое слово и выношенная мысль; границы между повседневным, обыденным и возвышенным, героическим подвижны, схемой не декретируются — пощечина в ресторане может быть мелким хулиганством и может быть гражданским поступком...

Успех «Оптимистической трагедии», «Живых и мертвых» и «Тишины» убедительно раскрывает, как дороги зрителю хорошие фильмы о больших событиях и процессах народной жизни, какой душевный отклик в зрительном зале вызывает героическая тема, если она решена по-настоящему художественно и современно.

В решении этой темы нет и не может быть рецептов, одинаково полезных для разных художников. Тут, как и в любой другой сфере кинематографического творчества, нужны искания. Искания эти бывают особенно плодотворными, когда кинематографист знает, чувствует своего сегодняшнего зрителя, когда опыт народной жизни становится для художника и вышкой и призмой — с высоты этого опыта и через этот опыт яснее видно и прошлое и настоящее.

ГЕРОЙ И ВРЕМЯ

(О некоторых проблемах нашего киноискусства)

Быть может, как никакое другое искусство, кино отразило перемены, произошедшие в нашей стране в результате решений XX и XXIII съездов партии, и само в свою очередь претерпело огромные изменения.

Время, в котором было покончено с малокартиньем и производство художественных фильмов перевалило за сто в год; время, давшее вторую творческую молодость художникам, начавшим свою биографию в 20—30-е годы, и выдвинувшее новые, третье и четвертое, поколения кинематографистов, представленные именами Чухрая и Бондарчука, Швейцера и Кулиджанова, Алова и Наумова, Абуладзе и Тарковского, Метальникова и Ольшанского, Баталова и Смоктуновского; время, в котором появились такие фильмы, как «Судьба человека» и «Баллада о солдате», «Коммунист» и «Рассказы о Ленине», «Поэма о море» и «Девять дней одного года». Это время достойно занять особое и почетное место в истории нашего кино. И дело не только в количестве талантливых людей и прославленных фильмов, завоевавших различные призы на международных фестивалях, — списки можно расширять и изменять, — а в том, что искусство этой поры, опирающееся на завоевания 20—30-х годов, обогащенное новым историческим опытом, развившееся в борьбе с эстетикой культа личности, отличается определенным единством.

Все художественные открытия этих лет рождены внутренней необходимостью выразить закономерности самой жизни, исторические, нравственные концепции художников.

В своих дневниках за 1956 год Довженко, работавший в это время над «Поэмой о море», оставил горькую запись: «Нести чувство на сцене и на экране — нетрудно. Трудно

нести мысль. Что такое жизнь, как не непрерывный сложнейший процесс борьбы стремлений, идей, мыслей и масс человеческих. Что же делать актерам, если они не думают, потому что их не учили думать?

Поэтому они — чтецы слов, или артисты, которые играют мысли, не мысля.

Вот это отсутствие собственного, совершенно индивидуального и неповторимого мышления и создает, по сути, печальную картину неинтеллигентности наших фильмов¹.

А для героя — хозяина жизни, размышляющего над ее проблемами, требовался актер, продолжающий традиции Щукина, Черкасова, актер мыслящий. И он появился в лице Баталова, а затем Смоктуновского. Более того, произошел интереснейший процесс эволюции некоторых актеров старшего поколения. Так, Борис Андреев, создавший галерею не рассуждающих, а исполняющих персонажей, от Балуну в «Большой жизни» до Алексея Иванова в «Падении Берлина», «вдруг» сыграл Зарудного в «Поэме о море», Захара Баукина в «Жестокости» — людей, яростно докапывающихся до сути явлений, до правды. «Вдруг» было глубоко закономерно — задумался герой Андреева в жизни, и задумался, обрел интеллектуальную глубину актер.

Искусство должно было увидеть человека в многообразии его жизненных связей, показать героя не только на работе, но и в семье, в быту. В картинах «Дом, в котором я живу», «Наш двор», «Разные судьбы» — при самом разном их уровне — общая тенденция проявлялась уже в самих названиях.

Чтобы осмыслить судьбы народа в войне, мало было художественно-документальных эпопей. Тема требовала героических и трагедийных звучаний — и на экран пришла «Судьба человека».

И точно так же не случайно появилась в кинематографе «субъективная камера» Урусевского. Зритель хотел ближе стать к герою, посмотреть на мир его глазами, уловить нюансы его восприятий, увидеть слезки мимолетных образов, встающих в его сознании. И за «Журавлями», в определенный момент, закономерно появилось «Иваново детство» со снами мальчишки, с болью его непоправимо разорван-

¹ «Искусство кино», 1963, № 5, стр. 122.

ного сознания, пластически запечатленного, выплеснутого на экран.

Одновременно с погружением в героя кинематограф тщательно изучал его связи с большим миром, пытался определить и осмыслить его действительное место в обществе. Человек — творец истории. Мало было вновь утвердить этот тезис, надо было доказать его, опираясь на достижения кинематографа 20—30-х годов.

Что значит один юноша-солдат в пекле войны? Песчинка в потоке мировых событий, не более. Но, построив картину как путешествие героя, скрепив его цепью встреч и разлук, показав на огромном фоне народной жизни, Чухрай и Ежов сумели прийти, несмотря на грустный финал картины, к оптимистическому итогу. Не ставя Алешу Скворцова на котурны, не делая его личностью исключительной, они доказали, что след, оставленный им в жизни, немал, что из миллионов таких характеров складывается характер народа, из многих единичных усилий рождается победа. Так, уже в «Балладе о солдате» общие исторические задачи искусства рождают новые приемы сюжетосложения, новое значение понятий «среда», «второй план».

Было бы неверным, однако, думать, что все формальные новации этого периода были рождены требованием времени. Мы говорим здесь только о лучших фильмах, о процессе осознания характера нового героя и новых эстетических возможностей, о процессе, который был в целом необходим и плодотворен.

Но подъем кинематографа, его бурное развитие сопровождалось и серьезными издержками.

Вместе с талантливыми художниками в кинематограф в период резкого увеличения производства фильмов пришли и люди случайные; художественные открытия повторялись и оплошались, превращаясь в формальное трюкачество в картинах ремесленных; современность в ряде фильмов оборачивалась конъюнктурой; стремление к подлинной правде порой приводило к искажению действительной картины жизни. Подобные явления замечались и в других областях художественного творчества. Суть их в конечном счете состояла в отступлении от главной линии развития советской литературы и искусства. А «главная линия в развитии литературы и искусства, — как сказано в Программе КПСС, — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и

многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед»². И правильно оценить успехи и просчеты современного нашего кинематографа можно, только анализируя его в свете этих требований партии и народа.

Сегодня особенно отчетливо видна своевременность того серьезного разговора руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, который состоялся на исходе 1962 г. и в марте 1963 г. На этих исторических встречах были вскрыты те опасные тенденции, часть из которых неизбежно проявилась в картинах 1963 г. — картинах, запущенных в производство годом ранее, — и одновременно были намечены перспективы развития нашего искусства на основе принципов коммунистической партийности и народности.

Данная статья не является обзорной. В ней лишь делается попытка на материале ряда фильмов поставить некоторые, как нам представляется, важные для всего киноискусства проблемы и прежде всего проблему современного героя.

* * *

Уточним сначала понятие «современный герой», которое имеет отнюдь не однозначный смысл. С одной стороны, в нашем искусствоведческом обиходе говорят о герое как выразителе и олицетворении общественного идеала. (В этом случае понятие «герой» чаще всего употребляют с эпитетом «положительный».) Но, с другой стороны, рядом с Чапаевым и Павлом Корчагиным есть и иные герои, такие, как Вероника в фильме «Летят журавли», как Мелехов в «Тихом Доне», — отнюдь не положительные, но вполне «реальные», выражающие определенные закономерности жизни.

Казалось бы, ясно, что и тот и другой тип героя имеет право на то, чтобы занять центральное место в произведении, коль скоро стоящее за ним общественное явление достаточно серьезно. Однако все еще появляются статьи, в которых автору отказывается в праве на изображение

² «Материалы XXII съезда КПСС». Госполитиздат, 1961, стр. 420.

не вполне положительного, недостаточно крупного героя. Так, в «Литературной газете» появилась статья В. Кудина³, в которой критикуется режиссер Л. Кулиджанов за то, что у него в центре фильма «Когда деревья были большими» — ничтожный человек, бездельник Кузьмич. Автор статьи проводит знак равенства между масштабами характера в произведении и масштабами проблемы, в нем решаемой. Мнение ошибочное и, к сожалению, достаточно распространенное.

Действительно, герой фильма Кулиджанова ничтожное, опустившееся существо. Но рассказав о его жизни, открыв историю его духовного возрождения, автор одновременно показал высокий моральный потенциал общества, способного поднять, поставить на ноги даже такого, казалось бы, совсем пропащего человека.

И не случайно кульминационной в фильме оказалась сцена, когда Кузьмич (Ю. Никулин) приходит в мастерскую, впервые после долгих лет безделья берет в руки ножовку, сначала неуверенно, смущаясь, а потом азартно обрабатывает деталь, и все помещение заполняет его ликующий торжествующий возглас: «А руки-то помнят! Не забыли руки-то!»

Утверждение поэзии и красоты труда, его огромного значения в формировании человека всегда было одним из генеральных мотивов советского искусства. Но чем ответственнее тема, тем недопустимее ее вульгарное решение. Воспитание и перевоспитание героя в трудовом коллективе — процесс постепенный, сложный, определяемый многими факторами. К сожалению, именно сложность этого процесса часто игнорируется в наших картинах.

Несколько лет назад на экраны страны вышел фильм «На диком берегу Иртыша» (производство Казахской киностудии, режиссер Е. А. Арон), где в течение пяти частей все персонажи дружно пытались перевоспитать сына начальника строительства крупной электростанции, шалопая и бездельника, на которого не действовали ни уговоры отца, ни увещевания товарищей, ни слезы матери. И когда все попытки окончились крахом, кто-то догадался послать его простым рабочим на стройку. И, едва взяв в руки лопату, герой тотчас преображался, становился передовым ра-

³ В. Кудин. Направление таланта. «Литературная газета», 8 января 1963 г.

бочим, активным общественником, студентом вечернего техникума. Эта наивная вера в магическую силу лопаты, которая мгновенно, сама по себе переделывает героя, присутствует в ряде картин последнего времени.

Так обстоит дело, например, в фильмах, поставленных по сценариям В. Аксенова «Мой младший брат» и «Когда разводят мосты». Четверо молодых героев фильма «Мой младший брат» не удовлетворены жизнью, мечутся, переживают (хотя причины их неудовлетворенности остаются неясными), их не привлекает ни жизнь в Москве, ни учеба в институте, ни работа на каком-либо заводе. Они с негодованием отвергают нечестные способы существования. Кажется, заколдованный круг, выхода нет. Но стоит им попасть на сейнеры, и все волшебным образом меняется: герои отбрасывают свои прежние сомнения, недавние муки кажутся им смешными, они обретают уверенность, что нашли, наконец, свое место в жизни.

Но как все это произошло? Ведь здесь-то, на сейнере, и начинается самое интересное: история того, как коллектив, творческий труд формируют человека, закаляют его характер. Однако это остается за кадром. Исследование характеров подменяется сюжетными ухищрениями. Внимание режиссера отдано романтическим сценам бури, спасения норвежского судна, быть может, и эффектным, но не имеющим отношения к делу.

Еще более схематично показано воспитание трудом в фильме «Когда разводят мосты». Все сводится до наглядности плаката. Красавица Инга, не поехавшая в деревню по распределению, превращается в девушку без определенных занятий, а талантливого бездельника — капитана буксира — выгоняют из порта. «Спасается» только Валерка. Он поступает на работу и приходит к следующему выводу: «Как я стал не таким, как все? Боялся быть таким, как все?»

Быть «как все», «не выделяться» — вот, оказывается, та мудрость, к которой приходит герой картины, поддерживаемый своим отцом, утверждающим, что «рабочий класс весь на одно лицо». Так творческий труд, формирующий личность, превращается в этой картине в средство нивелировки человека, опошляется в самом своем существе.

И тем-то драгоценна картина Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими», что в ней воспитание трудом по-

казано не примитивно, личность здесь не оскудевает в труде, а, наоборот, обогащается. Кузьмич живет в атмосфере чистой, трудовой, строгой жизни, и его безделье, паразитизм начинают ощущаться им как неловкое, неудобное, стыдное существование. Жизнь, а не уговоры и декларативные увещевания приводят его к станку. А дальше уже возникает радость творчества, пусть скромного, но созидания.

Естественно, что кинематограф исказил бы действительную картину жизни, обеднил бы себя, сосредоточив все внимание на героях типа и масштаба Кузьмича или даже Вероники — характера значительного и противоречивого, судьбы типической и надломленной.

Нельзя не согласиться с Н. Черкасовым, который в статье «Герой нового мира» пишет:

«Меня тревожит вопрос о масштабе современного героя. Мы сломали мертвящую иерархию образов, вернули художественное равноправие рядовому герою. Но равенство прав не означает равенства человеческих данных, воли, энергии, душевных возможностей. Кроме „маленького великого человека“, талантливо воспетого сегодняшним киноискусством, имелись и имеются во всех областях деятельности собственно великие люди, выдающиеся личности, они — плоть от плоти массы и тесно связаны с нею, но и ярко выделяются из нее, вобрав в себя лучшие качества народа.

Образы крупных, чрезвычайно оригинальных личностей, именно потому, что они народны, обладают громадной силой воздействия, увлекают и ведут людей за собой»⁴.

Образов такого масштаба ждет зритель. Именно поэтому был в свое время оказан критикой добрый прием повести В. Кожевникова «Знакомьтесь, Балугев».

Кожевников показал человека незаурядного характера и трудной судьбы. Полемически утверждая право на «волшебное приукрашивание несовершенства натуры», как у древних греков, писатель тем не менее в повести был далек от метода «древних лакировщиков». У Балугева крутой нрав, от которого страдает и он сам, и близкие, он мучается из-за своей неотесанности в кругу научных друзей жены и от этого становится грубым и заносчивым.

⁴ «Правда», 4 ноября 1963 г.

Однако у Павла Гавриловича Балугева было в повести и драгоценное качество, спасавшее его от того, чтобы стать самонадеянным, недалеким хозяином: острое чувство ответственности перед людьми, перед страной, которое заставляло его всегда выбирать и в своей личной жизни, и на трассе работы трудные, но прямые пути. И хотя полемический запал лишил в ряде сцен образ Балугева достоверности, со страниц повести вставал живой, острый, своеобразный человек.

И вот Балугев пришел на экран (фильм В. Комиссаржевского по сценарию В. Кожевникова). Он пришел по зеленой улице, заботливо подготовленной широкоэкранными репортажами со съемок, интервью с создателями фильма, торжественно встреченный критикой — еще до выхода на экран фильм имел восторженные отзывы в прессе. Он был выдвинут на Международный кинофестиваль в Москве как достижение нашего киноискусства.

И затем неудача на фестивале, после которой сначала робко, а затем все тверже начали высказываться мнения, что фильм отнюдь не является успехом нашего искусства, несмотря на все благие намерения его создателей.

Неудача «Балугева» очень поучительна, ибо в ней концентрированно отразились существенные ошибки как художественной практики, так и эстетической мысли в трактовке образа современного героя.

Сценарист, режиссер и исполнитель убирают из образа своего героя все трудное, неблагополучное, тщательно подчищают все шероховатости. В повести Балугев — человек с кирпично-красным лицом и сильным голосом от постоянного пребывания, в любую погоду, на свежем воздухе. В его облике, манерах нет-нет да и пробьется тот деревенский паренек, который 30 лет назад пришел на стройку, чтобы заработать на корову.

Балугев в исполнении И. Переверзева благообразен, представителен, ухожен. Характерен уже сам выбор актера. Приглашается исполнитель, который в ряде схематичных, отмеченных влиянием культа личности фильмов конца 40-х годов был неизменным исполнителем ролей ответственных работников. Отчеканенный 20 лет назад, образ переносится в сегодняшний день: та же медлительная важность, театральная импозантность, нерассуждающая уверенность.

С первых кадров фильма Балугев уже предстает «геро-

ем», человеком, который все знает, для которого не существует сложных проблем и трудных решений. Увидев, как девушка бросается в реку, он руководит ее спасением и сразу же направляет ее на работу; встретив молодого парнишку, пришедшего на стройку, он мгновенно располагает его к себе, и парень тут же открывает ему свои семейные сложности. А ведь в повести писатель рассказывает, как часто Балуев со стыдом ловил себя на том, что с отдельным человеком он разговаривает, будто на митинге с тысячью, как мучительно он преодолевал отсутствие контактов с рабочими. В фильме это опущено.

Балуев решительно намечает план более короткой, хотя и рискованной трассы трубопровода; он строго отчитывает влюбленную в него девуцу. И даже когда в момент укладки труб на самом ответственном участке зазевавшийся тракторист падает с трактором в реку и губит многодневную сложную работу, Балуев находит для него оправдание и отечески-назидательно объясняет негодующим рабочим, что парень недавно на стройке и раз он зазевался, значит заинтересовался, значит творчески относится к труду.

Авторы фильма, очевидно, сочли необязательным показать предысторию поступков, процесс становления характеров. Они аккуратно выбрали из повести все благородные поступки героев и перенесли их в фильм, не очень заботясь о их реальных мотивировках, психологической оправданности. И картина, результативная по методу, оказалась декларативной, парадной, искусственной в своей стилистике, неправдивой.

Особенно характерен в этом смысле эпизод, где молодой герой фильма Виктор и его товарищи лезут в трубу, чтобы протянуть через нее стальной трос, лезут без всякой необходимости — ночью работы не ведутся, а утром приедет специальная машина. Но сценарист и режиссер хотят продемонстрировать трудовой энтузиазм. И вот уже герои, скинув парадные пиджаки, — они направлялись в клуб, — в белых рубашках лезут в трубу, задыхаются, спасают друг друга, а приехавший на место происшествия вместе с Балуевым водолаз Бубнов умиленно восклицает: «Героизм этот, ну прямо, как зараза какая-то!».

И так через весь фильм: Балуев не размышляет, а изрекает, не спрашивает, а только утверждает, не сердится,

а лишь холодно изображает гнев. Характер лишается жизни, потому что Балуев результативен, статичен, показан вне сложности жизни, вне того драматизма борьбы, поисков, который неизбежно присущ всякой творческой деятельности.

А ведь у создателей фильма были самые добрые и достойные всяческого поощрения намерения — показать красоту нашей жизни, благородство людей созидательного труда. Но они потерпели неудачу, потому что придумывали и конструировали там, где надо было наблюдать действительную жизнь, декларировали там, где надо было анализировать, сложность характеров и обстоятельств свели к схемам и общим местам.

Вот эта склонность к общим местам, когда речь идет о положительном герое, проявляется отчетливо в ряде картин последнего времени.

Не избежали ее и создатели фильма «Утренние поезда» — режиссеры Л. Мирский и Ф. Давлатян, сценаристы А. Зак и И. Кузнецов, хотя в их фильме немало бесспорно талантливых эпизодов, обнаруживающих и тонкую наблюдательность авторов, и их профессиональную культуру.

В картине как бы идет борьба за душу героини — молодой девчонки, пришедшей на завод, — между Павлом, себялюбцем и циником, с одной стороны, и тремя молодыми рабочими — с другой. И надо сказать, что в этом поединке молодые рабочие, несмотря на свое численное преимущество, проигрывают и в глазах героини, и, думается, в глазах многих зрителей.

Павел (И. Кузнецов) предстает в фильме как человек со своей программой: брать от жизни все, что можно, выбивать рубль. Он зло, напористо добивается любви героини, он действует, борется, а его противники лишь демонстрируют свои положительные качества, они нужны в фильме только для того, чтобы противопоставить их «злому» герою. И хотя авторы наделили их, кажется, всеми возможными добродетелями — умом, высокой культурой, сделали их отличными производственниками, студентами-заочниками и энтузиастами-кинолюбителями, — их иллюстративное, «уравновешивающее» назначение совершенно ясно. Сценаристы, создавая их, отделяются общими местами, не очень, кстати, заботясь о правдоподобию, чувстве меры. Безусловно, духовный уровень нашей рабочей молодежи

возрос, грани стираются. Но все же есть некая разница в круге интересов, в манере поведения, хотя бы в лексике между студентами гуманитарного института и рабочими горячего цеха. Эти же отличники-заочники ниже Хемингуэя и Сент-Экзюпери «не опускаются».

Итак, результативность, искусственность, схематизм — главная беда «Балуева» и «Утренних поездов». Обозначив своих героев как безусловно положительных, щедро наградив их различными добродетелями, авторы как бы считают задачу решенной. Но ведь право стать образом-примером, героем, которому подражают, за которым хочется идти, всякий персонаж должен завоевать.

Это понимали создатели фильма «Живые и мертвые». Режиссер А. Столпер и артист А. Папанов не стремятся подкупить зрителя внешним обаянием героя. Серпилин-Папанов сухой, желчный человек, со скрипучим голосом. Он раздражающе дотошен и совсем неприветлив. И лишь постепенно артист открывает ум, терпение, волю Серпилина, его непоказную заботу о солдатах. И зритель, сначала испытывавший к Серпилину неприязнь, проникается к нему уважением, а затем и любовью. Характеристика Серпилина в романе: «такой человек, с которым армия всегда остается армией, даже если она отступила от границы до Ельни» — не остается декларацией, а обретает убедительность художественного доказательства. Серпилин ставится авторами в такие ситуации, которые проявляют его разносторонне и полностью. Он живет «на полную выкладку», так же как герои «Тишины», «Оптимистической трагедии». Содержательность жизненной коллизии, масштаб конфликта здесь важнейшее условие создания крупного характера.

Одной из наиболее широко отмеченных критикой картин 1963 г. явился фильм «Все остается людям». И это естественно. Поставленный по известной пьесе С. Алешина, с Черкасовым в главной роли — академика Дронова, фильм бесспорно имел все основания привлечь внимание зрителей и прессы. Возвращение артиста в зрелом возрасте к характеру, подобному тому, который он воплотил в начале кинематографической карьеры, казалось особенно знаменательным. И все же, думается, было бы неосмотрительным ставить в один ряд «Депутата Балтики» и «Все остается людям» или даже выводить непосредственно один фильм из другого, как это делается в ряде статей.

И не только потому, что режиссура Натансона по своему уровню резко отличается от режиссуры Хейфица и Зархи, достаточно несамостоятельна, цитатна: вспомним хотя бы пробог Вязьмина по березовой роще — он кажется прямо перенесенным из «Иванова детства», или кружащиеся верхушки деревьев, заставляющие вспомнить кадры из «Летят журавли», или больного Дронова, медленно бредущего вдоль огромной каменной стены, — так шел Гусев на свои последние опыты в «Девяти днях одного года». Недостатки фильма более глубокие, более коренные. Они заложены в его драматургии.

Полежаев выступал в коллизиях всемирно-исторического значения: интеллигенция и революция, интеллигенция и народ. Спор Полежаева с Воробьевым — спор и разрыв со всей обуржуазившейся интеллигенцией, с обывательской наукой. Характер героя развивается в ситуациях высокого драматизма, за его судьбой проступает движение самой истории.

Поднимается ли до этого масштаба драматургическое повествование об академике Дронове? Мы узнали, что он ведет большую творческую работу, но это осталось информацией, а не превратилось в факт искусства. Мы увидели его заботы депутата: он добивается, чтобы жителям деревни Марфино провели свет. Наконец, мы были свидетелями его великолепной расправы с завхозом Трошкиным, который незаконно хотел выселить из дома семью Вязьминых. Зритель понимает, что Дронова возмущает всяческое хамство и бюрократизм. Но уж очень мелки поводы его возмущений, просты решаемые им задачи. Конечно, академику, депутату Верховного Совета несложно отчитать зарвавшегося завхоза или написать секретарю обкома жалобу на работников районной электростанции. И, быть может, чувствуя не очень большую весомость конкретных поступков героя, автор вводит философские споры Дронова с отцом Серафимом о боге и смысле человеческой жизни. В спорах этих Серафим — его тонко, умно играет Андрей Попов — спокойно, последовательно доказывает — бог нужен, чтобы святое было за душой, а Дронов отвечает не по существу, апеллируя не столько к здравому смыслу, сколько к эмоциям. Рассудок и вера здесь парадоксально меняются местами. А главное, не ощущается внутренней необходимости этих споров для героя: похоже, он вступает в них лишь для того, чтобы декларировать свои взгляды.



«Все остается людям»

Дронов — Н. Черкасов, отец Серафим — А. Попов

Только в последнем монологе Черкасов сделал философские рассуждения Дронова «своими», внутренне обоснованными.

Всецело заслуга артиста в том, что образ Дронова оказался заметным явлением в нашем кинематографе, резко возвышающимся над уровнем всего остального в фильме. Не случайно, конечно, именно только работа Черкасова в фильме была отмечена Ленинской премией.

Черкасов играет Дронова интересно и, по сути дела, совсем иначе, чем четверть века назад Полежаева. Он не повторяет уже однажды найденное. Не молодой старик — веселый, гневный, обаятельный в своей эксцентричности, а зрелый, умудренный большим и не всегда радостным опытом человек предстает на экране. Внутренняя тема образа — в утверждении бескомпромиссности, честности и душевной деликатности как нравственной нормы советского человека. Дронов — Черкасов знает, как ранимы

люди, как легко их можно сломать несправедливостью, хамством, бездушием. Поэтому, быть может, самой сильной в фильме оказалась его сцена с Алешей Вязьминим. Найдя прощальное письмо ученика, в котором Алеша сообщает о решении покончить с собой, Дронов теряет себя. Он ошеломлен, он уже ощущает это письмо как реальность, как непоправимое, хотя Вязьмин только что был здесь. И когда на его отчаянный крик прибегает растерянный Алеша, он прижимает его к себе, стоит молча, закрыв глаза, еще не веря в чудо.

Трезвым подведением итогов звучит его последний монолог. Изрезанное морщинами лицо, глубокая складка у рта, задумчивый голос: «Человек должен знать, после смерти он живет только тем, что сделал...»

* * *

Бесконфликтность или мнимая конфликтность, или пустяшность, вымысленность столкновений — реальная опасность для кинематографа. И хуже всего то, что эта тенденция художественной практики получает уже свои теоретические обоснования. Так, например, в журнале «Вопросы литературы» в статье «Величие искусства, несущего правду» Ст. Петров пишет следующее:

«Вот передо мной сегодняшние газеты. Первые страницы пестрят большими заголовками. Советская ракета мчится к Луне. Человек рвется к звездам, к тем звездам, под которыми о таком вот Человеке мечтали герои Горького. Пытливый человеческий мозг проникает в глубины космоса. Огромная человеческая рука уже почти дотрагивается до шершавой коры нашего спутника...

А на второй полосе — совсем другие заголовки и другие „герои“: кучка проходимцев затащила в сети честного работника, опутала, подвела „под статью“... Два факта — и оба реальны, оба произошли сегодня и составляют правду сегодняшнего дня... Какая же из этих двух правд — подлинная правда нашей эпохи? И что характеризует ее — Гагарин, летящий в космос, или проходимцы, опутавшие честного человека»⁵. Ответ автора сам собой разумеется: верна и характерна первая правда, а вторая не характерна, не типична.

⁵ «Вопросы литературы», 1963, № 10, стр. 10—11.

Думается, нет ничего вреднее и опаснее для нашего искусства, чем это рассуждение о двух правдах при всей его внешней аргументированности и соблазнительности. Может ли искусство глубоко диалектически осмыслить действительность, отбирая в ней лишь те правды, которые нравятся художнику, объявляя только их истинными правдами эпохи? Наша эпоха — время невиданных драматических потрясений, созидания и разрушения. И освоение космических пространств, и усиление борьбы с жуликами, казнокрадами, бюрократами — это разные закономерности, разные стороны процесса развития, нашего движения вперед. Художник-реалист не может игнорировать какие-либо из них, если он хочет понять и раскрыть жизнь во всей ее сложности.

Ст. Петров в подкрепление своей теории ссылается на Шолохова. Но ведь Шолохов увидел не только Мишку Кошевого, но и Митьку Коршунова, показал не только Аксинью, но и Дарью Мелехову. Он не отворачивался от темного, звериного, поднятого на поверхность жизни семью годами войны и разрухи, но спокойно устанавливал меру его опасности, противопоставляя ему здоровые силы народа.

Нет правды хорошей и плохой, не спорят друг с другом правда дня и правда эпохи. Сила нашего искусства в том, что оно не боится правды, какой бы суровой она ни была, раскрывает ее во всей сложности.

Но при этом художник должен ясно видеть перспективы развития жизни, понимать, куда развивается то или иное явление. И здесь условие верного отображения действительности — не игнорирование «неприятных правд», а коммунистическая партийность и народность.

Недопустимо очернение действительности, но опасно и «улучшение» ее, потому что и то и другое дезориентирует читателя и зрителя, является отступлением от коммунистической партийности.

К чему приводит принцип двух правд — ясно видно на примере фильма «Половодье». Эту картину резко критиковали в нашей прессе за художественную беспомощность, схематизм, банальность решений. Но нас в данном случае интересует не уровень режиссуры Искры Бабич и мастерство лепки характеров Розы Буданцевой, а то, как представляют авторы людей и проблемы современной деревни.

В аннотации к «Половодью» сказано: «Центральная фигура фильма — Герой Социалистического Труда Даша Стрешнева. Она работает на самом трудном участке, хочет сделать жизнь своих односельчан радостной, интересной и непреклонно идет к своей цели». Как видим, авторы ставят задачи весьма серьезные. Но они игнорируют правду сегодняшнего дня — вполне естественное желание человека жить зажиточно, в достатке, получать на трудодень и т. д. Фильм представляет собой цепь надуманных, фальшивых ситуаций. Стоит доярке Юльке заметить, что Даше как герою труда создают хорошие условия на ферме, и Даша мгновенно отдает сопернице механизированную «елочку», а себе берет плохо раздаваемых первотелок. Этот благородный поступок можно понять, но дальше происходит нечто странное. Колхоз строит для Даши, ее будущей семьи дом, однако героиня отказывается от дома. «Дашенька, а где мы жить будем?», — резонно спрашивает ее муж Зиновий. «А нам хорошо будет и в старом», — отвечает Даша. Затем она отказывается от премии. Зиновий замечает: «Уважать труд — это прежде всего честно платить за труд и получать зарплату сполна», а Даша скромно заявляет: «Я иначе не умею». Не успокаиваясь на достигнутом, героиня отказывается и от коровы: «Корову я отдала. Зачем нам корова, мы ж с фермы молоко получаем». «Ребенок будет», — упрашивает Зиновий. Но Даша настаивает на своем. «А я вот что-то стыжусь — дома своего стыжусь и коровы стыжусь». Потом оказывается, что ей «огород в тягость». Наконец, после мучительных колебаний героиня жертвует даже мужем: «Люблю. Но нам нельзя. Нам нельзя вместе. Уходи».

Авторы, очевидно, полагают, что создали образ передовой колхозницы, свободной от собственнических пережитков. На самом же деле они компрометируют борьбу со стяжательством, выступая против того, что в условиях нашего общества является пока еще необходимым и правильным. Если судить о колхозной деревне с позиций фильма «Половодье», то у колхозников надо забрать приусадебные участки, перестать оплачивать трудодень и т. д.

Партийным мы называем то искусство, которое помогает в борьбе за построение коммунизма, искусство, идущее в разведку, сообщающее самые точные сведения о состоянии человеческих душ, затрагивающее жгучие проблемы

пародной жизни. Таковы очерки В. Овечкина, Е. Дороша о деревне, фильмы по сценариям Б. Метальникова. Картина «Половодье» дезориентирует зрителя.

Фальши идейной соответствует фальшь художественная. Достаточно привести в качестве примера реплики доярок, купающихся в реке: «А ты знаешь, что характерно для нашей эпохи?», «Служение обществу — твоя личная необходимость» и др. Искусственность, картонность фигур второго плана здесь объяснимы. Такая героиня, как Даша, может жить только в муляжной, павильонной среде, ибо реальная жизнь сразу же выявит ее надуманность.

* * *

В современном советском киноискусстве, как уже отмечалось выше, чрезвычайно возрастает роль среды, второго плана, переставших быть просто фоном, а находящихся в непрестанном взаимодействии с центральными персонажами, оказывающих существенное влияние на их судьбу. Важно понять прогрессивный характер этого явления.

Ведь павильонность, картонность фона, дежурные статисты, изображавшие толпу, — все это не случайные особенности многих фильмов конца 40-х годов, а закономерный эстетический результат их философской концепции. Для героя, самолично формирующего исторический процесс, совершенно не важна та действительность, с которой он имеет дело. Волонтаристические концепции исторического процесса непосредственно сказывались в драматургии фильма, в его пластическом решении.

Показывая героя в многообразии жизненных, социальных отношений, наше кино спорит и с теориями «некоммуникабельности», предопределенного одиночества людей, так полно выразившимися в фильмах Антониони, в картине Алена Рэне «В прошлом году в Мариенбаде».

Модернистская тенденция показывать человека как существо с оборванными социальными связями очень характерна для современной буржуазной культуры. Она проявилась, в частности, в теории и практике «антиромана», развиваемых Бютором, Роб-Грийе, Клодом Симоном. Само сосуществование с другими людьми рассматривается в произведениях этого рода как мучительная пытка. Зна-

менательно, что фраза из пьесы Сартра «За закрытой дверью» — «Ад — это другие» — превратилась в формулу целого художественного поколения.

Иные — позитивные, оптимистические — концепции развиваются в искусстве социалистического реализма, и они находят свое выражение во внимательном прослеживании связей между человеком и обществом, в понимании важности каждого для всех и необходимости всех для каждого.

Понять героя «Баллады о солдате» Алешу Скворцова это значит понять и женщину, засыпающую от усталости за рулем автомашины, и горожан, ожесточенно долбящих ломами мерзлую землю — нужны противотанковые рвы, и увидеть израненную, сожженную Россию за окнами поезда. Алеша берет свое мужество, свою силу от этих людей, этой земли и сам остается жить в совершенном им для людей.

Пристально рассмотрены связи между героем и средой, личностью и временем в одном из лучших фильмов 1963 года — «Вступлении», поставленном режиссером И. Таланкиным по сценарию В. Пановой.

Очень многое говорят в этом фильме глаза детей — внимательные, оценивающие, вбирающие в себя всю развороченную войной, выбитую из привычной колеи жизнь.

У Таланкина оказалась поразительная память. Он с абсолютной точностью воскресил это время, его атмосферу. Впрочем, «точно воскресил» — не совсем верное определение. Он умно и требовательно отобрал самые характерные приметы времени. На секунду лишь появляется в купе поезда лицо лейтенанта — слепое, иссеченное черными осколками минных осколков; отчаянно бренчит на гитаре молодой матросик, «играя про любовь»; два покалеченных солдата пьют водку, — а уже ясно, в какие годы совершает маршрут поезд.

Придерживаясь за жерди, девочки в балетных юбочках отрабатывают фигуры классического танца; с соседних крыш за ними молча наблюдают деревенские мальчишки. Дед с бородой клинышком застыл перед невиданным зрелищем — жизнь, выбитая из привычного русла, перепутанная войной встает из этого кадра, так же, как она открывается зрителю в эпизодах завода, работающего зимой под открытым небом, в вокзалах, запруженных эвакуированными, в молчаливых очередях у магазинов. И все

эти как будто не имеющие прямого отношения к сюжету кадры, эпизоды — весь второй план — не остаются нейтральным фоном. Они активно воздействуют на героев, постоянно воспринимаются и осмысливаются ими.

Именно соприкосновение жизни, в широком смысле слова, и юных героев интересует В. Панову и И. Таланкина. Потому так интересны, так жизненны Валя и Володя, что они погружены в реальную действительность, показаны в многообразии реакций, в процессе развития характера, становления нравственного кодекса.

Да, эти ребята видели многое: и женщин, получивших похоронные, и смерть близких, и голодные дни, и непосильную работу. Время рано потребовало от них полной меры ответственности, но зато и подарило им раннюю душевную зрелость.

И еще один пласт этой внешне простой, а на самом деле сложной, многослойной картины. В ней очень остро чувствуется то, что можно определить как *неустрабимость жизни*. И потому в море народного горя, среди воя сирен и взрывов отчетливо слышится счастливый девичий смех, и только изумленные глаза девчонок видят чудо: просто так, без карточек, без вещей девушка уходит под руку с любимым. И потому беспомощный комочек жизни — Тamarочка, чьи ножки, захлебываясь от рыданий, целует мать Володи, — становится в фильме оправданием нескладной, несчастной жизни этой женщины. И потому так пронзительно звучит кадр ленинградского перрона 1945 года — женщины в военной форме, старики с узлами, возвращающиеся из эвакуации, солдат на деревяшке, бодро ковыляющий с сундучком. И, наконец, встреча, знакомство Володи со сводным братом Олегом. Долгий проход по вечерним улицам Ленинграда. Сцена, где «фон» — город — значит не меньше, чем сама беседа, он, в сущности, комментирует, объясняет ее. Черные силуэты разбитых домов, отряды фабзавуча с лопатами, костры у восстанавливаемых зданий. И снова настойчиво, во весь экран — проемы разбитых окон, здания, обреченные на слом. И слова шепотом, за кадром: «Из-за того, что у них там что-то получилось или, наоборот, не получилось, разве значит, что мы не должны быть братьями?..» Жизнь все-таки возрождается, жертвы были не напрасны, они принесли опыт, мальчики становятся взрослыми. Раны затягиваются, а обветшалое, ненужное рассыпается, исчезает.

Это ощущение непрерывности, справедливости движения времени, вечного обновления жизни, очень остро у Пановой, великолепно передано Таланкиным.

Столь же остро ощущают время сценарист Р. Файзи и режиссер Ш. Абасов в фильме «Ты не сирота». Далекый тыловой город, скудный базар военных лет, худенький мальчик тянет с прилавка арбуз — так сурово-резко начинается эта картина об узбекском кузнеце Шахмеде Шахмамудове и его жене, взявших на воспитание в годы войны четырнадцать осиротевших детей. Точность летописца, рассказавшего о реальном жизненном факте, становится принципом художника. В картине не спутаешь дат. Мы понимаем, к какому времени относится сцена, где четырнадцать детей сидят за столом и сосредоточенно следят за тем, как разливают по тарелкам «затируху». Режиссер точно передал этот особый взгляд — взгляд военного времени, устремленный на еду, осторожное движение детских рук, берущих аккуратно нарезанные тощие ломтики хлеба.

И так же как Таланкин и Абасов, великолепно передает приметы времени, его движение режиссер Т. Абуладзе в фильме «Я, бабушка, Илико и Илларион». Уходят на войну мужчины, маленький колхозный оркестр исполняет браваурный марш, а потом на пустынной площади в пыли лежат трубы и кажется, что они сами тихо и печально выводят мелодию «Священной войны». Проходит время, и на этих стареньких инструментах играют вытянувшиеся, возмужавшие мальчишки — в школе выпускной вечер...

В сущности, вся история грузинского мальчика Зурико могла бы показаться тривиальной в своей простоте и обыденности. Отрочество, переход из класса в класс, окончание школы и отъезд в Тбилиси, в университет. Но авторы еще раз доказали, что мера искусства определяется не сложностью сюжетных ходов. Знакомое предстает на экране полным свежести и внутренней значительности.

Этот фильм рассказывает о людях, стоящих у самых основ жизни, верит в правоту и естественность их существования и потому оказывается способным, говоря словами Горького, создавать образы, в которых трудовой народ воплотил «свою веру в то, что в конце концов именно он преодолет все и всех»⁶.

⁶ А. М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 24, стр. 494.



«Вступление»

Володя — Б. Токарев, мать Володи — Н. Ургант

В утверждении неистребимости жизни, ее вечного обновления наше искусство противостоит модернистским концепциям. Глубоко символичен тот не прямой спор, который произошел на Венецианском фестивале 1963 года между картиной «Вступление» и фильмом Луи Малли «Затухающий огонь», раскрывшим необратимый процесс утраты героем смысла жизни, показавшим его выморочное, обреченное существование.

* * *

Конкретность социально-исторической обстановки, в которой действует герой, уже во многом определяет меру индивидуализированности его характера. Для нас потому так отчетливы, прикреплены к своему поколению характеры Зурико и Володи, что они действуют не в абстрактной,

вымышленной среде, а в очень конкретной обстановке. И, наоборот, неточность, расплывчатость в изображении времени и среды, как правило, связаны с абстрактностью проблематики, неопределенностью характеров.

Одна из особенностей эстетики культуры личности заключалась в том, что советский человек рассматривался в ней вообще, вне конкретных примет его возраста, социального положения, характера судьбы. И для этого обобщенного понятия составлялся некий комплекс «да» и «нет», в согласии с которым он обязан был жить в картине.

Но в искусстве не существует человека вообще, а всегда социально, исторически опосредованная личность со своим индивидуальным характером. Догматическое представление о некоем абстрактном, вневременном герое обедняло искусство, катастрофически сужало его диапазон. В кинематографе конца 40-х годов не могла бы, например, появиться картина «Судьба человека» — картина, главным героем которой оказался в плену, не могла в нем появиться и Вероника, поскольку она не соответствовала этому стандартному типу героя, не мог появиться Зарудный из «Поэмы о море», мысленно избивающий обидчика своей дочери. Идущим от прошлого абстрактным представлением о советском человеке вообще рождены многие герои современных фильмов. Эта расплывчатость, неконкретность ощущается, скажем, в поведении Балуева; лишена социальной достоверности Даша в «Половодье». Отсутствие непреднамеренного, живого взгляда на героев особенно сказывается в фильме «Двенадцать спутников».

Сценаристы Шатирян и Овчинников, постановщик Э. Карамян строят характеры своих героев — двенадцати людей, совершивших вынужденную посадку в горах, — как функции их профессий. Причем сделано это даже с претензией на некую «остроту» постановки проблем. Если показан крупный начальник, то, конечно, он — оторвавшийся от народа бюрократ; его жена Заруи — тунейдка и такая дура, что даже в родной стихии комиссионных магазинов она все время терпит неудачи; инспектор отдела кадров, конечно, — подозрительный человек, запрашивающий у всех своих спутников анкетные данные; перекочевавший из газетных фельетонов стилиста Игорь кокетничает именами Ремарка и Хемингуэя, но оказывается трусом. Им противостоят заслуженная учительница Шавердян, и



«Я, бабушка, Илико и Илларион»

Бабушка — С. Такашвили, Зурико — З. Орджоникидзе, Илико — А. Жоржолани, Илларион — Г. Ткабладзе

бодрый колхозный дед Хачатур. Эти персонифицированные добродетели и пороки лишены какой-либо характерности, какого-либо национального, возрастного, социального своеобразия. Стоит ли удивляться истории этого сценария, который был написан для совершенно иной студии — герои его носили русские имена, — а затем перенесен на армянскую почву? Персонажи фильма настолько искусственны, придуманы, что они от этого ничего не потеряли и не приобрели.

Приблизительность характеров снижает, к сожалению, художественное воздействие интересного по замыслу фильма «Трое суток после бессмертия».

Нам очень нужны сегодня фильмы о войне, прославляющие подвиг, воспитывающие мужество, патриотизм. Сценарист К. Кудиевский и режиссер В. Довгань делают попытку создать картину, прославляющую героический подвиг матросов-севастопольцев, в безнадежных условиях продолжавших сопротивляться врагу. Но они очень мало рассказали о своих героях. Мы почти ничего не знаем

о них, с трудом можем уловить их индивидуальные отличия. Отсутствие глубокого проникновения в душевный мир своих героев авторы восполняют чисто внешними характеристиками: простые матросы произносят фразы, вроде «закрой поддувало, паря», «полундра», всячески щеголяют экзотикой морского жаргона, а комсостав, наоборот, демонстрирует утонченность, интеллектуальность. Так, начальник отряда Гаевой, познакомившись с археологом Ольгой, с места в карьер читает «Да, скифы мы и азиаты мы», а Ольга отвечает ему строками из Омара Хайяма. Подробно показываются сцены боев, рукопашных схваток, а самого интересного — психологии подвига — в картине нет.

Не традицию «Судьбы человека» и «Баллады о солдате», раскрывающих героя во всей многогранности его характера, во взаимодействии со временем, а традицию «Малахова кургана», «Александра Матросова», картин, описавших, зафиксировавших подвиг, но не увидевших людей, его совершивших, продолжает, с нашей точки зрения, фильм «Трое суток после бессмертия».

Индивидуализация характера, его историческая, социальная определенность — эти принципы реализма приобретают в наши дни особую важность.

Новый герой, человек возросшей инициативы, самостоятельности, острого отношения ко всему происходящему в мире — в конечном итоге более крупная, многогранная личность — формируется в жизни, а значит должен прийти и в искусство. Нельзя не согласиться с А. Карагановым, заметившим, что «проблема кинематографического раскрытия человека в индивидуальном своеобразии его мышления не исчерпывается поисками красок, индивидуализирующих язык. Сейчас речь идет о большем — о создании образов, через которые отчетливее читается движение жизни, видны перемены, вызванные XX и XXII съездами партии и их влиянием на духовный мир советского человека»⁷. Караганов правильно указывает, что мы уже не можем удовлетвориться декларативным общим осуждением бюрократизма, как это делают авторы фильма «Никогда», выпущенного на Одесской студии. Нужны конкретный анализ, отчетливое понимание исторических условий, которые сделали бюрократом героя этого фильма. Общие ссылки на культ

⁷ «Искусство кино», 1963, № 6, стр. 15.

личности, на прошлые времена мало что объясняют зрителю.

С другой стороны, есть уже и некое поступательное движение самого искусства. Мы не можем примириться с приблизительными, туманными характеристиками командиров советской промышленности, ученых, тружеников села после картин Ромма, Кулиджанова, Райзмана, Герасимова, после «Девяти дней одного года» и «Битвы в пути», после «Урока жизни» и «Простой истории», после «Большой семьи» и «Высоты».

Незнание или приблизительное знание своего героя, попытка возместить его умозрительными литературными представлениями о советском человеке вообще неизбежно ведут к вторичности кинематографических решений, а в некоторых случаях и попросту к формализму. Именно в этом разрыве связи художника с жизнью — внутренняя причина всяческих реминисценций, всяческого эпигонства. И очень характерно, что сегодня это эпигонство, ремесленничество чаще всего выступает под флагом «поэтического кино», якобы следуя традициям Довженко или Эйзенштейна.

Пожалуй, в «Неотправленном письме» мы впервые увидели этот тревожный симптом, когда отсутствие социальных и психологических мотивировок в поведении героя возмещалось поэтическими обобщенными кадрами, символизировавшими человеческое мужество, упорство. Но в «Неотправленном письме» камера, став героем фильма, открыла свои новые выразительные возможности. В этом было хотя бы эстетическое оправдание эксперимента.

Сейчас все чаще и чаще *«поэтическое» становится синонимом приблизительного*, камуфляжем незнания, отсутствия ясной и точной мысли.

Так, в изысканных метафорах, в абстрактно-поэтических кадрах, в игре камеры растворилась мысль фильма «Путешествие в апрель». Так, пропадает она в фильме «Где-то есть сын». Так, появляются претендующие на символ кадры в фильме «Трое суток после бессмертия»: крупным планом руки матроса, пытающиеся разорвать связывающие их путы; догорающий закат в сцене смерти матроса, карканье ворона. Так, возникает туманная символика в фильмах Чхеидзе «Клад» и «День рождения».

Не зная, не умея найти реальные социальные корни стяжательства, режиссер в фильме «Клад» все время при-

бегают к туманной символике: то его герой садится на дерево и шилит сук, на котором сидит, то он в лодке, выброшенной на песок, то две лодки, в которых он и жена бьются друг о друга на волнах, как бы символизируя разбивающееся семейное счастье. Точно так же «День рождения» строится на столкновении абстрактных понятий молодости и старости. Через весь фильм идут символы и контрасты, которые должны показать, что герой уже стар: бодрый марш моряков и ревматические шаги старика; дети бегают по парку — он бессильно сидит на скамье. Но затем шестидесятилетний герой решает тряхнуть стариной: плывет в море за неким юношей, не понимающим, что он уже устал; опыт зрелости спорит с безрассудством юности — и спасает изнемогшего отрока. И опять-таки символ: из моря вырастает белая статуя — образ вечной молодости.

Отсутствие точного, ясного знания людей и времени порою стремится замаскировать себя скрупулезным воспроизведением внешних черт жизни, стилизацией под документальность, под киноправду. Так произошло в картине «Улица Ньютона, дом 1».

Естественно, что наши кинематографисты хотят передать на экране подлинный образ Москвы, с ее историей и традициями, с поэзией ее ранних трудовых зорь и вечеров, когда только зажигаются огни и люди возвращаются с работы. Хотя Т. Вульфович щедро снимает Москву, но остается впечатление, что герои все время в павильоне — реальная жизнь выглядит нарочито. В случайной продавщице цветов, предлагающей гладиолусы, легко узнать подготовленную актрису; чувствуется, что точно рассчитан эффект кадра, в котором герой «случайно» останавливается у витрины с аквариумом; сцена чтения стихов у памятника Маяковского наводит на мысль о специально срепетированной массовке. Нет подлинной документальности, киноправды, которая всегда была одной из важных художественных традиций советского искусства.

Реальная жизнь осмысливается как экзотика. Если остров Тюлений — то бородатые, немногословные мужики, истошные частушки, бабы на крышах. Если студенческая среда — то ее экзотика: песни под гитару, возгласы «В Саяны, старики!» Если Москва — то обязательно с университетом, с ультрасовременными зданиями и роскошными витринами.

В названных фильмах есть известная эстетическая

целостность: неопределенным, схематичным характерам соответствует абстрактная, вневременная среда, нарочитым условным ситуациям — столь же нарочито выбранное место действия.

* * *

Точность и глубина социальной характеристики героя — общая черта лучших фильмов последнего времени. В этих картинах показывается человек современной эпохи, которая определена историческими решениями XX и XXII съездов партии, человек, чувствующий себя хозяином жизни, осознавший свою причастность ко всем большим и малым делам, совершающимся в мире, свою ответственность перед обществом, перед государством.

Ответственность! Вот, пожалуй, то важнейшее, принципиальное качество, которое киноискусству удалось уловить в современном герое. Эта черта сегодняшнего человека точно схвачена в фильме «Молодо-зелено», поставленном режиссером К. Воиновым по сценарию А. Рекемчука.

Фильм начинается с комедийной ситуации. Совсем еще «зеленого» паренька-монтажника, депутата райсовета, бригадир посылает в город, чтобы тот поторопил с присылкой строительных материалов. Бригадир рассуждает так: ты депутат, следовательно, — слуга народа, вот и служи. Чтобы строительные материалы были здесь, иначе строительство остановится! А не добьешься, мы — избиратели — отзовем тебя как неспособного.

Это смешно, потому что слуга народа, депутат в данном случае — желторотый птенец, растерянно смотрящий на своего бригадира. Однако фильм в дальнейшем и посвящен тому, как сознание долга перед людьми, его избравшими, помогает герою, которого великолепно исполняет Олег Табаков, ощутить свое значение в жизни и мужественно бороться за интересы народа и государства.

В фильме много комических эпизодов. Часто зритель улыбается оплошности героя, но в то же время любит его и верит в то, что этот трудовой паренек с хорошими, умелыми руками не только найдет свое место в жизни, но и будет строить эту жизнь, руководствуясь своей совестью, высокими целями и идеалами нашего общества.

Высокая мера ответственности советского человека, высокая мера требовательности к нему характерны для

самой жизни. Это отличает и лучшие фильмы последнего времени. Отсюда такое резкое несогласие зрителей с художником, у которого отсутствует эта требовательность, наблюдается компромиссный, уклончивый подход к герою произведения.

Снижение требовательности к герою появилось в нашем кинематографе уже несколько лет назад как издержка благотворного поворота кино к герою рядовому, обычному, повседневному. Авторы ремесленных произведений порой умилялись своим героем только потому, что он не пил, не дрался и не крал носовых платков. Большого от него они не требовали. Происходила дегероизация личности, подмена подлинной героинки идеалом мещанской «порядочности».

К сожалению, тенденция дегероизации не исчезла и в некоторых сегодняшних картинах. Назовем хотя бы фильм студии имени Довженко «Мы двое мужчин». Авторы фильма восхищаются элементарной порядочностью своего героя, тем, что он не бросил ребенка на дороге, не обругал его и даже купил ему на свои деньги костюмчик. То, что должно быть обычной нормой поведения человека, предстает здесь как некая доблесть. В фильме все время присутствует сентиментальная, слезливо-умильная интонация авторов, бесконечно восхищающихся своим героем.

Еще более пагубно это отсутствие требовательности к героям в картинах «Путешествие в апрель» и «Улица Ньютона, дом 1».

Милый попрыгун Костико попадает в село, безобразничает там в течение двух дней, обижая гостеприимных хозяев, и, наконец, уплывает восвояси, а режиссер В. Дербенев добродушно фиксирует его приключения и не просто фиксирует, а подает в поэтическом ореоле, используя свое виртуозное владение камерой.

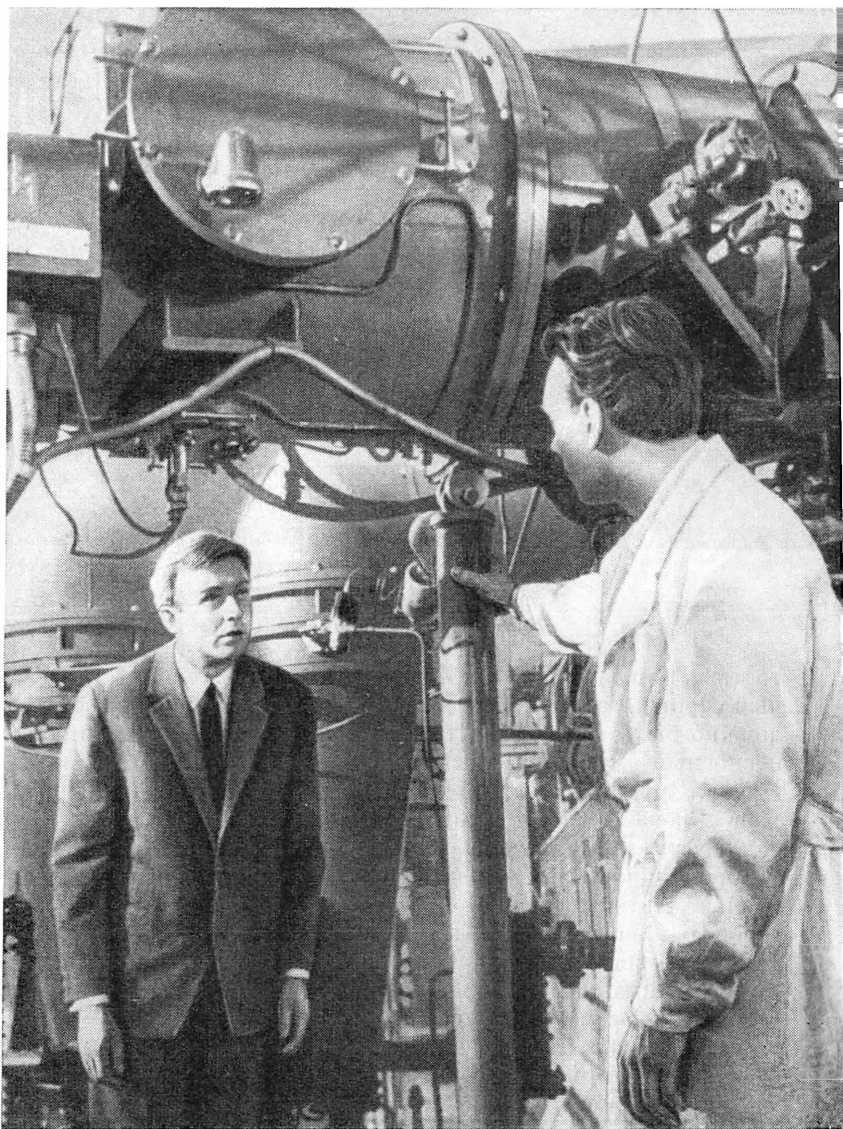
Главный персонаж «Улицы Ньютона, дом 1» — Сувернев куда более претенциозен в своих намерениях. Это отнюдь не легкомысленный шалун. Он считает себя крупным ученым-физиком, которому все дозволено: и силой тащить гулять незнакомую девушку — ему так хочется; и ударить по лицу своего друга — ему кажется, что тот неправ; и облить из огнетушителя ученый совет. Но самое страшное, что сценарист Э. Радзинский, его соавтор и режиссер Т. Вульфович восхищаются этой наглой напорис-



«Молодо-зелено»
Бабушкин — О. Табаков

тостью, оправдывают ее: помилуйте, ведь герой — крупный ученый, талант! При создании образа Сувернева они, должно быть, следуют литературной традиции, вспоминая несносный характер, вызывающее поведение Мартина Идена, Эрроу-Смитта. Но все дело в том, что выходки героев Джека Лондона, Синклера Льюиса, так же как «желтая кофта» Маяковского, были частью их борьбы против «добропорядочного» обывателя. А против чего воюет Сувернев? Авторы уверены в таланте, в избранности своего героя, однако показывают только выходки, только эпатаж самого убогого свойства. Герой поражает полным отсутствием оригинальных мыслей, глубоких раздумий о жизни и ответственности перед ней.

И нам куда ближе фильм «Девять дней одного года», где есть подлинная интеллектуальная атмосфера, где размышляют герои и думает зритель, где есть такие ученые, как Гусев и Куликов, без кокетства и позы делающие свое дело, живущие им, люди подлинного творчества и высокого чувства долга.



«Девять дней одного года»

Куликов — И. Смоктуновский, Гусев — А. Ватамов

* * *

Человек и время, характер и обстоятельства — эта важнейшая проблема реализма приобретает особое значение сейчас, когда так усилились связи между человеком и обществом, личностью и коллективом.

Казалось бы, разнонаправленные устремления искусства — вглубь и вширь, в исследования внутреннего мира героя и в изучение среды, фона, обстоятельств, — в сущности, едины и в реалистическом искусстве немыслимы одно без другого. «Противоположность» между направлением эпическим и камерным — это противоположность способа, а не объекта исследования. И в том и в другом случае сохраняется закон единства судьбы человеческой и судьбы народной.

Только в многообразии жизненных отношений, притяжений и отталкиваний, в борьбе с конкретным противником, обстоятельствами или с самим собой может проявиться живой, полнокровный характер нашего современника.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ ЭКРАНА

1

В этом году исполняется тридцать лет фильму «Чапаев».

Создатели фильма Георгий и Сергей Васильевы уже ушли из жизни, но имена их бессмертны.

В их шедевре не только разгадан новый тип человека, но разгадано и само искусство, его возможности.

То, чем был «Потемкин» для 20-х годов, «Чапаев» стал для 30-х, когда на смену немому кино пришло кино звуковое.

Потом наступил третий этап — этап звукозрительного кино, нормальное развитие его задержала война, а затем годы культа личности, когда поиски были ослаблены предрассудками догматизма. Последнее десятилетие вернуло экрану многообразие, появилось много новых ярких произведений, и, может быть, сегодня мы находимся накануне рождения нового шедевра, который выразит черты современного кино и черты современного героя, участника великой битвы за коммунизм.

Совершенное произведение искусства, «Чапаев» не устаревает; как и прежде, он доставляет нам эстетическое удовольствие. Разумеется, «Чапаев» неповторим — драматургия экрана с тех пор сильно изменилась, но не увядаемы его традиции. «Чапаев» и сегодня дает уроки творческого подхода к изображению человека.

2

С тех пор, как на экране появился всадник в крылатой бурке, чтобы, обнажив клинок, ринуться в бой за правду, он стал властителем дум не одного поколения людей.

Обретя нового героя, искусство поднялось на новую ступень.

Эстетика всегда жаждала положительного героя и вместе с тем побаивалась его: он часто оказывался пассивным и малореальным, «голубым», как сказали бы мы теперь. Сочувствие, как правило, вызывал человек страдающий.

Фильм «Чапаев» принадлежит искусству, имеющему идеал и способному бороться.

Чапаев охвачен великой страстью. Она сожгла бы его, если бы он не действовал.

Знаменитый кадр, где Чапаев мчится на врага, предельно отчетлив: темперамент героя выражен пластически.

Но этот кадр не имеет самодовлеющего значения. Когда его повторили в живописи, он потерял силу воздействия — взятый отдельно, он оказался всего-навсего военным, батальным кадром.

«Чапаев» же не батальная картина, она не рассказывает истории легендарной дивизии. Гражданская война и фронт взяты как среда, как обстоятельства, в которых сложился неповторимый характер героя.

Сцена отражения атаки каппелевцев «вбирает» в себя предыдущие, невоенные сцены. В картине есть свое внутреннее движение, оно идет через сражения, которые происходили в душе героя.

Мы постигаем внутренний мир Чапаева, узнаем его натуру. При этом авторы фильма Васильевы не боятся показать Чапаева смешным и наивным.

Вот наш легендарный герой, растерзанный, без ремня и в тапочках на босу ногу, врывается к Фурманову, где застаёт ветеринарного врача и фельдшера, которые пришли жаловаться. Чапаев велел им аттестовать на врача своего земляка, коновала, и они посмели возразить. Теперь комиссар их поддерживает. Чапаев взбешен. «Застрелю!» — кричит он Фурманову. Он замахивается табуреткой, бьет ее об пол и, обессиленный, садится.

Внезапность перехода от ярости к виноватой неловкости естественна, герой здесь такой, каким он только и мог быть. Вряд ли он сам понимал, какой шквал пронесся в его душе и что заставило его забыть себя. Именно поэтому мы поверили в него как в реального человека, постигли логику его поступков.

Чапаев был здесь несправедлив, но разве не трогают нас его слова: «Это что ж такое? Вы уже не даете ни одному мужику на доктора выйти?»

Он невежествен, но разве не тянется он к знанию — ему обидно, что он, Чапаев, никогда не слышал про Александра Македонского. «Ты знаешь, — говорит он Фурманову, — и я знать должен».

В Чапаеве живет ненависть и обида крестьянина, забитого старым режимом. Протест против этой несправедливости становится его личной страстью, и этим Чапаев нам симпатичен как человек.

Доброе чувство к герою нарастает в нас от сцены к сцене. Мы охвачены беспокойством, когда он, не думая об опасности, один мчитя усмирять эскадрон, в котором дезертиры, убив командира, взяли власть над людьми.

Мы восхищены смелостью и умом Чапаева, когда он появляется во главе этого эскадрона, устремленного на перерез казакам.

Мы потрясены его отвагой, когда он пулеметным огнем отражает противника, бросившего против него артиллерию и бронемашину.

Подоспел ли ему помощь?

Как хочется всегда нам, чтобы подоспела.

Но бег сюжета трагичен и мудр. Чапаев успевал на помощь другим, а ему — не успели: герой именно он, и ему суждено отдать всего себя людям.

Картина кажется огромной, но не потому, что кадр вмещает пространство и массовые сцены.

Масштаб картины в личности героя, в ней отразилось многообразие мира.

Мы видели Чапаева и отважным, и задумчивым, и жестоким, и добрым, и бешеным в своей ярости, и застенчивым, и подозрительным, и доверчивым, видели и опрокидывающим противника, и усталым. Мы видели его легендарным и видели смешным. Но всегда слезы и смех вышались нас, потому что мы узнавали истину.

Герой дан в сопоставлении с другими лицами — композиция картины совершенна.

Ординарец Чапаева Петька имеет свою судьбу и интересен нам сам по себе, в то же время в нем как бы дописана биография Чапаева. Петька говорил Анке: «Я все могу», хотя все мог только Чапаев, перед которым Петька преклонялся. Кто не помнит крылатую реплику ординарца:

«Тихо, граждане, Чапай думать будет!» Петька верит в Чапаева, как в революцию. Революция и свела этих двух людей. Изобразив их рядом в картине, Васильевы дают нам возможность ощутить масштаб характера: Чапаев был стратегом, Петька был солдатом. Нас трогает пробуждение любви в этом грубоватом парне и потрясает, когда он жертвует ею, оставаясь рядом с Чапаевым в смертельной схватке. В последний миг он думает не о себе — распластанный на берегу, он поднял голову, чтобы узнать, доплыл ли Чапаев на ту сторону.

Чапаев влияет на окружающих и сам испытывает на себе их воздействие. Во время паники, когда казаки напали на спящих чапаевцев, только Анка вспомнила о пулеметах, и тогда Чапаев бросается к ним.

Чапаев — главное действующее лицо, в нем сходятся драмы других персонажей. Когда Чапаев высшей мерой наказывает дезертира, выстрел этот кладет предел и его собственным анархистским настроениям.

Никто не оказал на Чапаева такого воздействия, как Фурманов. Чапаевский комиссар изображен не с такой силой детализации, как главный герой, но он для нас реален. Мы ощущаем ход его мысли и тогда, когда он молчит.

В Фурманове живет любопытство к людям, он понимает их и потому влияет на них — словами и поступками.

Фурманов открыл Чапаеву глаза на самого себя. Они прошли через споры и сошлись, потому что должны были сойтись разум революции и ее стихийная сила. Каждый из них остался самим собой, но в душе друг друга они навсегда оставили след. Наверное сами они осознали это, когда пришло время расстаться — Фурманова отозвали в другую дивизию. Как всегда, Чапаев прост и открыт. «Обидели меня», — откровенно говорит он Фурманову, и мы снова сочувствуем Чапаеву, его способности привязываться к людям.

Машина с Фурмановым уходит, и мы, как бы с нее, видим фигуру Чапаева, все уменьшающуюся, одинокую.

Так композиция кадра раскрывает нам настроение героя. За кадром возникает любимая песня Чапаева «Черный ворон», она сливается с изображением, усиливая тему печали и предчувствия драмы.

«Чапаев» появился в первые годы звукового кино. Во многих картинах тогда словесное действие вытеснило пла-

стические средства выражения, и кинематограф стал походить на театр — операторское искусство стало лишь средством изображения разговорных сцен.

В «Чапаеве» изображение не утратило активности. Это мы видели только что в сцене расставания героев. Стоит в связи с этим вспомнить и то, как показан уходящий в разведку Петька. Он идет по извилистой тропинке и трижды — то справа, то слева — перечеркивает ногами солнце, опускающееся вдали за горизонт. Это дано неназойливо, просто, однако композиция не ускользает от внимания зрителя, и он по-новому видит Петьку.

Васильевы рассчитывают на активное восприятие зрителем действия, умение понять подтекст, извлечь из сцены больше, чем в ней непосредственно изображено. Когда Чапаев излагает свои мысли о месте командира в бою, он иллюстрирует их различным расположением картофелин, случайно оказавшихся на столе. Разнообразие фигурок, выстроенных то в одном, то в другом «боевом порядке», сообщает его изложению неожиданную конкретность. Сцена комедийно окрашена, но смысл ее глубок: выясняя место командира в бою, Чапаев сказал о месте человека в жизни, о его совести и целесообразности его поступков.

Это не прямое, а отраженное действие применяется в картине по-разному. Вспомним еще одну сцену: Петька с берега отстреливается, целясь вверх — там на косогоре появляются враги. От первого выстрела падает казак. Второй раз Петька тоже не промахивается, но теперь в кадре видна лишь винтовка, выпавшая из рук другого убитого. Таким изображением достигается разнообразие действия, активизируется восприятие зрителя, в кадре дана часть вместо целого, и зритель должен сам целое домыслить.

Высоко искусство монтажа в «Чапаеве». Именно благодаря монтажу столь выразительна знаменитая сцена отражения «психической атаки». Тишина, разорванная дробью анкиного пулемета, а потом появление на коне самого Чапаева — эти кульминации поднимают действие до трагического пафоса. Точно найденное сопоставление элементов боя, данное в нарастании, заставляет нас самих пережить все перипетии, стать участниками событий.

По мастерству эта сцена стоит рядом со знаменитой сценой на одесской лестнице в «Броненосце Потемкине» Эйзенштейна. Тут традиции очевидны, но Васильевы дали и новое: они подчинили монтаж искусству актера. В эпо-

пее «Броненосец Потемкин» и в других лучших немых фильмах 20-х годов героем произведения выступала революционная масса. Это было и в поэзии — «150 000 000» В. Маяковского, и в прозе — «Железный поток» А. Серафимовича. Для кино это имело особое значение: экран порвал с традициями дореволюционной психологической салонной драмы и обратился к жизни народа. Изображение массы не требовало профессиональных актеров, и режиссеры часто обходились так называемым «типажем», подбираемым по принципу внешнего сходства.

В 30-е годы одна за другой стали появляться картины, в центре которых изображен крупный характер. Вспомним такие произведения, как трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Член правительства», «Депутат Балтики», «Щорс», «Великий гражданин», «Учитель», «Богдан Хмельницкий». Искусство социалистического реализма обнаружило здесь удивительное стилевое разнообразие и способность глубоко исследовать человека в его взаимоотношениях с эпохой. Огромное значение в этих картинах приобрело искусство актера. В сознании зрителей имена героев слились с именами актеров, исполнявших в этих картинах главные роли. «Чапаев» открывает эту новую главу в истории советского кино.

Много в «Чапаеве» актерских удач, но, конечно, прежде всего приходится говорить о Борисе Бабочкине.

Роль Чапаева — жизненный подвиг артиста. Он не демонстрирует Чапаева, а живет его жизнью. Внешность артиста Бабочкина и реального героя не очень совпадали. Но знакомые Чапаева, даже сын героя говорили, что они похожи.

Искусство добивается совпадения не копированием. Бабочкин понял истину страстей Чапаева и нашел пластическое решение его неповторимой конкретности.

Толстой писал, что в жизни не может не быть счастья, но оно приходит к тому, кто может себя забыть для других.

Чапаев счастливый человек. Он освобождался от противоречий, причинявших ему страдания, но он не переставал быть самим собой. В нем сохранилась одержимость и готовность забыть себя для других. Картина совершенна, потому что все в ней подчинено этой мысли.

«Чапаев» подтвердил великую силу реализма, для которого поиски формы всегда были поисками смысла жизни.

Васильевы долго бились над формой своего произведения (черновики сценария и куски, не вошедшие в фильм, говорят об этом) и в конце концов нашли стиль, выражающий жизнь человека, которого звали Василий Иванович Чапаев.

3

Приведем пример поисков Васильевыми стиля картины.

По первоначальному замыслу Чапаев погибал в бурной реке: ее огромные волны перекатывались, в черном небе сверкали молнии¹. Получалось, что Чапаева погубила стихия, и потому в дальнейшем Васильевы отказались от такого решения. В картине мы видим другое: раненый Чапаев, теряя силы, плывет по спокойной глади, круг фонтанчиков пуль сужается вокруг него. Тишина оказалась драматичней бури.

Это «снижение» материала можно проследить и в музыке, и в диалоге, и в игре актера, и в общем развитии действия.

Перед боем Чапаев на коне с косогора наблюдает за предстоящим полем битвы. Нижний ракурс и бурка, спадающая крупными складками, придают герою монументальность — он возвышен над временем и пространством, над людьми, над обстоятельствами, которым он, полководец, должен будет сейчас навязать свою волю.

Бой закончен, и мы видим Чапаева в избе — на столе самовар, и Чапаев из блюда, по-крестьянски, пьет чай.

«Чапаев», развивая традиции «Потемкина», уберег их от напыщенности и риторики; их не избежал и сам Эйзенштейн, в частности в картине «Старое и новое», в картине выдающейся — она была дерзкой попыткой создать эпос на современном материале.

В «Старом и новом» есть эпизод, в котором два брата, расходясь после смерти отца, делят доставшееся им по наследству имущество. При этом избу они разбирали не по венцам, а просто распиливали ее пополам.

«Почти все зрители картины,— пишет сам Эйзенштейн,— отнеслись к этой сцене крайне неодобрительно.

Ругались за „натянутый символ“, за „неудачную метафору“, за „нереалистическую ситуацию“.

¹ Эскиз первого варианта постановочного решения сцены гибели Чапаева опубликован в сб. «Вопросы киноискусства», 1956, стр. 95.

А между тем в основе эпизода лежит факт.

И даже факт не единичный и случайный, а факт типический»².

Эпизод распиливания избы в «Старом и новом» Эйзенштейн сопоставляет с эпизодом расстрела под брезентом в «Потемкине».

Первый факт имел место в жизни, но на экране в него не поверили.

Второй — вымышлен (если уж использовали в такой ситуации брезент, то стелили его под ноги, чтобы кровью не залить палубу; здесь же брезентом накрывали), однако зрителей он захватывает.

Это произошло потому, что в первом случае художник не сумел переключить зрителя из области рассуждений в область переживаний. В «Потемкине» же эмоциональное напряжение сцены моряков, ожидающих под брезентом расстрела, поглощает ее бытовую несостоятельность.

Эйзенштейн считает, что он не достиг нужного внутреннего напряжения в сцене распиливания дома потому, что ошибочно дал эту сцену в начале картины, в ее экспозиции, в то время как сцена под брезентом оказалась в «Потемкине» в районе кульминации.

Но дело здесь не только в том, где оказалась сцена. Окажись сцена с домом в кульминации, вряд ли что-нибудь изменилось бы, о чем свидетельствует находящаяся в кульминации сцена с пуском сепаратора, которая интересна изобразительно, но также лишена внутреннего драматизма, а потому затрагивает нас не так сильно, как рассчитывал художник.

Эпизод строился на ожидании у сепаратора: сгустеет или не сгустеет молоко? Сепаратор решал судьбу артели, организуемой беднячкой Марфой Лапкиной и ее единомышленниками. Брызнул поток сливок — взрыв восторга, люди записываются в артель.

Режиссер потом признавался, что хотел «одними средствами выразительности и композиции сделать из факта появления первой капли сгустевшего молока такую же захватывающую и волнующую сцену, как эпизод встречи „Потемкина“ с адмиральской эскадрой, — ожидание этой первой капли построить на таком же напряжении, как

² Из неопубликованных материалов к исследованию С. М. Эйзенштейна «Пафос». ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2.

ожидание, будет ли или не будет выстрела орудий эскадры...»³.

Однако предмет изображения не соединил, как в «Потемкине», зрителя и художника, они оказались в разном отношении к предмету. Бытовой материал художник передал средствами патетического произведения. Форма и содержание оказались в противоречии.

Следует сказать, что в других эпизодах картины «Старое и новое» аналогичное намерение вполне удалось. Так, например, незабываемо в картине изображение крестного хода, когда люди в неистовстве религиозного экстаза, сгибаясь под тяжестью икон и зарываясь в пыли иссохшей земли, взывают к небесам о ниспослании дождя; здесь драматическое содержание эпизода требовало экстатической композиции, и Эйзенштейн ее блестяще применил.

В сцене с сепаратором она оказалась неорганичной, о чем режиссер потом писал в статье «Еще раз о строении вещей»⁴.

В этой работе Эйзенштейн достраивает свою теорию пафоса.

Пафос может быть выражен различно.

Фильм «Потемкин» — пример прямого выражения пафоса, в его структуре соблюдено условие экстаза — «выхода из себя» и перехода в новое качество. Композиция как бы вторила определенному поведению человека. Речь шла о глазах, на которых проступали слезы, о молчании, разразившемся криком, о неподвижности, перебрасывающейся в рукоплескание, о прозаической речи, неожиданно переходящей в строй поэзии.

Теперь Эйзенштейн пишет и о другом выражении пафоса:

«Если, например, решено, что определенный момент роли должен решаться на иступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляющей будет полная „окаменелая“ неподвижность.

³ «Пафос». Рукопись, публикуется в III томе «Избранных произведений» С. М. Эйзенштейна.

⁴ Статья «Еще раз о строении вещей», публикуется в III томе «Избранных произведений в шести томах» С. М. Эйзенштейна.

Если силен Лир в бурю, окружающую его безумие, то не менее сильно будет действовать и прямо противоположное решение — безумие в окружении полного покоя „равнодушной природы“».

Именно «Чапаев», по мнению Эйзенштейна, открыл новые принципы патетической композиции.

«Чапаев» выстроен по принципу, противоположному «Потемкину». То, о чем принято было говорить строем гимна, приподнятой речью, стихом, было сказано в «Чапаеве» просто.

Ключевой для «Чапаева» Эйзенштейн считает сцену, в которой герой дает урок тактики, объясняя, где должен быть командир. Именно здесь выясняется, что «в известных условиях строй пафоса должен мчаться не с шашкой наголо впереди», а «размещаться позади», то есть идти не через противоположность, раскрытую в «Потемкине», а путем «обратной противоположности».

Разговорная сцена за столом и динамическая сцена атаки находится в глубокой связи. В сопоставлении этих сцен раскрывается мудрость картины, ее философия.

В сцене за столом Чапаев как бы формулирует свой идеал.

В сцене атаки он подтверждает истинность своего идеала поступками.

Действие, которое мы видим между этими двумя сценами, есть одновременно история характера Чапаева.

Не следует думать, что «снижение» материала в «Чапаеве» происходит ради его «обытовления». Скорее, наоборот, Васильевы этим открывают героическое, которое веками было скрыто в будничном.

Васильевы открыли героический характер в крестьянине, прежде униженном нуждой.

Чапаев стал тем, кем он должен был быть.

Фильм сделан художниками, которые верят, что мир может быть изменен.

Этого не было, например, в мироощущении Гриффита, большого художника. Поэтому, изобретя параллельный монтаж, он не сумел использовать до конца его силу. Гриффит, как заметил Эйзенштейн, видел мир неизменяемым, бедные и богатые были для него как сама собой разумеющаяся данность. Но стремление улучшить мир лишь за счет доброты одних к другим рождает в искусстве мелодраматизм и сентиментальность. Примеров можно приве-

сти множество. Характерна, в частности, картина Н. И. Богданова-Бельского «У дверей школы» (Русский музей), которая тоже построена на параллельном «монтаже»: у порога класса стоит нищий мальчик, в классе занимаются хорошо одетые дети. Художник движим добрыми чувствами, он хочет вызвать у нас жалость к мальчику, однако сентиментальность картины нам неприятна.

Новый этап реализма наступает с осознанием народом своего права переступить привычную черту жизни.

Связи между положительным и отрицательным оказываются подвижными, активными, определяемыми понятием *борьба*.

Эта борьба меняет не только структуру жизни; пытается ее осмыслить, обновляется искусство, меняется представление о способах изображения человеческого характера.

Синтетическое искусство кино не может упускать из виду опыта исторического развития смежных искусств.

Выступая против механического перенесения из живописи в литературу принципа изображения героя — носителя положительного идеала, Лессинг писал:

«Идеальный моральный характер может поэтому играть не более, чем второстепенную роль в этих действиях. Если же поэт, к несчастью, предназначил ему главную роль, то отрицательный характер, более энергично проявляющийся в действии, нежели идеальному характеру позволяють свойственные ему душевное равновесие и твердые принципы, всегда будет заслонять последний. Этим объясняется упрек, который часто делали Мильтону, порицая его за то, что его героем является Сатана. Упрек этот вызывало не то, что поэт придал Сатане чрезмерное величие, что он представил его слишком сильным и отважным, — ошибка здесь кроется глубже. Дело в том, что всемогущему не нужны те усилия, которые приходится прилагать для достижения своих намерений Сатане, и он остается спокойным перед лицом самых яростных действий и предприятий своего врага. Но хотя это спокойствие и соответствует представлению о божественном величии, оно отнюдь не поэтично»⁵.

Правота и величие Чапаева поэтичны, потому что он нуждался в напряжении для достижения своих целей. То,

⁵ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957, стр. 421.

что Чапаев должен сделать со своими бойцами, он должен сделать и с самим собой. В этом — драматизм и сложность его характера; собственно, мы с ним расстаемся, когда он еще не изжил своих привычек партизанского командира — он гибнет от своей беспечности.

Фурманов писал в своей повести, которая легла в основу фильма:

«Дать ли Чапая действительно с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой или, как обычно, дать фигуру фантастическую, т. е. хотя и яркую, но во многом кастрированную? Склоняюсь больше к первому»⁶.

Эту сложность характера кино не могло выразить средствами одной пластики. «Чапаев» Васильевых мог возникнуть только в звуковом кино.

В немом «Потемкине» о Вакулинчуке мы узнали все, что должны были узнать, хотя герой был показан только в одном состоянии — воодушевлении. Вакулинчука играл профессиональный актер, но использованы прежде всего его типажные свойства, его внешность, сильный поворот шеи, выразительное лицо. Образ революционного матроса, чью смерть мы должны пережить, создается средствами пластическими.

Здесь еще продолжали действовать законы изображения прекрасного в живописи, о которых писал в цитируемом уже нами «Лаокооне» Лессинг:

«Так как тела являются истинным объектом живописи, а живописное достоинство тел зависит от их красоты, то вполне очевидно, что живопись избирает для изображения тела, обладающие наивысшей возможной красотой. Отсюда закон *идеальной красоты*. Но так как идеальная красота не совместима ни с каким сильным состоянием аффекта, то художник должен избегать этого состояния. Отсюда требование *покоя, спокойного величия* в положении и выражении»⁷.

Лицо тяжело раненного Вакулинчука — подобно скульптуре Лаокоона — не обезображено страданием, даже умирая и падая в воду, он на миг виснет на якоре в «спокойном величии».

Такое изображение человека было возможно в картине, показывающей жизнь массы. Каждый человек дан в том

⁶ Д. Фурманов. Собр. соч. в трех томах, т. III. М., Гослитиздат, 1952, стр. 231.

⁷ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, стр. 421.

или ином состоянии. Люди — это *разные* состояния одной массы.

Если немое кино родственно эстетике живописи, то звуковое ищет опору в сюжетности драмы и литературы вообще. В поэзии, по определению Лессинга, т. е. в литературе, «идеальная красота требует не покоя, а прямо противоположного состояния. Ибо поэт изображает действия, а не тела; действия же являются тем более совершенными, чем более проявляется в них разнообразных и противодействующих друг другу побуждений»⁸.

В «Чапаеве» один человек показан в *разных* состояниях. В Чапаеве жили противодействующие друг другу побуждения.

Чтобы это обнажить, требовался драматический сюжет.

Васильевы, экранизируя повесть Фурманова, рассказ превратили в действие. Отобрав нужные для фильма ситуации, они по-новому увязали их. При этом они меняли последовательность событий, чтобы придать действию нарастающее движение за счет его внутренней энергии, без специальных разъяснений автора, комментариев, лирических отступлений — их в повести Фурманова, как помнит читатель, очень много. Вероятно, сегодня, когда авторский голос стал одним из выразительных средств экрана, повесть по другому была бы экранизирована. Тогда же, в начале звукового кино, применение авторского голоса было преждевременным — надо было сначала узнать пределы драматизма экрана.

В «Чапаеве» каждый отдельный эпизод — часть целого и в то же время завершенное в самом себе действие, имеющее начало, кульминацию и конец. Только исчерпав себя, сцена переходит в другую. Центр тяжести, таким образом, оказывается на внутрикадровом действии, образ раскрывается средствами игры актера, ему подчиняется камера — кажется, она не только всматривается, но и вслушивается в то, что говорят актеры, она не спешит менять точку зрения, пока персонажи не произнесут свои реплики.

«Чапаев» гармоничен во всем.

В соотношении частей, составляющих целое фильма.

В развитии сюжетных линий, имеющих свою логику и вступающих в соприкосновение для усиления друг друга, т. е. для выполнения общей задачи произведения.

⁸ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, стр. 422.

Во внутренней связи отдельных ситуаций. Смертельный удар, который в финале картины наносит крестьянин полковнику Бороздину, словно детонацией, вызван ударом падающей щетки ординарца Потапова, когда тот за спиной музицирующего полковника натирал пол, двигаясь в такт «Лунной сонаты».

Два различных рукопожатия Чапаева и Фурманова — первое и последнее — уже сами по себе говорят, через что прошли эти два человека, как изменились их отношения.

«Лунную сонату» Бороздина развивает через противоположность песня о черном вороне, которую поет Чапаев с бойцами.

Эти контрасты и сопоставления в конце концов дают глубину и единство противоречивому характеру Чапаева.

Когда он вылетает на коне с шашкой, он так же неумен, как в сцене с ветеринарными врачами. В отличие от упрощенных произведений, где герой, «исправившись», теряет для нас интерес, Чапаев не «исправляется», просто его достоинства были продолжением его недостатков. Герой благодаря этому имеет второй план — Чапаев мог стать Григорием Мелеховым, но он стал именно Чапаевым, потому что совпал с революцией. Он стал тем, чем должен был стать, и стал именно в сцене атаки. В этой сцене «закрывается» композиция картины. Здесь центр ее равновесия, ее гармонии. Центр не геометрический, а именно тот, который называется *золотым сечением*.

Драматургические пропорции «Чапаева» признаны классическими, однако сами Васильевы уже в своей следующей работе «Волочаевские дни» искали более свободную драматургическую конструкцию, поиски их были похожи на то, что делается сегодня в звукозрительном кинематографе.

И здесь следует сказать о едином процессе развития кино.

Оно всегда в принципе было звукозрительным.

Пластика немого кино умела звучать. В одесские туманы, снятые Эдуардом Тиссэ в «Потемкине», мы не только всматривались, но и вслушивались. Музыка создавалась монтажным ритмом произведения (вот почему, кстати, теперь неумело озвученный немой «Потемкин» очень много потерял: реальная музыка глушит внутреннюю музыку картины).

В «Чапаеве» же песня «Черный ворон» не только звучит; мы запомнили ее пластический образ: ее пели чапаевцы, а мы видели лицо молчавшего командира; изображение сливалось с звучанием в образе тревожного, словно предчувствующего свою гибель героя.

Звукозрительная образность обрела сегодня уже не потенциальные, а реальные возможности.

Стали возможными такие картины, как «Дом, в котором я живу» и «Поэма о море», «Два Федора» и «Иваново детство», «Девять дней одного года» и «Коммунист», «Рассказы о Ленине» и «Судьба человека». Сопоставления эти показывают, что принципы патетического построения «Потемкина» и «Чапаева» уживаются рядом, иногда даже в пределах одного и того же произведения («Летят журавли», «Баллада о солдате»).

Фильмы эти, как видим, ничего не потеряли от драматизма, хотя жизнь героя раскрыта в сюжете, где действие и изображение в эстетическом отношении равноценны.

Кино не пришло к «Чапаеву», кино прошло через «Чапаева».

Фильм сам оказался в «золотом сечении» истории кино, потому что связал собой прошлое и будущее нашего искусства.

ТЕАТР И КИНО ¹

Когда-то все было просто. Была наука, было искусство. Физики занимались физикой, математики — математикой, лирики — лирикой. Потом люди открыли многие тайны материи, и появились новые науки — кибернетика, астроботаника, геофизика и масса других. Физиологи стали математиками, биологи — химиками, математики — философами. Не люди искусства, а ученые и инженеры придумали фотографию, кинематограф, радио и телевидение. Сначала это было техническим изобретением, затем — искусством. И началась распря между «старыми» искусствами — театром, живописью, скульптурой — и «новыми» — кино, фотографией и тем, что именуется прикладным искусством. Кино раньше других своих собратьев добилось права перейти в ранг искусства. Не так давно признали искусством фотографию. Художников, создающих мебель и посуду, одежду и утварь, пока неизвестно, кем считать. Что касается создателей автомобилей и холодильников, то пока язык не поворачивается назвать их художниками. Может быть, с непривычки.

Рекламу ныне уже считают искусством. Попробовали бы иные специалисты по эстетике это отрицать! Реклама стала составной частью архитектуры города.

Связи между наукой, техникой и искусством становятся все более сложными, более прочными. Это закономерно.

Дистанция между «физиками» и «лириками» сокращается. Сокращается дистанция и между видами, категория-

¹ Статья является главой из книги Г. А. Товстоногова «Проблемы современной режиссуры», выпускаемой Всероссийским театральным обществом.— *Ред.*

ми «лириков». На наших глазах происходит нечто большое и важное — рождаются новые отношения жизни и искусства.

И очень хочется заглянуть вперед и посмотреть, какими станут в будущем театр и кино, телевидение и живопись. Что из происходящего ныне закрепит будущая жизнь, что отбросит?

Трудно практикам искусства заниматься теоретическими проблемами. Надо иметь особый талант для осмысления сложных явлений жизни и искусства, для анализа и определения пути их развития. Но что поделаешь, если наши лучшие критические умы и специалисты по эстетике с большей охотой обращаются к истории, чем к современности.

Пытаясь разобраться в сложных вопросах взаимосвязи науки и искусства, различных видов искусства между собой и всего искусства с жизнью, я отнюдь не претендую на открытие истин. Я буду рад, если мне самому кто-нибудь разъяснит, при каких обстоятельствах спорт становится искусством, конструктор — декоратором, инженер — музыковедом. Я бы сам хотел узнать, почему абстрактный рисунок обоев или обивки доставляет эстетическое наслаждение, но тот же рисунок, помещенный в раму, вызывает обратные эмоции.

В Ленинграде талантом архитекторов, скульпторов и поэта создано мемориальное кладбище жертвам обороны Ленинграда. В этом величественном и удивительно гармоничном соединении архитектуры, скульптуры и декоративной зелени немалое место занимает литература. Пропален потеряли бы значительную часть своей выразительности, если бы их не венчали прекрасные стихи Ольги Берггольц. И уж, конечно, ничего бы не стоила стена кладбища без высеченных на ней скорбно-торжественных слов.

Архитектура давно породнилась со скульптурой. Уже появились дома, стены которых превращены в картины. Может быть, не далеко время, когда к проектированию домов будут привлекать поэтов?

На стадионах страны время от времени показывают массовые зрелища. Сложные построения сотен и тысяч спортсменов создают на поле стадиона изумительные по красоте композиции. Так что это — спорт или искусство?

Я хотел бы получить ответы на эти и многие другие вопросы.

Я хочу, мне просто нужно узнать: где проходят границы искусства и техники, что отделяет одно искусство от другого?

Мы давно переросли старые учебники эстетики. Новые искусства давно вошли в нашу жизнь и проникли в свято охраняемые крепости старых искусств. Кое-кто истошно вопит, что старые искусства отживают свой век, и старается ускорить их гибель. Иные укрепляют бреши, пробитые новыми искусствами в крепостных стенах старого искусства, и объявляют войну за чистоту «видов». И повсеместно идет перетаскивание пограничных знаков: кинематограф вторгся в исконно театральные «земли», театр — в кинематографические. Телевидение объявило себя экстерриториальным. На наших глазах рушатся преграды между искусствами, исчезают границы видов, форм, жанров. И ведь будет просто глупостью пугаться этого процесса или попытаться его остановить. Но не меньшую ошибку мы совершим, спокойно созерцая перемены, происходящие в мире искусства, и только регистрируя новые и новые факты.

Я не берусь говорить о связи архитектуры с литературой, спорта с балетом, об эстетической ценности автомобиля. Я с удовольствием прочту то, что напишут об этом архитекторы, поэты, конструкторы, спортсмены и другие специалисты.

Я хочу поговорить о театре и кино.

В тысячелетнее искусство театра мы уже давно ввели радио и кино (в прямом и переносном значении). Вероятно, и телевидение тоже войдет в арсенал наших выразительных средств.

Кинематограф как искусство родился из подражания театру и по сей день пользуется не только его актерами, но и массой средств театральной выразительности.

Порою трудно разобрать, где кончается театр и начинается кино.

Все чаще мастера кино стали ограничиваться малым количеством мест действия, небольшим числом действующих лиц, отказываться от возможности выходить за пределы комнаты, за пределы хронологии событий.

Казалось бы, кинематограф вернулся к своим истокам, отказался от того, что нажил почти за полвека. Но это только кажется. Такие картины, лучшие, конечно, не есть измена кинематографу. Кинематограф вторгся в «святая

святых» театра, отказался от массы специфических кинематографических приемов и ничего от этого не потерял.

Здесь, как и впредь, я не хочу оперировать примерами бездарного, бездумного, механического перенесения средств одного искусства в другое. Куда интереснее понятие перспективности новых решений в произведениях художественных, талантливых.

Кинематографисты многому научились у Станиславского и Немировича-Данченко. Им пригодился опыт и талант Мейерхольда, Вахтангова, Дикого и Попова. И если я напоминаю им и себе об этом, то не для того, чтобы от имени театра потребовать оплаты. Я просто вижу, как плодотворно сотрудничество и взаимообогащение.

Театр также испытывал и испытывает на себе влияние киноискусства. Сначала робкие, затем более энергичные попытки освоения киноприемов в драматическом театре сблизили пьесы со сценариями.

Театры стали пользоваться кадрами хроники, подвижными и неподвижными проекциями. Действие пьес стало дробиться на эпизоды, свободно переноситься из одной в другую временную категорию и т. д.

Почти все элементы кинематографа испробованы театром. Мы видели спектакли с титрами, как в немом кино, видели и панорамы, и затемнение, и наплывы. Под влиянием кино мы сделали слышимыми внутренние монологи и мысли героев. Итак, отрицать влияние современного кинематографа на современный театр невозможно.

Но до сего времени теоретические «трибуны» театра и кино считают пагубным для своего искусства использование средств «противника».

Кинематографист объявляется пленником театра, а театральный режиссер — пленником кино, как только они пытаются освоить средства соседнего искусства.

Теоретическую основу пагубности взаимопроникновения театра и кино составляют многочисленные примеры ремесленных спектаклей и фильмов.

Неизвестно, кто больше потерял от ремесленного перенесения спектаклей театра на экран — театр или кино.

Думаю, что больше всего потеряли зрители. Но ремесленники — не пример. По существу, театр и кино выигрывают, обогащаясь за счет друг друга, и урона никакого не наносят ни своему престижу, ни «соседнему» искусству, ни

тем более зрителям. Не соперничать надо, а дружить. Надо не караулить ошибки друг друга, а учиться друг у друга. Не стоило бы призывать режиссуру кино и театра к содружеству, если бы не ряд книг, статей, высказываний видных деятелей кино и театра, призывающих прямо к обратному.

«Ограничить сферу деятельности театра и кино!», «пересмотреть границы искусства!», «вернуть кинематографу и театру их неповторимую прелесть!» — такие лозунги нам предлагают современные ревнители чистоты видов искусства.

Но ведь оградить театр и кино от взаимного проникновения просто невозможно. Во все времена искусство, если оно стремилось к современности, если оно хотело быть необходимым сегодня, ломало границы, установленные нормативной эстетикой. Новые люди, новые проблемы, новые события ломали и содержание и форму драмы. Развитие смежных искусств, техники самым чувствительным образом отражалось на театре, и то, что некогда на театре считали запретным, становилось обязательным.

То же происходило и в музыке, и в живописи, и в кино.

Только за последние полвека в театре произошли огромные перемены. Победа реализма стерла четкие границы жанров. Исчезли актерские амплуа. Слово перестало быть единственным выразительным средством театра. И ведь никому из умных людей не приходило в голову требовать жанровой чистоты, восстановления установленного веками деления актеров на любовников, резонеров и простаков. Никто не требует восстановления декламации. Правда, были «пророки», утверждавшие, что театр погибнет от... режиссуры, ратовавшие за сохранение «театра актера», противопоставляя такой театр Московскому Художественному театру.

Колеса истории вращаются по объективным законам жизни. И если ныне роль режиссера в театре стала более важной, чем десять лет назад, — это также закономерно.

Не происходило ли то же в кино, когда появился звук, цвет, объем?

Если мы не хотим оказаться лишними в искусстве, надо перестать цепляться за прекрасное прошлое, перестать навязывать его настоящему и тащить искусство назад.

Некогда знаменитый кубинец Хосе Рауль Капабланка предсказал шахматам «ничейную смерть». По его мнению,

теория шахматной игры так разработана, что силы противников, знающих теорию, уравниваются. Шахматы умирают. Для их спасения нужно увеличить шахматное поле на одну клетку, создать еще одну фигуру. Но девятая клетка и тридцать третья фигура не были приняты. Девятиклеточные шахматы уже не шахматы, а какая-то совсем другая игра. Дальнейшая история шахмат показала, что всевозможные комбинации не может «запомнить» даже кибернетическое устройство.

Театру более двух с половиной тысяч лет. Выразительные средства его в конце концов тоже небеспредельны — сценическая площадка и актеры, слова, движения и паузы, свет, музыка и ритм.

А какое неисчерпаемое количество сочетаний слова и движения, характеров, чувств и мыслей таит в себе древнее и вечно новое искусство театра! Но жизнь театра зависит от одного условия — никогда не останавливаться, вечно искать в окружающей жизни новые мысли, новые способы выражения.

Кино заставило нас иначе мыслить.

Оно беспредельно увеличило способность фантазировать. Безграничное богатство ассоциаций отделяет современного зрителя от зрителя прошлого века. Современный зритель мыслит «кинематографически». Современные театральные авторы, режиссеры, актеры также обязаны мыслить «кинематографически».

Но выражать свои мысли они должны специфически театральными средствами. Беда, когда театр мыслит «театральным способом», а средства выразительности берет напрокат из кино.

Театр и кино взаимно обогащаются. Что же тут плохого? К чему предубеждение: «Это — мое! Не трогай!» Или нравоучение: «Брать чужое нехорошо. От этого может случиться беда». Мы же не шаловливые дети, играющие спичками. И можно ли спичкой сжечь театр или кино?

Разберемся.

Что же ныне специфического в кино и театре и к чему нельзя прикасаться?

Некогда считалось, что специфика кино — в его почти безграничных возможностях свободной переброски действия во времени и пространстве.

Эта особенность перестала быть монополией кино. Да, собственно, и раньше она не была его монополией. Еще

Шекспир свободно переносил действие в своих пьесах из комнаты на площадь, из Венеции на Кипр и т. д. Правда, кинематограф имеет возможность все эти переброски делать куда быстрее, чем театр, и мера достоверности киноискусства, мера натуральности куда бóльшая, чем в театре. Но ведь это вопросы скорее количественные, чем качественные.

Как известно, и кино и театр пытаются одними и теми же литературными источниками. Выбор тем и сюжетов, идей и характеров не ограничен спецификой любого из искусств. Разумеется, пьеса и сценарий не одно и то же. Но ведь, по существу, и то и другое — драматическое произведение. Расстояние между современными пьесами и современными сценариями постепенно сокращается.

Издательство «Искусство» и толстые журналы печатают пьесы не только для того, чтобы познакомить читателей с новыми именами, новыми произведениями литературы, но главным образом для того, чтобы их поставили на сцене.

Кинодеятели порою читают пьесу не без тайной мысли: не переделать ли ее для кино? Деятели театра читают сценарий бескорыстно. Мы знаем, например, как пьеса «Под куполом цирка» И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева стала сценарием знаменитого фильма Г. Александрова «Цирк», как пьеса бр. Тур «Голубой рейс» превратилась во «Встречу на Эльбе», «Вечно живые» В. Розова — в «Летят журавли» и т. д. И только «Ночной автобус» Р. Рискинда с помощью Л. Малюгина стал пьесой «Дорога в Нью-Йорк». Было это давно. Первая ласточка весны не сделала.

Когда я прочел киносценарий Н. Дугласа и Г. Смита «Не склонившие головы», ничего, кроме удовольствия и зависти, я не почувствовал: удовольствие оттого, что прочел талантливое произведение, зависть оттого, что такого же качества пьес у нас еще мало. Идея переделать сценарий в пьесу была мною сразу же отвергнута. Материал сценария, его композиция, ритм — кинематографичны по своей природе. Но избавиться от впечатления, произведенного на меня этим сценарием, я не мог, и однажды поздно вечером, в беседе с друзьями, возникла почти безумная идея поставить в театре сценарий «Не склонившие головы». Попробовать кинематографическое сделать театральным.

Главное, что меня на это толкнуло, — глубокий гуманизм и трагичность сценария. Но и сама форма киносценария обещала увлекательные, неизведанные поиски.

Спектакль поставлен. Многие не получилось. Были потери. Но ведь это первая попытка! Сценарий превратился в пьесу только за счет средств выразительности театра. Специфика кино и театра, как показывает опыт, лежит в сфере литературы, литературных форм.

Монтаж? Да, но только в известной степени эта особенность кино недоступна театру. И дело, конечно, не в том, что театру вообще монтажность недоступна. Переменой мизансцены, переключением света с одного объекта на другой, переменным и даже одновременным показом разных мест, разных действий, разных людей мы в театре тоже как бы «монтируем» восприятие зрителей.

Нет, монтажность не есть монополия кино. Ракурс? Да, пожалуй. Но тоже в известной степени. Возможность показа человека или события с любой точки, с точки зрения любого персонажа не есть специфическая особенность кино.

И живописец может увидеть жизнь с любой точки, но всегда со своей точки. Киноглаз может увидеть мир глазами труса и глазами влюбленного.

Но режиссер Н. П. Акимов не раз показывал нам сцену будто бы снизу. Он помещал зрителей партера своего театра как бы на балкон или в оркестровую яму, на четвертый этаж и т. д.

А художник театра Иозеф Свобода, проектируя свои декорации, смещает перспективу, абсолютно не считаясь с классическими законами театральной живописи Гонзаго. И в одном и в другом случае это впечатляет зрителей, создает неожиданную экспрессию и образную силу.

И театр может увидеть события глазами какого-то определенного человека. Вспомним пивную с покачивающимися кирпичными столбами в спектакле «Вздор», поставленном А. Диким. Мы, зрители, воспринимали эту пивную глазами пьяного.

Мы видели спектакли как бы глазами ребенка, глазами юноши, объективного наблюдателя.

Ракурс, т. е. точка зрения зрителей, всегда различен во всех, конечно, хороших спектаклях.

Кинематографу и театру даны разные качественные возможности в этой области.

И тут театр и кино успешно обмениваются опытом, приобретая выразительность, не теряя специфики.

И театр и кино, как всякое искусство, условны по своей природе. Но условность театра и условность кино различны. Современное кино требует трехмерности, достоверности, натуральности как людей, так и среды, в которой они находятся.

Спектакль в сукнах может быть отличным спектаклем, фильм в сукнах — бессмыслица. На сцене дом в разрезе — вполне обычная вещь. В кино дом в разрезе — последствие бомбардировки или умопомешательства архитектора.

Может быть, границы наших искусств проходят по меридиану «условность»?

Театр может показать комнату без потолка. А кино? Театр может сыграть интермедию перед занавесом. А кино? Театр может позволить выйти на сцену автору или ведущему, остановить действие и прокомментировать его. А кино? Как будто бы мы нашли рубеж, отделяющий искусство театра от искусства кино.

Но что делать с искусством Чарльза Чаплина? Ведь его искусство ничего общего не имеет с привычной достоверностью, нормой классического реализма? Куда отнести мультипликацию, фильм, где играют куклы, фильмы-балеты, фильмы-оперы?

В некотором смысле театр натуралистичнее кино. Различными приемами комбинированной съемки кинематограф может создать, например, ощущение головокружительной высоты, иллюзию опасности, тогда как артистам-исполнителям ничто не угрожает. Театр же, выполняя ту же задачу, непременно поднимает актеров-исполнителей на высоту четырех-пяти метров. Можно привести массу примеров, когда искусство театра, казалось бы более условное по своей природе, обязано быть более натуральным, чем кино.

Где больше условности, в фильмах Чаплина, построенных на удивительном сочетании эксцентрики, клоунады, гиперболы и лиризма, или в театре, где одной тенью решетки решается тюрьма, а одним фонарем — улица?

Монтаж, ракурс, наплывы, затемнения, крупные планы и многие другие кинотермины имеют прямой и переносный смысл, техническое значение. Средства монтажа в кино и театре различны. Способы «укрупнять» различны. Наплывы и затемнения театр и кино делают своими специфиче-

скими средствами, средствами своего «языка», как романист делает это словами, живописец — светом и цветом, композитор — звуками и ритмом. Монтаж, наплыв или перебивка специфичны для кино, привычны для зрителей и неприменимы для очень многих картин.

Панорама, отъезд или наезд камеры также обычны для кино, как простое изменение мизансцены в театре. Но как только отъезд или наезд, панорамирование или вытеснение попытается сделать театр, — обычное станет необычным, привычное — новым, технический прием — условностью.

Мы можем условиться со зрителями обо всем. Современный зритель принимает самые сложные условия игры. Полагаю, что обычное в театре так же точно становится необычным, новым, свежим на экране. Важно лишь одно — не переносить прямо технологию одного искусства в другое.

В сценарии «Не склонившие головы» полицейские, двигаясь по маршруту беглецов, естественно, попадают на те места, где незадолго до этого были Галлен и Джексон. Естественно, что это — разные места. В спектакле все сцены с каштаном полиции и шерифом происходят на фоне одного и того же условного изображения не то болота, не то дороги, не то прерий.

И совсем не потому, что театр не мог изготовить восемь-десять различных завес. Преследователи, всегда выходящие слева и всегда уходящие вправо, без всяких декораций, в силу специфических средств театральной условности создают ощущение погони.

«Не склонившие головы» — кинематографическое произведение. Многодневная погоня за сбежавшими каторжниками составляет внешнюю сюжетную основу сценария. Бесперывно меняющиеся места действия, преодоление массы опасных препятствий нечеловечески упрямо бегущими и неотвратимо преследующими могут быть показаны только в кино. Театр ограничен размерами сцены, техническими возможностями перемен декорации и пр. Мы не можем, например, показать, как герои переходят вброд реку, как один из героев прыгает в мчащийся поезд и т. п.

Что ж, театр обязан уступить кино там, где надо показать длительные и быстрые движения. Но в сценарии Н. Дугласа и Г. Смита есть нечто более интересное, чем

бегство, погоня, преследование, — нравственное единоборство скованных цепью социального неравенства и расовой вражды негра и белого с охотниками на людей.

И еще более важное — история ненависти, ставшей дружбой, история нравственного пробуждения Джексона и Галлена.

Возможность показать этот человеческий конфликт, эту драму, этот процесс средствами театра (речь, разумеется, идет о возможности драматического искусства вообще, а не о спектакле Ленинградского Большого драматического театра) окончательно сняла все сомнения.

Театр и не стремился создать несколько мест действия во всех подробностях. Нам достаточно было несколькими деталями трансформировать постоянный полукруглый станок — пандус, поворачивать круг и чередовать эпизоды на просцениуме и на сцене. Условный язык театра позволил нам сохранить кинематографическую непрерывность действия средствами театра. Пройгрыш был в одном. Обогатив многими подробностями жизнь белого и черного, раскрыв с наиболее возможной для нас точностью весь процесс перемены их отношений, мы, естественно, увеличили физическое время действия до двух с половиной часов. Это обязало нас прервать спектакль антрактом. Пришлось посчитаться с тысячелетними привычками.

Опыт некоторых кинорежиссеров, рискнувших удлинить свои фильмы почти вдвое против обычной нормы, убеждает нас, что деление спектакля на акты не есть вечный закон театра.

Мы как бы проецировали то, что происходит на воображаемом экране, на сцене. Что получилось — не нам судить, но право так думать и поступать мы отстаиваем.

Кино нам не мешало, а помогало. Кино нам не облегчало, а усложняло жизнь. Но ведь это и хорошо!

Кино, так же как и театр, исходя из характера произведения, определяет меру условности и качество ее. В основе обоих искусств лежат одни и те же эстетические принципы. Можно, конечно, привести тысячи примеров того, что получается в кино и не получается в театре. Но ведь это только оттого, что и кино и театр пытаются механически перенести средства одного искусства в другое.

А если это делать творчески?

Постановка спектакля или фильма есть своеобразный перевод с языка литературы на язык сцены или экрана.

Мы знаем немало отличных переводов и немало плохих, слабых, неграмотных.

Но разве можно прекращать переводческую работу, потому что кто-то выполняет ее плохо?

Ф. М. Достоевский — один из наиболее «театральных» писателей. Его романы удивительно драматургичны. Однако автор их возражал против попыток инсценировать его романы. Он считал, что роман может стать пьесой только в том случае, если будет изменен сюжет, композиция или характеры героев.

Инсценировка — самостоятельное художественное произведение. То же относится и к экранизации. Старый фильм «Бесприданница» куда ближе пьесе А. Н. Островского, чем позднейшие экранизации других его пьес, сделанных, на первый взгляд, с большим почтением к автору. А на сколько беднее пьесы «Такая любовь» фильм «Такая любовь»! Хотя пьеса П. Когоута больше похожа на сценарий, чем на пьесу.

То же произошло и со «Смертью коммивояжера» А. Миллера. «Кинематографичность» Миллера и Когоута насквозь театральна, и кинематограф это лишь обнажил. То, что для театра было новым, смелым, неожиданным, в кино оказалось привычным, банальным, примитивным.

Это — пример того, как почтение к автору оказывается насмешкой.

Переводчик — художник и творец. Копиизм и передразнивание — не искусство.

Ребята в определенном возрасте охотно слюнявят пальцы и, осторожненько попирая ими по переводным картинкам, украшают изображениями зверюшек и игрушек школьные тетради, стены комнат, стекла окон. Актом творчества это не считается. Куда интереснее, если ребенок сам нарисует цветок или мячик.

Пока мы пользуемся достижениями других искусств, как переводными картинками, заменяя творческую фантазию и воображение слюнями, противники союза искусств, поборники размежевания будут вводить новые и новые ограничительные и заградительные знаки на нашей дороге.

Чем больше этих знаков, тем медленнее наше движение вперед. И тем больше всяческих «аварий». Надо убрать эти знаки. Деятели театра и кино должны широко открыть друг для друга двери творческих лабораторий. Пусть каждый берет столько, сколько он в силах унести. Ни кино, ни

театр не потерпят урона, обогащая себя за счет творческих богатств собрата.

Пресловутой специфике театра и кино угрожает не взаимосвязь и взаимопроникновение, а ремесленное, нетворческое передразнивание. Я не уверен, что «натуральность», «взаправдашность» кино — норма.

Однобокое представление о правде жизни, знак равенства, который ставят между правдой жизни и правдой искусства, становятся путами, оковами на ногах и руках, Кино далеко не исчерпало своих возможностей.

Мастера искусства не могут далее жить, отгородившись друг от друга заборами.

Станиславский и Мейерхольд нужны современному кино так же, как Эйзенштейн современному театру. Прокофьев и Шостакович нужны не только музыке, но и кино, и театру, и живописи. Ведь жизнь, которая диктует нам новое содержание и новую форму произведений, вбирает в себя все: людей и их отношения в обществе, науку и технику, искусство и культуру.

Мы должны отвечать друг за друга, знать друг друга, учиться друг у друга.

МАЯКОВСКИЙ НА ЭКРАНЕ

(Опыт мультипликационной экранизации пьесы «Баня»)

В кино Маяковский только начинается.

И сразу возникает первый недоуменный вопрос: но почему начинается он в мультипликации? И к тому же кукольной?

Что это — очередная причуда режиссера или есть здесь некая эстетическая закономерность?

Для ответа необходимо осмыслить некоторые свойства этой такой увлекательной, но и столь малоисследованной разновидности киноискусства.

В буржуазном искусствоведении принято делить искусство, хотя бы и негромогласно, на «высшее» и «низшее».

Долгое время кино числилось в капиталистическом мире как плебейское, третьеразрядное зрелище, неспособное возвыситься до олимпийского уровня классических муз.

Однажды во время посещения студии «Мосфильм» видный американский кинорежиссер остановился в изумлении перед лозунгом Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Это определение, ставшее для нас классическим и привычным, потрясло зарубежного кинематографиста. Он, как и большинство его коллег, лишь понаслышке знал о существовании этого изречения, здесь оно его поразило в сочетании с конкретным опытом советского кино.

Он справедливо заметил прямую связь между мыслью Ленина и теми условиями, в которых работают советские кинохудожники.

Теперь уже даже и на Западе не осмеливаются говорить о второстепенности киноискусства. Наоборот, в ходу малообоснованная теория об «авангардистской» роли кино как единственно современном виде искусства.

В нашей кинематографии, как это ни странно, практически еще продолжает бытовать некий негласный «табель о рангах».

Первое и самое почетное, так сказать, «генеральское» место занимает художественная кинематография. Затем на почтительном расстоянии следуют документалисты; признается, хотя часто только декларативно, значение кино как популяризатора науки. Но зато уж где-то совсем позади, на задворках, ютится мультипликация, призванная то ли, как это бытует на Западе, обслуживать взрослых зрителей в антрактах рекламными объявлениями, то ли, как у нас, адресуемая лишь детской аудитории и то дошкольного возраста.

Поэтому когда автор этих строк вполне сознательно и ответственно решил обратиться к мультипликации, то некоторые из его друзей удивленно пожали плечами, рассматривая подобное намерение либо как добровольную ссылку, либо как тщательно продуманный маневр «ухода от большой кинематографии».

Однако мультипликация — это равноправная часть кинематографического искусства. Определять ее термином «жанр» было бы неточно, так как и внутри самой мультипликации существуют различные жанры.

Мультипликация использовала ту особенность, которую принес с собой кинематографический аппарат, особенность, недоступную ни одному другому искусству, — возможность воспроизведения, вернее, воссоздания движения путем пок кадровой съемки. Этот простейший кинематографический прием, как оказалось, открывает новые, невиданные эстетические возможности.

Изобретение фотографии дополнило и изменило эстетику изобразительного искусства, принципы фотографической композиции повлияли на композиционное построение как станковой картины, так и графики, плаката, стенной живописи и т. д., а впоследствии образовали самостоятельную разновидность изобразительного искусства XX века — искусство фотомонтажа.

Влияние фотографии и кино на современное мексиканское искусство стенной живописи, например, несомненно. Работы Хартфильда, Родченко, бр. Стенбергов, Житомирского, Мечислава Бермана, Ежи Черны в области фотомонтажа наглядно доказали жизнеспособность и действенность этого вида изобразительной культуры.

В мультипликации сначала рисунок, оживленный путем покадровой съемки, а затем куклы, фотографии и даже человек (в опытах Мак Ларена) стали распространенной и быстро завоевавшей популярность оригинальной разновидностью кинозрелища.

Как бы сегодня ни относиться к Уолту Диснею, к его слабости по части вкуса или к силе коммерческой оборотливости, нельзя не признать, что он первым использовал возможности мультипликации, придав им, с одной стороны, невиданный размах, а с другой — достиг весьма важных результатов в области органического слияния звукового и зрительного образа.

Американская школа Босутова, пришедшая на смену Диснею, расширила графические возможности мультипликации, а канадцы продолжили опыты, начатые в Советском Союзе, по нанесению как изображения, так и звука непосредственно от руки на пленку.

Первый русский экспериментатор Старевич еще в дореволюционной кинематографии положил начало кукольной мультипликации, чей блестящий расцвет впоследствии мы наблюдали в фильмах чехословацкого волшебника Иржи Трнка.

Советские мультипликаторы 30-х годов, и в первую очередь М. Цехановский с его замечательной «Почтой» по Маршаку, заложили основы нашей мультипликационной школы, впоследствии, к сожалению, пошедшей по стопам некритического подражания Диснею.

Беды мультипликации начались тогда, когда решила она подражать натуральному кино, вместо того, чтобы открывать законы, свойственные только этому виду искусства.

Для того чтобы придать своим очеловеченным зверькам больший комический эффект, Уолт Дисней заставлял художников изучать движение и мимику человека, приучал не только их самих двигаться или гримасничать перед зеркалом, но и вводил, как своеобразную «фордизацию», метод проигрывания живыми актерами кусков будущего фильма для преобразования их впоследствии в ожившие рисунки.

Со зверями это получалось забавно. Гораздо хуже выходило в сказках, где действовали человеческие персонажи (например, «Белоснежка и семь гномов» или «Алиса в стране чудес»).

Некоторые же наши мультипликаторы и здесь некритически последовали за американцем, считая, что они придадут большую реалистичность своим персонажам, если будут перерисовывать на пленку игру живых актеров.

Результаты известны.

Мультипликация несколько не приблизилась к искомому реализму, стала скучной, неизобретательной, перестала быть искусством.

Одновременно произошло сужение тематики — советская мультипликация перестала быть боевым политическим оружием, из ее арсенала исчезли сатира, памфлет, плакат и даже карикатура.

Время шло. Дисней потерял монополию на мировом мультипликационном «рынке», выросли и развились новые школы, особенно в странах социалистического лагеря. Польские, чехословацкие, румынские, югославские, венгерские и болгарские рисовальщики, кукольники и режиссеры создали циклы острых, изобретательных короткометражных фильмов, используя все достижения современной изобразительной культуры.

В интересной книге Робера Бенаюна «Мультипликация после Уолта Диснея», вышедшей в Швейцарии в 1961 г., содержащей около тысячи иллюстраций — кадров из фильмов различных стран, на нашу долю достались лишь два рисунка и следующие горькие строки: «Россия продолжает со странным упорством копировать стиль Диснея...»¹

Большая вина лежит и на нашей кинокритике, решительно отмахнувшейся от обсуждения как мультипликационных фильмов, так и проблем, связанных с эстетикой этого вида киноискусства. Исключение составляет интересная и серьезная книга С. Гинзбурга, являющаяся пока единственным источником информации по истории развития советской мультипликации².

Но если невнимание искусствоведов можно еще как-то объяснить тем, что искусство оживленного рисунка еще очень молодо, то пренебрежение к проблематике выразительности куклы на экране никак не оправдано.

Ведь корни искусства кукольной мультипликации уходят в глубь увлекательной и имеющей давнюю и благород-

¹ Rober Benaou n. Le Dessin Animé Apres Walt Distney. Ed. Pauvert, p. 42.

² С. Г и н з б у р г. Рисованный и кукольный фильм. М., «Искусство», 1957.

ную историю, эстетики марионетки. Термин «марионетка» неточен, так как определяет лишь одну из разновидностей зрелища, куда входят и театр теней, и петрушечные представления, и многое другое, что составляет целый волшебный мир, заслуживающий не менее восхищения и изучения, чем театр «живого актера».

Французский историк и теоретик театра Поль-Луи Миньон справедливо пишет в своем «Слове в защиту марионетки»:

«Ксенофонт, Плутарх и Атеней заверяют нас в том, что марионетки пользовались славой в античной Греции.

Сервантес с усердием подлинного знатока рассказывает о представлении Мэтра Пьера, на котором присутствовал Дон Кихот.

Бен Джонсон в своей пьесе „Ярмарка св. Варфоломея“ заставляет куклу одержать верх над представителем пуритан.

Скаррон, перечисляя увеселения Сен-Жерменской ярмарки в Париже, упоминает и „кукольников, которых народ считает волшебниками“...

Вольтер откровенно веселится, глядя на комедию Полишинеля, и утверждает, что „пьеса очень хороша“ и он завидует ей.

Свифт, обосновывая свою картину, отмечает: „Для того, чтобы отобразить человеческую жизнь и показать все, что в ней есть смехотворного, разум изобрел спектакль марионеток“...

В Риме Стендаль пришел к выводу, что: „театральная цензура здесь более педантична, чем в Париже, и поэтому комедии невыносимо плоски. Смех нашел себе убежище у марионеток“.

На берегах Босфора Жерар де Нерваль, Теофиль Готье и Пьер Лоти с веселым изумлением впервые сталкиваются с грубоватым юмором Карагеца.

Шарль Нодье, первым во Франции, делает тонкие замечания об искусстве марионетки, но Клейст уже провозгласил: „В театре совершенны лишь бог и марионетка“.

С точки зрения Новалиса это — идеальный театр, а Гофман предпочитает комедиантам из плоти актеров из дерева, „которые не лгут и не стараются изображать ничего, кроме самих себя“...

Анатоль Франс им „бесконечно благодарен за то, что они заменяют живых актеров. Я люблю марионеток... их

вырезают из дерева художники, а показывают поэты. Они обладают наивной грацией и божественной неловкостью изваяний, согласившихся изображать кукол. Когда они представляют Шекспира или Аристофана, мне кажется, что я вижу, как мысль поэта священными письменами вырисовывается на стенах храма“...

Жан Жак Руссо признается, что он сам мастерил марионеток и писал для них комедии...

Андре Шенье, Бюффон и Лавуазье покровительствуют кукольному театру Серафена.

Фрагонар и Буше изображают на своих полотнах марионеток, а Гайдн сочиняет для них музыку.

Двадцатилетний Гёте пишет пьесу для марионеток „Ярмарка в Плондерсвайлене“, но важнее всего, что Фауста открыл ему кукольный спектакль, чьи традиции восходят к XVII веку: „Незабываемое кукольное представление на все лады звенело и жужжало в моей голове... В часы одиночества я с наслаждением вспоминал о нем“.

Флобер также нашел в театре марионеток источник вдохновения для создания „Искушения св. Антония“...

Жюль Верн в ранней молодости писал пьесы для марионеток, так же как и наши современники Федерико Гарсиа Лорка и Мишель Гедельроде...

Очевидно, свежесть чувств, испытываемых зрителем театра марионеток, обладает большой силой, так как в эпоху французской революции они побудили общественного обвинителя Фукье-Тенвиля спасти человеческую жизнь, Лютер в начале реформации сохранил головы... марионеткам, обвиненным в фетишизме, а Бонапарт во время Египетской кампании требовал присылки кукольников из Парижа»³.

Эта столь затянувшаяся, но в то же время и столь поэтическая цитата понадобилась мне лишь для того, чтобы еще раз подчеркнуть значение появления куклы на экране как продолжения в новом качестве традиций кукольного театра, этого подлинно народного зрелища, существовавшего в те эпохи, когда человечество еще не изобрело кинематографа.

Сила куклы в марионеточном, петрушечном или теневом театре, будь то на Западе или на Востоке, в том, что она не

³ Paul-Louis Mignon. J'aime les marionnettes. Ed. Denoel, Paris, p. 37—39.

имитирует, не подражает живому актеру, а как бы обобщает, конденсирует образ, способный передать любую, даже сложную, философскую мысль.

Недаром куклы участвовали в античных, а затем и позже, в средневековых мистериальных представлениях; не случайно, что и бродячие кукольники всех народов и всех времен со своими прославленными персонажами, будь то Петрушка, Полишинель, Понч или Карагез, выражали в своих комических притчах неукротимый дух народа. Не зря кукольный театр наложил свой отпечаток на эстетику таких театров, как классическая опера в Китае, «Кабуки» и «Но» в Японии.

Недаром Гордон Крег в своих флорентийских опытах в театре «Арена» искал идеального воплощения шекспировской поэтики в куклах.

Не случайно и то, что в любой книге театрального деятеля, побывавшего в Москве, вы найдете восторженные строки, посвященные кукольному театру Образцова.

Чехословацкие кукольники — Карел Земан, Ерина Тырлова, Иржи Трнка и Братислав Пойяр составили мировую славу культуре социалистической Чехословакии.

На экране кукла должна двигаться по своим законам, используя волшебные возможности киноаппарата.

Так же как дети в своих играх не любят слишком правдоподобных, натуралистических кукол, даже если они обладают способностью пищать или произносить «папа», «мама», а увлекаются теми несовершенными и примитивными «матрешками», которые дают повод для их воображения, так и зритель ищет в искусстве куклы прежде всего толчок для возбуждения собственной фантазии, для активного творчества с художником.

Кукла может и обязана уметь делать то, что не может делать живой человек на сцене или на экране.

От появления куклы в мультфильме у зрителя ни одной минуты не должны возникать те неприятные ощущения, которые сопутствуют вам при посещении паноптикума, стремящегося в своих восковых персонажах воспроизвести реальных людей.

Согласимся с Жорж Занд. Увлеченная своими опытами кукольного театра в Ноане, она писала: «Эта более сложная и более совершенная форма марионетки с подвижными суставами может благодаря большому механическому усовершенствованиям осуществлять довольно правдивые же-

сты и принимать изящные позы; нет сомнений, что посредством других усовершенствований можно добиться полного подражания природе. Но, углубляясь в эту проблему, я задумалась над тем, к чему это приведет и какую выгоду извлечет искусство из этого театра автоматов? Чем больше кукол будут делать похожими на человека по размерам и поведению, тем более печальным и даже пугающим будет становиться этот спектакль искусственных актеров».

То же, что оставляет нас неудовлетворенным при лицезрении фильма-спектакля, т. е. механическое перенесение законов одного искусства на другое, буквальное копирование или воспроизведение другого искусства, справедливо и в отношении мультипликации.

Где сказано, что мультипликация не должна использовать весь арсенал выразительных средств, накопленных в кинематографии?

Наоборот, именно здесь все возможности кино — монтажные, ракурсные, композиционные, звуковые — могут быть применены в полную силу и даже с гораздо большей свободой, чем в натурном кино.

Вот почему нам показалось, что новаторский поиск Маяковского в области зрелища может быть воплощен средствами мультипликации.

«Сделать агитацию, пропаганду, тенденцию — живой, — в этом трудность и смысл сегодняшнего театра», — писал Маяковский в 1929 г.⁴

Эта задача стояла перед нашим режиссерским коллективом, когда мы осуществляли постановку пьесы поэта на сцене Московского театра сатиры. Вернуть на сцену полное звучание слова Маяковского, помочь актерам найти единство органичного поведения с особенностями стилистики автора, использовать все богатство выразительных средств современной режиссуры — таковы были наши устремления.

При экранизации произведений Маяковского перед кинематографистами встают новые проблемы и среди них главная — найти пластический, монтажный, звуковой эквивалент всей сложной, многоплановой поэтики Маяковского.

Как известно, поэт написал одиннадцать сценариев. Среди них нет ни одного для мультипликации. Тогда еще

⁴ В. В. Маяковский. Театр и кино, т. II. М., 1954, стр. 457.

не существовало и мультипликации как самостоятельного вида киноискусства. Но, очевидно, Маяковский предчувствовал ее возможности, в его сценариях появляются кадры, прямо использующие мультипликационные приемы. Вспомните рисованное солнце в «Слоне и спичке», там же те самые прыгающие буквы, которые занимают столь важное место во второй части сценария «Как поживаете?»:

12. Маяковский решительно засучивает рукава.
13. Маяковский обслонивает карандаш.
14. Маяковский нацеливается карандашом на бумагу.

Ф а б р и к а б е з д ы м а и т р у б

15. Трет лоб. Движение руки, напоминающее поворачивание штепселя.
16. Из головы начинают вылетать буквы, носясь по комнате.
17. Маяковский привскакивает, подлавливает буквы на карандаш
18. Маяковский ссыпает буквы с карандаша, как баранки с палки, и с трудом прикрепляет их к бумаге.
19. Летающие буквы слетаются в избитые фразы и разлетаются вновь.
20. Минуту стоят фразы вроде: «Как хороши, как свежи были розы», «Птичка божия не знает» и т. д.
21. Маяковский карандашом отдирает букву от буквы, схватывает и выбирает нужные.
22. Снова насаживает на бумагу.
23. Маяковский любитесь написанным.
24. На листке бумаги выгуклыми буквами: «Л е в о й, л е в о й, л е в о й!»...
29. Вытяжная труба вентилятора вытягивает отработанные рифмы: кровь — любовь — морковь, свобода — парода, дочь — ночь и др.⁵

Герой сценария «Любовь Шкафолюбова» появляется в прологе так:

28. Черты и зава, и прогульщика, и локонистой машинистки сливаются в огромного Шкафолюбова, вокруг появляются рисованные лица, в удивлении постепенно расплывающиеся губы в хохот⁶.

Маяковский верил в безграничные возможности киноаппарата. В своих сценариях он не приспособлялся к его уже испытанным приемам, а непрерывно изобретал и ставил перед ним все новые и новые задачи.

Больше всего он ценил «специальные, из самого кино-

⁵ В. В. Маяковский. Театр и кино, т. II, стр. 308—309.

⁶ Там же, стр. 268.

искусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности»⁷.

При жизни поэта такая задача была не по силам режиссерам ВУФКУ, пытавшимся решить сценарии Маяковского средствами традиционного натуралистического кинематографа. Эти сценарии все еще ждут своего экранного воплощения. Я не обратился к ним потому, что до сих пор не нашел еще режиссерского ключа для их полноценной реализации. Мне легче было начинать с пьесы, над которой уже была проделана большая работа в театре.

Но самое важное это то, что «Баня» Маяковского не потеряла своей политической остроты, проблемы, поставленные в ней, звучат сегодня с особой силой. О том, насколько они актуальны, можно судить по справедливым и резким определениям, прозвучавшим в выступлении А. Н. Шелепина на историческом XXII съезде КПСС:

«Между тем некоторые насущные вопросы, вытекающие из жизни, в законодательстве отсутствуют. Например, в законодательстве, как мне кажется, пора предусмотреть меры наказания за проявление бюрократизма. В самом деле, за хищение 10 рублей у нас человека привлекают к ответственности. И это правильно. А вот бюрократов, по чьей вине годами маринуются ценные рационализаторские и изобретательские предложения, тех, кто мешает и тормозит внедрение в производство новой техники и технологии, или тех, по чьей вине порой срывается выполнение важнейших решений партии и правительства, у нас не судят.

Но дело не только в материальном ущербе. Бюрократизм наносит серьезный вред коммунистическому воспитанию, порождает у некоторых советских людей нездоровые настроения, ослабляет их волю и энергию. Вот почему необходимо самым строжайшим образом наказывать бюрократов, устраивать над ними показательные суды»⁸.

Эти слова, встреченные аплодисментами делегатов съезда, точно характеризуют отношение партии к бюрократическим извращениям, еще бытующим у нас. И здесь, как и всегда, Маяковский оказывается на боевом посту.

Его «Баня» и есть тот показательный, общественный суд над бюрократами, который так нужен стране, неудер-

⁷ Там же, стр. 432.

⁸ «XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет», т. II, стр. 408. Госполитиздат, 1962.

жимо движущейся в коммунистическое завтра. Но особенно ценно в гневной речи обвинителя-поэта то, что одновременно в ней звучит и пламенное прославление, утверждение нашей великой цели, прозрение того будущего, которое сегодня становится настоящим.

И вот эти-то качества боевой, партийной направленности всего поэтического строя пьесы Маяковского определили окончательно ее выбор для экранизации.

К тому же «Баня» как бы синтезирует и сценарный опыт поэта. Не случайно из сценария «Позабудь про камин» выросла пьеса «Клоп», а многие сценарные черты товарища Копытко перекочевали в образы «Бани». Уже в сценической интерпретации «Клопа» и «Бани» на сцене Театра сатиры мы пришли к мысли об использовании не только натурального, но и мультипликационного кино, органически вошедшего в ткань спектакля.

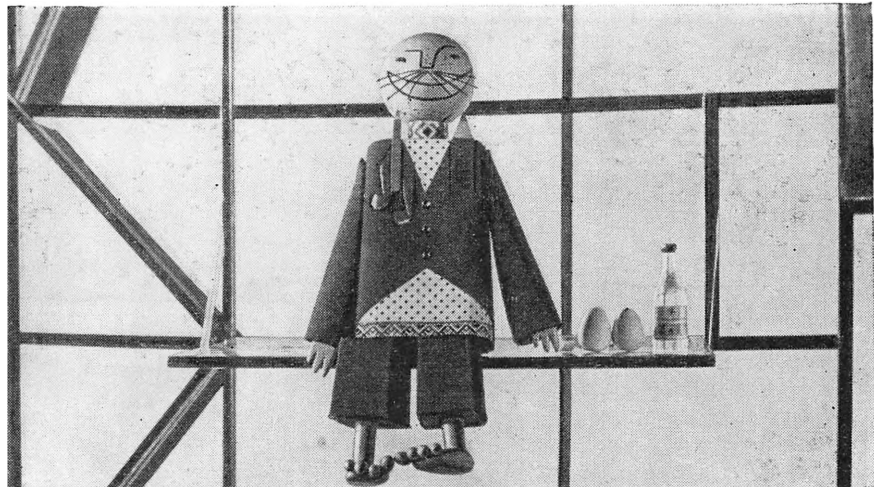
Новатор Маяковский принципиально и последовательно нарушал догмы жанровой ограниченности. Сатира и эпос использовались им не только в «Мистерии Буфф», но и во всех остальных пьесах. Он искал нового зрелищного синтеза. Недаром «Баня» названа была им так полемически: «Драма с цирком и фейерверком».

Поэтому и фильм наш⁹ представляет, на первый взгляд, непривычное смешение кукольной и рисованной мультипликации с отрывками из документальных фильмов и с игрой живого актера. Поэтому и в его изобразительной стилистике соседствуют объемность кукол с графичностью оживленного рисунка Пикассо, фотомонтаж и плакат времени «Окон РОСТА», фактура подлинных материалов рядом с динамическими декоративными арабесками.

Первым увлекательным этапом были поиски перевода метафорического строя Маяковского в пластическую характеристику основных персонажей.

Сатирический образ одного из главных действующих лиц «Бани» — Победоносикова возник у нас из ассоциаций, связанных с его бюрократическими функциями. Инертность и неподвижность, одеревенение — вот признаки бюрократизма.

⁹ Здесь, как и в дальнейшем, при упоминании фильма «Баня» читатели просят иметь в виду съемочный коллектив, работавший над этой картиной в составе авторов сценария и постановщиков С. Юткевича и А. Карановича, художника Ф. Збарского, оператора М. Каменецкого, композитора Р. Щедрина.



«Баня»

Режиссеры — С. Юткевич и А. Каранович, художник —
Ф. Збарский. Кукла Оптимистенко

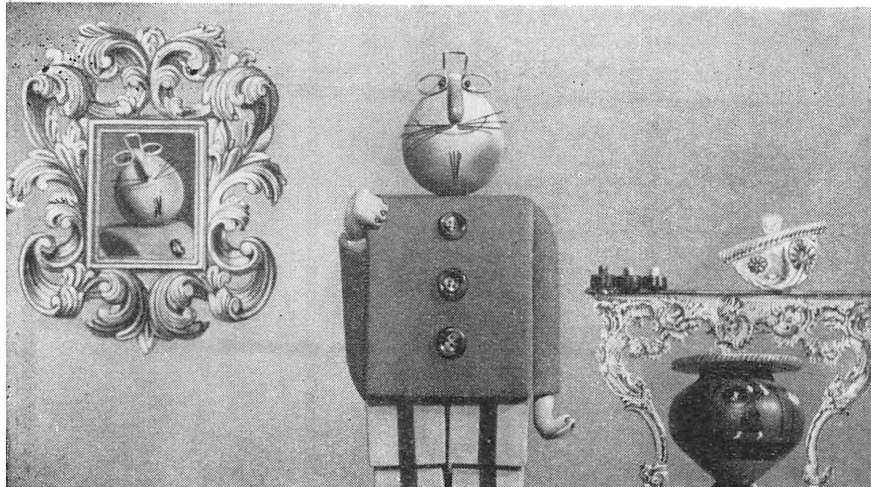
«Дуб», — говорят в народе, когда хотят сказать о негибкости и непробиваемости того или иного человека.

Шкаф, стол — неизменные атрибуты Главначпуса; так возникает квадратность, негибкость формы куклы. Победоносиков вдруг сам становится похожим на часть шкафа. Фактура куклы приобретает отблеск отполированного дуба. Там, где полагается находиться человеческим внутренностям и в том числе сердцу, у него обнаруживается лишь карман, похожий на выдвижной деревянный ящик.

Отсюда недалеко и до реализации народного выражения «голова дырявая»: палец Победоносикова легко пробуривает собственную голову, проходя из одного уха в другое.

Главначпус контрастирует с другой разновидностью бюрократизма — со своим секретарем Оптимистенко, обтекаемым, как заглавная буква его имени, с головой такой же обтесанной, как бильярдный шар. А все они вместе в компании с подхалимом Моментальниковым, сконструированным из гнущейся проволоки, образуют трио сатирических персонажей — дубовых, обтекаемых и угодливо извивающихся, таких, какими рисует их нам Маяковский.

Рядом с ними Иван Иванович. Этот «либерал» и Манилов от социализма не зря обретает форму, напоминающую



«Баня»

Кукла Иван Иванович

копилку благоглупостей, на которую насажена грушевидная головка, снабженная пенсне, позволяющим реализовать метафору о «глазах, вылезаящих на лоб». Весь он по фактуре мягкий, почти плюшевый и тем самым контрастный деревянной фактуре Победоносикова и отполированному тупоумию Оптимистенко.

Британский англосакс Понт Кич недаром приобрел фактуру губки. Он, видно, послан сюда для впитывания и разнюхивания («Носатая сволочь, с нюхом», — говорит о нем один из персонажей пьесы). Поэтому и снабжен он носом, вытягивающимся в виде хобота; вспомните, как у Сухова-Кобылина в «Смерти Тарелкина» Расплюев описывает «оборотня»:

«Извольте видеть: во-первых, у него хобот — хобот длинны необычайной, — на конце хобота сосок, — сосок, как жало скорпиона и крепости алмазковой. Таперь кой скоро жертву свою он заприметит, то он с крайнею лютостию хобот этот и выпустит...»¹⁰.

Переводчица мадам Мезальянсова вся как на шарнирах. Ее шаровидные прелести окрашены в пронзительно зеленый цвет, напоминающий сукно игорных столов в казино времен нэпа.

¹⁰ А. В. Сухова-Кобылин. Трилогия. М., 1955, стр. 230.

Ее челка копирует модную прическу 20-х годов. Так была причесана коварная соблазнительница Римма из пьесы Луначарского «Яд».

Впрочем, и она, наверное, заимствовала эту моду от экранной «звезды» Коллин Мур, столь же популярной в те годы, как в наши Брижит Бардо.

Художник-портретист, баталист, натуралист Бельведонский, бархатная тля, шаркун и подлиза, двигается только по «начертанию свыше» — по спиральям, проложенным на полу. Он имеет одну особенность — хамелеоны глаза, они меняют цвет в зависимости от объекта.

Машинистка Ундертон. Эта уже совсем не имеет объема. Она плоская, завитушечная, только «губами бросается», как сказано у Маяковского.

Поля — мягкая, как тряпичная Матрешка, только красный платочек, последний и единственный признак ее комсомольского достоинства, повязан на голове.

И в противовес всем этим персонажам — эластичные куклы из гнущегося подвижного материала, три мушкетера: изобретатель Чудаков, его помощники — комсомольцы Велосипедкин и Двойкин.

Все три — разные. Чуть более колючий и немного похожий на композитора Шостаковича изобретатель Чудаков; Велосипедкин со своим Россинантом — велосипедом, на котором мчится сражаться с бюрократическими мельницами; проворный, оборотистый физкультурник-крепыш Двойкин, в тубитейке, под которой на загорелом бронзовом шаре-голове обнаруживаются при повороте четыре фаса, четыре различные стадии мимического удивления, восхищения, внимания и злости.

Один из критиков упрекнул фильм в том, что в нем, дескать, не получились «положительные персонажи». Маяковского неоднократно при жизни обвиняли в том же.

Он умер более трех десятилетий тому назад, но, к сожалению, еще живуч тот аптекарский, арифметический подход к произведению искусства, когда некоторые критики пытаются высчитать, сколько унций добродетели должно быть отпущено для того, чтобы у художника получился положительный герой.

Но как же, наконец, объяснить таким теоретикам, что эмоциональное воздействие произведения искусства не укладывается в такую рецептуру и что положительным героем произведения Маяковского является он сам — вели-

кий советский поэт, не только высмеивающий все то, что стоит на пути к будущему, но и воспевающий с невиданной силой сегодняшней день, нашу борьбу, наше неукротимое, стремительное движение к коммунизму.

Не механическое деление персонажей Маяковского на «положительных» и «отрицательных» определяет пафос его творчества. Поэтому искать надо прежде всего те средства, которые выявляют главное и основное в нем — жизнеутверждение, органическую слиянность его поэтического мироощущения с жизнью своего народа, с идеями коммунизма.

В этом для нас непроходящая сила поэта, и недаром именно сюда направляют свои заржавевшие стрелы буржуазные искусствоведы, которые пытаются отделить, якобы «чистую» любовную лирику Маяковского от его политических стихов, пытаюсь утверждать, что именно в них он «наступал на горло собственной песне».

Поэтому только на руку таким буржуазным клеветникам попытки разъять анатомическим скальпелем живую ткань произведения Маяковского, расчлняя ее на обязательные нормативы «положительного» и «отрицательного».

Да, конечно, некоторые персонажи «Бани» ставят перед их воплотителями трудные задачи.

Что такое, например, Фосфорическая женщина, посланница будущего. Расшифровка этого поэтического знака отняла много сил у режиссеров как на сцене, так и в кино.

Мейерхольд в своей трактовке пошел от некоего внешнего «марсианского» облика.

Зинаида Райх играла эту роль в серебристом комбинезоне и в скафандре, напоминающем одежду наших космонавтов.

В постановке Театра сатиры мы пошли по прямо противоположному пути. Женщина будущего в трактовке актрисы Н. Архиповой предстала на сцене как самый обыкновенный советский человек сегодняшнего дня. В ее актерскую задачу входила не демонстрация «космической моды», а та скромность, женственность, внутренняя интеллигентность и чуткость к людям, которые являются сегодня обязательной нормой человека, воплощающего в себе моральный кодекс строителя коммунизма.

Оба эти решения непригодны для кукольной мультипликации, поэтому мы претерпели творческие муки, преж-

де чем остановились на том варианте, который наличествует сегодня в фильме.

Сначала мы пошли чисто механическим путем. Нам казалось важным найти новую, необычную фактуру, которая бы отличала этот персонаж от других.

Мы испробовали стекло, пластиглас, металл...

Мы искали черты Фосфорической женщины в скульптуре Мухиной...

Однажды одному из членов съемочной группы пришла в голову отчаянная мысль — сделать этот образ как бы синтетическим, воплощающим всю мечту человечества о вечной женственности, начиная от Венеры Милосской до Джиоконды Леонардо...

Но все это было отброшено, пока мы точно не уяснили себе, что всякая насильственная материализация будет несвойственна тому жанру, в котором мы задумали наш фильм.

Решение надо искать в самой природе мультипликации.

Если все наши куклы объемны, значит по контрасту надо попытаться использовать линейную, плоскостную характеристику.

Может быть, именно та пунктирность, с которой обрисован этот образ у Маяковского, должна быть выражена средствами оживающей графики, ибо сама линия может стать как бы певучей, музыкальной, поэтической.

У меня в кабинете с 1946 г. висит на стене гуашь Пикассо (она досталась мне как премия Каннского фестиваля за документальный фильм «Молодость нашей страны») — строгий и ясный облик женщины, увенчанный изображением серпа и молота, прорисованных красным карандашом, и подпись тем же карандашом на двух языках — французском и русском.

С ней соседствует серия фарфоровых тарелок, выпущенная издательством «Лестр франсез», на которых воспроизведены знаменитые иллюстрации Пикассо к поэме Элюара. И вот у меня возникла мысль оживить эту гуашь и цикл рисунков Пикассо.

И когда после нескольких проведенных нами проб на голубом экране возникли очертания легких и прозрачных абрисов женщины с голубкой Мира, стало ясно, что поэтическое видение Маяковского органически смыкается с певучей кистью неистового испанца.

Но опыт Пикассо пригодился нам и тогда, когда мы стали разрабатывать весь изобразительный строй фильма.

И в этом нет никакой «крамолы» или измены принципам социалистического реализма.

В своих пьесах Маяковский сознательно и умело пользовался контрастами фактур, если применять терминологию пластических искусств. В собственно драматической структуре он сталкивал фактуру драмы с фактурой буффонады, патетику с карикатурой; в словесной ткани поэзию стиха с прозаизмами бытовой речи, лозунг с «заумными» словосочетаниями (весь пародийный «английский» текст Понт Кича).

Также и опыты Пикассо над контрастным сочетанием различных фактур, эти чисто лабораторные изыскания (отнюдь не обязательные для массового зрителя) получили широкое распространение в настенной живописи, в архитектуре и в прикладном искусстве. Стало понятным, что одним из средств эстетического воздействия является использование «звучания» различных фактур. Полированная поверхность только выигрывает от сочетания с шероховатой, соседство или контрасты дерева и меди создают то зрительное звучание, которое возникает и в симфоническом оркестре при правильном использовании того же «дерева» и той же «меди» (пользуясь теперь уже музыкальной терминологией), и «тембры» могут быть использованы в пластических искусствах, так же как и в музыке, не для декоративного украшения, а прежде всего для выражения идеи и смысла произведения.

Почему-то мы можем восхищаться полифонической сложностью и богатством тембровых и обертоновых окрасок в музыке Прокофьева, Шостаковича, Стравинского или Хачатуряна и отказываем себе в применении тех же средств, когда дело доходит до изобразительных форм воздействия.

Беспредметно-декоративное любование фактурами нам чуждо и справедливо оценивается как бесплодное эстетство.

Однако целенаправленное обогащение палитры теми средствами выразительности, которые накапливаются у художников, лежит в русле как поисков самого Маяковского, так и поисков кинематографистов, когда перед ними встает задача воплотить его поэтику в зрительных образах.

Я уже перечислял примеры использования различных фактур, которые помогли нам в характеристике персонажей. Но опыт этот мы решили распространить и дальше, на ту материальную среду, которая их окружает.

У Маяковского в «Бане» нет декорации квартиры Победоносикова.

Мещанская, ретроградная сущность эстетических взглядов его персонажа выражена в лексике, а знаменитый диалог с Полей происходит на лестничной площадке.

Понимая, что нам не удастся сохранить в фильме полностью диалог, мы стали искать те средства, которые могли бы зрительно восполнить характеристику Победоносикова и заострить ее, как это делал сам поэт, восставая против всех проявлений дурного вкуса, с которыми мы и по сегодняшний день ведем борьбу в окружающей нас материальной среде.

Вот здесь-то, при помощи приема сочетания фактур, и родился образ квартиры Победоносикова. В ней не только занавески на окнах, но и вся мебель, дежурный фикус, и традиционная канарейка оказались сделанными из дешевых кружев, так легко ассоциирующихся с теми салфеточками и вышивками, которые «украшают» запыленный хлам мещанских квартир.

На приторно розовых по цвету стенках возникли, в таком же кружевном оформлении, картинки, перекочевавшие с конфетных оберток, и «мыльные красавицы», еще недавно бытовавшие на обертках парфюмерных и кондитерских товаров.

Отсюда и сочиненный нами бельевой шкаф Победоносикова, прикрытый фотографическим изображением книжных переплетов произведений классиков марксизма. Мы добавили эту деталь только потому, что слишком часто видим и сегодня книжные полки, уставленные полными собраниями сочинений (для показа интеллектуального обличья их владельцев), чьи страницы, однако, остаются неразрезанными, а переплеты незапятнанными прикосновениями жадных пальцев нетерпеливых читателей.

Так само столкновение фактур белых и черных кружев с розовой плоскостью стен, объемных фотовоспроизведений книжных шкафов с цветными пятнами конфетных оберток позволило передать сатирическую характеристику внутренней сущности персонажа.

Вообще, все декорации в фильме задумывались нами с

самого начала не как фон, а как активный действенный элемент.

Например, бюрократический «индикатор», изобретенный Оптимистенко и упоминающийся только в тексте, получил у нас развернутую пластическую и материальную реализацию.

Пирамида канцелярских ящичков, увенчанная раструбом, куда опускает очередную бумажку неунывающий секретарь, и далее мультипликационные странствия этой бумажки по бюрократическим лабиринтам позволили охарактеризовать всю «идеальную» систему Главначпуса.

Из текста пьесы известно, что изобретатель Чудаков и его помощники долго и безрезультатно странствовали по этой системе.

Мы перевели эти мытарства в зрительный образ.

Отсюда возникновение на экране лестничного триптиха и коридора, по которому спуют во внешне деловой сутолоке бесчисленные винтики работающей вхолостую бюрократической машины.

Отсюда и графические пальцы, эти «указующие персты», отсылающие замученных посетителей от одного кабинета к другому.

Отсюда и двери, бронированные и замаскированные, как шкафы.

Отсюда и красные парадные дорожки, разостланные для декоративной парадной «внушительности».

Отсюда и всяческие запретительные надписи в кабинете самого Главначпуса, и детали портрета с печально знакомой трубкой, в массивной золоченой раме¹¹.

Отсюда и одинаковая фактура тщательно отполирован-

¹¹ Вспомните у Маяковского в сценарии «Товарищ Копытко, или Долой жир».

«203. Копытко пытается вешать на гвозди канцелярские плакаты: „Рукопожатия отменяются“, „Кончил дело — уходи“ и т. д.; прибив одну бумажку, возится с другой, пока первая отваливается».

204. Прислуонив отваливающиеся бумажки, Копытко берется за портреты вождей.

205. Портреты держатся еще хуже. Порыв ветра скидывает раму толчком.

206. Возмущенный Копытко выбегает из палатки с саблей наголо».

(В. В. Маяковский. Театр и кино, т. II. М., «Искусство». 1954, стр. 347).

ного дерева как самой фигуры бюрократа, так и того стола, за которым он восседает.

Отсюда и медная крышка чернильницы, взлетающая на башку Победоносикова и законно венчающая ее, как шлем.

Так из всех этих элементов, разнообразных как по цвету, так и по фактуре, возникает обобщенный образ того самого бюрократизма, против которого боролось не только перо Маяковского, но сражаемся и мы сегодня.

Но оказалось, что не только эти приемы способны передать смысл пьесы.

Например, само понятие масштаба может быть использовано в кино как острое выразительное средство.

Если кукла Победоносикова в эпизоде встречи с режиссером в зрительном зале по масштабу равна фигуре живого человека, что делает ее грозной и непререкаемой, то в финале она обретает свои подлинные кукольные размеры. Уменьшаясь и съезживаясь, она становится писклявым ничтожеством, которое запрятывает режиссер в стеклянный шкаф.

«Игра» масштабами передает то развенчание Победоносикова, в котором и заключается весь политический смысл пьесы Маяковского.

Сам поэт в своих сценариях неоднократно прибегает к «игре» масштабами. Вот отрывок из сценария «Какживаете?»:

38. Маяковский входит в редакторский кабинет.
Входя, растет в дверях и занимает собою всю раму двери.
39. Редактор и человек жмут друг другу руки. Человек уменьшился до редакторского роста. Редактор — газетный бюрократ. Предлагает читать.
40. Бывший одного роста, редактор уменьшается и уменьшается.
41. становится совсем маленьким. Маяковский наступает на него с рукописью, вырастает до огромных размеров, четырежды превосходя редактора.
42. На редакторском стуле уже сидит крохотная шахматная пешка.
43. Поэт читает на фоне аудитории.
44. Редактор, прослушав, выравнивается, проглядывает рукопись, делает сердитое лицо и наступает на поэта. Маяковский становится маленьким. Редактор становится громадным, в четверной рост поэта.
Поэт стоит на стульчике крохотной пешкой¹².

¹² В. В. Маяковский. Театр и кино, т. II, стр. 309—310.

Этот прием мы использовали в нашем фильме почти буквально: так вырастает Победоносиков перед пытавшейся возражать, испуганной Ундертон.

Затем мы задумались над тем, какие смысловые, а не только композиционные возможности дает нам широкий экран.

Как известно, анаморфот — это оптическое приспособление, позволяющее показывать изображение на широком экране.

Мы применили его не просто как проекционное новшество, а как сатирическую характеристику той самой «красивой жизни», которую высмеивает Маяковский.

Уже при написании сценария нам стало ясно, что мы не сможем следовать буквально тексту пьесы и воспроизводить третье действие, происходящее в театральном зале.

Та пародия на агитзрелище, которая присутствует на сцене, сегодня никого бы не затрагивала. И сам поэт, если бы он писал «Баню» в наши дни, обрушился бы на совершенно другое.

Поэтому мы логически пришли к мысли о необходимости заменить сцену в театре эпизодом в кинозале и высмеять то, что сегодня нам кажется наибольшим злом в киноискусстве, те мещанские «ревью» американского или австрийского происхождения, образчики пошлости и дурного вкуса, которые, к сожалению, бытуют в той или иной форме на наших экранах.

Сначала мы просто смонтировали отрывки из таких фильмов. Однако их монтажное сочетание еще не давало искомой сатирической остроты.

Тогда мы попробовали пропустить обычную узкую пленку через анаморфотную расширительную оптику и сразу получили нужный эффект.

Эти куски в остром сочетании их деформированной фотографической фактуры с плоскостной графикой рисованного ударника из джаза неизменно вызывают смех даже у противников нашего фильма.

Такое же изменение формата экрана оптическими средствами использовали мы не только в целях сатиры, но и как патетический образ.

В последней части фильма мы реализовали метафорическую «машину времени» как фантастический пролет персонажей через историю нашей страны.

Куски военной хроники мы проецируем через анамор-

фот; они сразу резко после даты «1941 год» занимают всю широту экрана и тем самым служат новым эмоциональным толчком в восприятии зрителя. Таким образом, оказалось, что чисто технические средства, примененные осмысленно, могут служить острым и специфическим кинематографическим приемом образного воздействия.

Если уж мы остановились на монтажной фразе полета «машины времени», то стоит упомянуть, что при ее конструкции мы столкнулись с непредвиденной трудностью. Снятые на 35 мм пленке хроникальные кадры, конечно, не поддавались механическому расширению через анаморфотную оптику. Это привело бы к той самой деформации человеческих фигур и лиц, которая вполне уместна для сатирического воздействия, но вызвала бы обратный эффект в эпизоде, рассчитанном на эмоциональную патетику.

Тогда мы тщательно отобрали кадры военной хроники так, чтобы в них не присутствовали крупные планы людей, но для остальных кусков монтажной фразы мы вынуждены были сохранить хронику в ее неприкосновенности.

При этом встал вопрос: что делать с незаполненными по краям частями широкого экрана? Здесь мы применили тот же прием триптиха.

Сохранив в центральной части экрана документальные кадры, мы сопроводили их по бокам ритмическим аккомпанементом движущихся декоративных форм, осуществленных средствами рисованной мультипликации.

Хроникальные кадры в центре экрана как бы ведут основную мелодию, а смонтированные по методу горизонтального монтажа две боковые части триптиха выполняют контрапунктную роль аккомпанирующих инструментов, совпадающих или контрастирующих по ритму и цвету с основной темой.

Такую возможность предвидел и сам Маяковский, когда помечал в ремарке к тексту массового действия «Москва горит»:

«Загораются киноэкраны. На экране идущий поезд, на другом — идущая конка, на третьем — работающий завод. Рабочий взмахивает рукой — замирает на остановленном кадре поезд, останавливается конка, цепенеет завод»¹³.

¹³ В. В. Маяковский. Театр и кино, т. II, стр. 148.

В особую проблему превратилось решение образа «машины времени» в целом. Как известно, в пьесе Маяковского зрительная конкретизация машины отсутствует, она невидима. Уже при театральной трактовке на сцене Театра сатиры я как художник спектакля отказался от буквального следования ремаркам драматурга и применил метод ассоциативного воздействия.

Абрис фантастической машины «угадывался» посредством теневой проекции на прозрачные ширмы, а ее конкретная деталь — пульт управления — был вынесен на авансцену.

В фильме сначала мы пошли тем же путем. Однако возможности мультипликации соблазнительно подсказали нам попытку изобразительно решить облик всей машины.

Но на что она должна быть похожа? Совершенно ясно, что в ней должна была отсутствовать какая-либо ассоциация с летательными аппаратами, перемещающимися только в пространстве.

Возникла догадка: а не использовать ли опыт научно-популярных фильмов, позволяющий методами микросъемки разглядеть на экране то, что мало доступно для обычного человеческого глаза.

Тогда и пришло решение реализовать машину в виде некоего маленького часового механизма, рассматриваемого словно сквозь огромную лупу.

Отсюда сплетение колесиков и ритмический шаг двух перевернутых маятников; отсюда не только все учащающийся, как биение сердца, ритм движения машины, но и сопровождающие его смена и нарастание контрастных цветных сочетаний, завершающиеся тем самым фейерверчным взрывом, о котором сказано у Маяковского

Любопытно отметить, что это решение не вызвало никаких возражений со стороны даже самых придирчивых критиков. Очевидно, оно было найдено органически и отвечало стилистике поэта.

Но если уж подробно говорить о методе ассоциативного воздействия, которое я считаю одним из наиболее сильных кинематографических средств, то стоит упомянуть об одной детали образа «машины времени», которую мы ввели сначала в качестве составной части пульта управления, а затем использовали как образный знак, доведя до гиперболы.

Когда Чудаков включает в первый раз рычаг управления машины, на пульте загорается электронный глаз.

Впоследствии он разрастается и занимает всю плоскость экрана. В монтажную фразу полета времени он входит одним из элементов, сопровождающих хронику, и пульсирует в ритме отбойных молотков строителей метрополитена.

И, наконец, как удар литавр, возникает он перед кадрами войны.

Интересно проследить эволюцию ассоциаций, сопровождающих этот зрительный знак. Сначала он воспринимается как несколько утрированная, но вполне реалистическая деталь, например, зеленый «глазок» — привычный сигнал радиоприемника или любого распределительного щита. Но мы добавили к зеленому цвету красный зрачок, как акцент тревоги, и придали его абрису форму человеческого глаза.

Тогда это «всевидящее око» вдруг ассоциировалось с вывеской оптического магазина (вспомните поэтическое использование этой реалистической детали в немецком немом фильме Карла Грюне «Улица»), а современная кибернетика причудливо соединилась с колдовскими манипуляциями героя гофмановской сказки — доктора Коппелиуса, чей кабинет был увешан стеклянными глазами, предназначенными для его гомункулюсов.

Мезальянсова охарактеризована Маяковским как «сотрудница ВОКСа»¹⁴. Уже давно не существует это учреждение, и мы не хотели модернизировать пьесу. Зато упоминание о ВОКСе навело нас на другое решение, сатирически высмеивающее «парадную» сторону общения с иностранцами.

Во-первых, благодушный либерализм Ивана Ивановича позволил нам прикрепить этого персонажа к изобретенному нами учреждению, получившему юмористическое название КОКУС, что расшифровывается как «Комиссия культурных связей».

Отсюда и пластический образ этого заведения. По нашей мысли, оно вполне могло расположиться в зале, украшенном различными «антиками» и напоминающем то самое здание бывшего морозовского особняка, в котором размещался во времена Маяковского ВОКС.

¹⁴ Всесоюзное общество культурных связей с заграницей.

Тогда совершенно естественным оказалось и поведение художника Бельведонского, который показывает свои проекты мебели не Главначупсу, а начальнику КОКУСа Ивану Ивановичу: картоны Бельведонского уютно повисли на изящных торсах классических статуй.

Но не только воссозданием особняка этого типа ограничили мы при пластической обрисовке облика Москвы тех лет.

Сценарно мы позволили себе включить небольшие отрывки из первого акта «Клопа», чтобы провести через строй торговцев заезжего британского англосакса и как бы его глазами ввести зрителя в ту удивительную и ставшую уже исторической атмосферу.

Художник Збарский смело применил здесь отрывки из хроники тех лет, наплывом переходящие в мультипликацию, точно повторяющую движение натурального кадра.

На заборах мы восстановили, лишь преувеличив масштабы, настоящие рекламы и плакаты Маяковского, а для характеристики «обломков прошлого» воспользовались вырезками из дореволюционных журналов. Старомодные дамы в корсетах и мужчины с пафабренными усами выглядели, как клопы из щелей, из окон старых домов, контрастирующих с веселой симфонией стройки.

Таким образом, декорации в фильме превратились в активных участников самого действия, т. е. стали элементом, не сопутствующим персонажам, а играющим вместе с ними и — в каждой своей детали — передающим поэтический строй автора.

Тот же принцип был положен и композитором Родионом Щедриным в основу звуковой ткани фильма.

Музыка была трактована не в качестве аккомпанемента к действию, а тоже как активный его соучастник, и каждое звучание применялось не в виде звукового украшения, а для выявления и заострения идейного смысла фильма.

Композитор использовал фактуру балалайки для сатирического изображения того пресловутого «стиля русс», которым характеризуется прием, даваемый в КОКУСе в честь иностранного гостя, обжиряющегося икрой при помощи кустарной деревянной ложки.

Навязшая в зубах музыкальная пошлятина типа «бубличков» и «цыганочки» звучит с хриплых грампластинок во время базарного торжища...

Стук деревянных ложек, аккомпанирующих беспризорникам при исполнении популярной в ту эпоху песенки «Позабыт, позаброшен...», перемежается с фырканьем допотопного автомобиля.

Удары по клавишам машинки реализуются в черные точечки-значки бюрократических человечков, приветствующих речи Главначтупса...

И, наконец, звон кремлевских курантов смахивает кукольных персонажей прошлого в мусорную корзину.

В резком контрасте со сложной партитурой реальных шумов и фоноцитат звучит мелодия «машины времени» и Фосфорической женщины. Эта тема реализована композитором посредством новых тембров, свойственных только современным электронным инструментам, а позывные машины времени неназойливо ассоциируются с прославленными «бип-бип» — сигналами космических спутников.

Не нам судить, насколько успешными и доходчивыми явились все эти опыты в области изобразительного и звукового решения фильма. Но смысл их заключается в стремлении практически доказать (каковы бы ни были наши просчеты), что не только в мультипликационном фильме, но и во всяком произведении киноискусства все средства кинематографической выразительности, примененные с полным напряжением творческой фантазии, могут и должны быть использованы для предельно острого выражения основной цели — главной идеи, главного удара произведения.

Особые трудности возникли перед нами при решении проблемы диалога.

Слово настолько драгоценно у Маяковского, что с болью расставались мы при написании сценария с большим количеством диалогов. Однако, сохранив ударные реплики и самые важные смысловые акценты, уже при съемке фильма мы обнаружили, что они иногда непередаваемы в кукольной мультипликации.

В свое время мы критически относились к опыту Иржи Трнка, когда он при экранизации «Сна в летнюю ночь» Шекспира отбросил все шекспировские тексты, заменив их в нескольких местах закадровым голосом повествования. Для ревнителей шекспировского слова это могло показаться кощунством. Однако на опыте нашей работы мы убедились, насколько был прав чешский мастер. Ведь он сохранил не только волшебство сюжета, но и передал

пластическими средствами самую сущность шекспировской поэтики.

Трика раньше нас понял, что в кукольном фильме неприменимы законы театрального диалога, произносимого живыми актерами. Он точнее усвоил уроки всех знаменитых кукольников и, в частности, индийских и индонезийских мастеров, которые не пытаются разговаривать за своих персонажей, а открыто, не прячась от аудитории, ведут своих кукол, сопровождая их движения эпическим или лирическим комментарием, произносимым или ими сами, или чтецами, расположенными неподалеку.

Надо учесть также и опыт Чаплина, создавшего в облики своего персонажа некое подобие идеальной марионетки. Поэтому его немые фильмы по существу являются своеобразными балетами, а в звуковых он лишь в редких случаях (как, например, в эпилоге «Диктатора») прибегает к слову, и то при этом выходя из образа.

Итак, по ходу съемки выяснилось, что некоторые наши куклы просто-напросто отказались говорить.

Так, например, персонаж Моментальникова в результате не смог произнести ни одного слова.

Что мы только ни делали для того, чтобы заставить зрителя поверить в то, что эта кукла сможет проговорить свой текст. Мы меняли тембр голоса актера сначала чисто игровыми, а потом уже и механическими средствами, т. е. изменяли скорость записи звука. Однако ничего не помогало. Голос не сливался с изображением.

Конечно, с самого начала мы знали, что попытка заставить наших персонажей разговаривать разными голосами эстетически безнадежна. Поэтому мы и пригласили замечательного актера Аркадия Райкина, поставив перед ним невероятно трудную задачу — одному сыграть текст всех одиннадцати персонажей.

Но даже то, что мы впоследствии прибавили второй женский голос — актрисы Екатерины Райкиной, исполнявшей четыре женские роли, нас не спасло.

Скованный рамками диалога, предназначенного для произношения со сцены, Аркадий Райкин мучился вместе с нами для нахождения того стиля, к которому мы все стремились — полурассказа, полуйгры, прочтения как бы вслух автором своего произведения.

И только тогда мы поняли, что для этого нужно, чтобы жив был сам Маяковский. Тогда он в свободной импрови-

зационной манере наговорил бы совсем другой текст под наше изображение и возник бы искомый синтез.

Мы не могли пойти на искажение текста Маяковского, на дописку за него и поэтому не достигли точных результатов. Это должно послужить уроком не только для нас, но и для всех, кто в будущем пойдет по нашему пути.

А путь этот бесконечно заманчив.

Мне кажется, что средствами кукольной мультипликации можно и должно осуществить не только те оригинальные сценарии, которые, быть может, будут, наконец, написаны нашими кинодраматургами, когда они поймут, какие замечательные средства для выражения своих замыслов имеют они в этом жанре, но и произведения классической и современной драматургии, ждущие своего острого и смелого воплощения.

Думается мне, что и античная мифология, и сказки Гоцци, и комедии Аристофана, Мольера, произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Брехта должны и могут прозвучать с кукольного экрана в неожиданной и глубокой трактовке.

А такие музыкальные партитуры, как «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Щелкунчик» Чайковского, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Петрушка» Стравинского, просто вызывают к мастерам кукольной и рисованной мультипликации. Ведь только в ней возможно то пленительное и органическое единство звука и изображения, которое является главной силой этого увлекательного и чудодейственного искусства.

Что же касается итогов «Бани», то так как автор этой статьи не использовал свое законное право на эпиграф, то он хочет закончить ее хотя бы послесловием, цитируя еще раз Поля-Луи Миньона, чьи мысли находит он современными и справедливыми:

«Учитывая физические возможности марионетки, ее мимика подсказывает также другой драматический жанр, в котором марионетка может отлично проявить себя, а именно — сатиру.

...Сатира политическая, сатира социальная, сатира повседневных нравов — этот обширный, вечно возобновляющийся и вечно живой материал, с трудом поддающийся возможностям театра живых актеров; подобно картине требует он упрощения линии, чтобы быть действенным...

...Искусство марионетки основано на контрапункте, на контрасте, на сопоставлении. Реализм становится сам по себе поэтичным; впечатление серьезности, создаваемое неподвижностью лица куклы, может порождать юмор, благодаря которому марионетка становится боевым сатирическим оружием.

Это оружие тем более грозно, что жертвы его могут обидеться на возможные нападки, только если они придадут кукле чрезмерное значение; тем самым они становятся смешными вдвойне».

ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ КИНО

I

В основе фильма лежит пластический образ. И хотя эта бесспорная истина не оспаривается, специфика пластического образа в кино до сих пор остается почти неисследованной. Как в нашем, так и особенно в западном киноведении господствуют очень неясные представления о природе пластического образа в кино и его специфических изобразительных возможностях. Так, например, в сравнительно недавно выпущенной во Франции книге известного прогрессивного кинокритика Марселя Мартена «Язык кино» мы встречаем такое исходное теоретическое положение: «Изображение является основным материалом киноязыка. Это — первичный кинематографический материал и в то же время чрезвычайно сложная реальность. Генезис изображения отличается глубокой действительностью, 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»¹.

Представление об изначальной природе пластического образа в кино как результате точного воспроизведения внешнего мира свойственно не только Марселю Мартену. Мысль о том, что кино точно воспроизводит реальную действительность, широко распространена среди кинотеоретиков Франции и Италии, а также встречается иногда в тру-

¹ Марсель Мартен. Язык кино (перевод с французского). М., «Искусство», 1959, стр. 25 (курсив наш.— Г. Ч).

дах советских киноведов². Смысл этих утверждений сводится к тому, что кино, в отличие от других искусств, реалистично по самой своей природе и что задача художника кино заключается только в отборе и организации реалистического киноматериала.

Можно ли говорить о том, как это делает Мартен, что изображение в кино является продуктом механической работы киноаппарата? Конечно, нет. Хотя кино зависит от техники в несравненно большей мере, чем любое другое искусство, в нем техника также является только средством воплощения авторских замыслов, как и во всех остальных искусствах. Разумеется, богатством технических средств искусства обусловлено и богатство возможностей, которыми располагает художник. Но ведь и Чайковский не смог бы написать свои фортепианные концерты, если бы не было создано фортепиано, а Бетховен, возможно, иначе оркестровал бы свои симфонии, если бы в его распоряжении были и те инструменты, которыми пользуются современные композиторы.

Что пластический образ в кино не результат автоматической работы аппарата — это известно всякому, кто, хоть в какой-то степени, соприкасался не только с кинопроизводством, но даже с фотографией. Почему же тогда не только зрители, но и многие кинотеоретики и критики твердо убеждены, как и Марсель Мартен, что изображение на экране точно воспроизводит реальность? Это широко распространенное заблуждение является результатом необычайной убедительности киноизображения, его *кажущейся* достоверности. Мир кино, в отличие от мира всех других традиционных искусств, представляется нам таким же, как в действительности; мы видим зримое пространство, которое находится в движении и развивается во времени. Это и рождает убеждение, что все, показанное на экране, абсолютно достоверно.

Однако эта кажущаяся достоверность является одной из самых больших иллюзий, которые когда-либо рождались искусством. На самом деле киноизображение, как и всякое художественное изображение, отличается рядом условностей, к которым мы настолько привыкли, что их не замечаем. Перечислим только некоторые из них.

² См. книгу Е. М. Голдовского «От немого кино — к панорамному». М., Изд-во АН СССР, 1961.

Картины действительности, которые мы наблюдаем своими глазами, трехмерны. Плоскость же экрана, на которой мы видим изображение, зафиксированное киноаппаратом, двухмерна. Каким бы ни был формат экрана, экран, оставаясь плоским, двухмерным, всегда в какой-то степени будет искажать спроецированное на него реальное трехмерное пространство. Более того, можно заранее сказать, что трехмерное изображение стереокино обязательно будет отличаться от того трехмерного изображения действительности, которое мы воспринимаем визуально.

Условен на экране и масштаб изображения. Мы можем увидеть на экране в крупном плане изображение части лица или только глаз, увеличенное в тысячи раз, а вслед за тем в общем — изображение пятидесятиэтажного небоскреба, занимающее площадь в десятки квадратных сантиметров. Условна на экране и перспектива. Широкоугольный объектив, наиболее часто применяемый при съемках, искажая перспективные соотношения, всегда создает иллюзию более динамического движения. Наконец, реальное время демонстрации фильма, как правило, не соответствует времени, в течение которого происходят изображаемые в фильме события.

Невозможность поставить знак равенства между тем, что изображается на экране, и тем, что было заснято в действительности, обращала на себя внимание некоторых исследователей кино. Так, Р. Арнхейм построил всю свою теорию кино, исходя из того, что на экране пространство очень сильно видоизменяется. На значительные видоизменения фактуры предметов на экране указывал советский деятель немого кино Лео Мур³.

Режиссеры, начинавшие работать еще в русском дореволюционном кино, — Вс. Мейерхольд и И. Перестиани, сразу же обратили внимание на то, что реальное движение в значительной мере видоизменяется, будучи воспроизводимым кинокамерой⁴.

³ Лео Мур. Пассивная и активная фотогения. «Кино и культура», 1929, № 5—6, стр. 41.

⁴ «На экране, — говорил еще в 1918 г. В. Э. Мейерхольд, — секунда вами произведенного действия, движения как бы удваивается, так как лента сразу дала много места тому, что снимается». (Запись беседы В. Э. Мейерхольда «Объяснение к картине „Портрет Дориана Грея“». ЦГАЛИ СССР, ф. 2057, т. I, д. 266, лл. 12 об.— 26, рукопись). «Вот, например, твердо установленная особенность, —

«На экране,— писал известный французский режиссер и теоретик немого кино Ж. Эпштейн,— ничто на себя не похоже». «Тысяча сто последовательных фиксаций в минуту одного человека воссоздает на экране другого человека, тысяча сто моментов зафиксированного в одну минуту живого переживания оказываются не этим переживанием, не этой минутой»⁵.

С. Юткевич — режиссер, имеющий богатый творческий опыт не только в черно-белом немом, но и в цветном звуковом кино, приходит к следующим выводам: «Экранная реализация образа сцены и образа отдельного актера имеет свои законы, которые нельзя полностью предусмотреть, так как *нельзя, смотря в глазок аппарата, точно определить тональность, атмосферу и оптический рисунок задуманного кадра*. Негатив, проявленный не в той гамме, непредусмотренные эффекты света, детали костюма или обстановки, качество и характер звукозаписи — все это играет важную роль и не может быть полностью учтено до того момента, пока вы не увидите свой замысел на экране»⁶.

Есть много причин, которые объясняют искажение на экране изображения. В интересной книге крупнейшего советского оператора Л. Косматова «Операторское мастерство» мы находим главное объяснение увеличения движения на экране в соответствии с увеличением масштабности изображения. «Поскольку,— пишет Л. Косматов,— прирост масштабности у движущегося объекта при объективах с различными фокусными расстояниями при всех равных прочих условиях, то есть при тех же расстояниях, скорости и направлении движения, различен, иллюзорная скорость будет тем больше, чем короче фокусное расстояние»⁷.

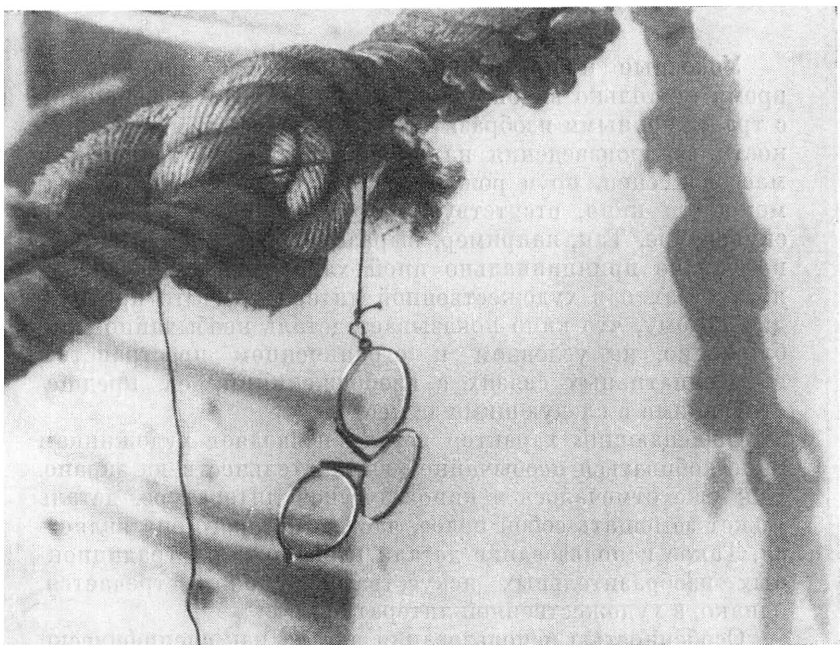
Так обстоит дело в передаче даже в одном кадре про-

пишет И. Перестиани,— что бы вы ни делали пред киноаппаратом, он неизменно передаст ваши действия на несколько тонов выше» (И. Перестиани. 75 лет жизни в искусстве. М., «Искусство». 1962, стр. 287).

⁵ Jean Epstein. Opinion sur la cinematographie. Paris, 1928, p. 22.

⁶ Сергей Юткевич. О киноискусстве. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 95 (курсив наш.— Г. Ч.).

⁷ Л. В. Косматов. Операторское мастерство, М., «Искусство», 1962, стр. 24.



«Броненосец Потемкин»

Режиссер — С. Эйзенштейн, оператор — Э. Тисса

странства движения, а следовательно и времени. Монтаж же, как известно, удесятерит возможности фильма в создании на экране того пространства, того движения и того времени, какие необходимы для пластического образа, соответствующего художественному замыслу постановщика.

Именно условность пространства, движения и времени, изображенных на экране, их неадекватность реальным пространству, движению и времени определяют специфику пластического образа на экране, его отличие от пластического образа в традиционных изобразительных искусствах. Поэтому-то основные изобразительные компоненты фильма — пейзаж, групповая и массовая сцены, портрет, наконец, деталь (близкая к натюрморту в живописи), — сохраняя генетическую связь с живописью, графикой и отчасти скульптурой, приобретают в кино и свои специфические особенности, намного обогащающие выразительные средства экрана.

Условные и иллюзорные пространства, движение и время не только видоизменяют и обогащают, в сравнении с традиционными изобразительными искусствами, возможности воспроизведения на экране пейзажа, групповой и массовой сцен, но и рождают новые выразительные возможности кино, отсутствующие в живописи, графике и скульптуре. Так, например, выразительность детали имеет на экране принципиально иной характер, чем в других искусствах и в художественной литературе. Это происходит потому, что кино показывает деталь необычайно приближенно, на условном и ограниченном пространстве, в ассоциативных связях с изображениями, ей предшествующими и следующими за ней.

Обобщающий характер детали позволяет художникам кино добиваться необычайной выразительности на экране. Как уже отмечалось в киноведческой литературе, деталь может замещать собой целое, частью которого она является. Такое использование детали невозможно в традиционных изобразительных искусствах, но оно встречается, однако, в художественной литературе.

Особенностью использования детали как специфически кинематографического выразительного средства, не встречающегося ни в каком другом виде искусства и литературе, оказывается ее способность выражать в фильме много больше, чем то целое, частью которого она является.

Такие замечательные, предельно выразительные детали, обычно превращающиеся в некие реалистические символы, часто встречались в немом кино, где, за отсутствием слова, создатели фильмов были вынуждены гораздо чаще прибегать к специфически кинематографическим выразительным средствам. А примеров таких деталей можно привести очень много: вспомним хотя бы пенсне корабельного врача в «Броненосце Потемкин» С. Эйзенштейна и сургучную печать, поставленную следователем, в «Намусе» А. Бек-Назарова.

Однако эти детали-символы сохранили свое значение и в звуковом кино. Именно такой деталью-символом, указывающим на возвращение советского общества к ленинским нормам жизни, является данная крупным планом рука с заблестевшей на ней Золотой звездой Героя Советского Союза в фильме Г. Чухрая «Чистое небо».

Деталь — далеко не единственное специфическое кинематографическое изобразительное средство. Совершенно особым изобразительным средством киноискусства, которым не располагают живопись, графика и скульптура, является изобразительный подтекст фильма.

Остановимся на этом вопросе подробнее, рассмотрев его сначала на примере фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (вторая серия).

Действие в этом фильме, как известно, ограничено душной атмосферой царских палат, кремлевских соборов. Значительная часть мизансцен дана на фоне огромных фресок святых. Низкие своды и суровые лики святых как бы нависли над умным, дальновидным, но очень жестоким царем, казнившим для достижения государственных целей не только виновных, но и правых.

Характерно, что Эйзенштейн, прекрасно изучивший древний русский быт, отказался от его непосредственного воплощения в интерьерах фильма, а трактовал в духе византийской живописи. Со стен кремлевских покоев и соборов на зрителей, на Ивана взирают огромные лики святых, трактованных в поздней византийской манере.

Почему же Эйзенштейн счел нужным произвести в фильме об Иване Грозном такую подмену изобразительного фона и, вопреки исторической правде, поместить Московский двор не в русскую обстановку, а в византийскую, притом эпохи упадка Восточной империи?

Может быть, потому, что в то время заметно сказывалось влияние византийского искусства на русскую художественную культуру? Или он сделал это для того, чтобы соответствующим изобразительным решением подчеркнуть суровость эпохи Ивана Грозного? Конечно, в какой-то степени это могло диктоваться и такими мотивами. Но вряд ли только ими. Ведь трудно допустить, чтобы Эйзенштейн не нашел бы и в данном случае изобразительное решение, соответствующее его художественному замыслу и не входящее в прямое противоречие с исторической точностью воспроизведения всего антуража в царском дворце.

Нам кажется, что использование византийского искусства как фона для действия в «Иване Грозном» имело для Эйзенштейна более глубокий смысл. Такая подмена понадобилась постановщику прежде всего для того, чтобы всем

изобразительным строем картины подчеркнуть, что Иван IV нетипично русский царь. Для Эйзенштейна Иван Грозный, в соответствии с его трактовкой известным русским философом-идеалистом В. Соловьевым, это — представитель византизма в России со всеми отрицательными сторонами⁸.

Соловьевская концепция эпохи Грозного не высказана в фильме непосредственно, но вытекает из сюжета и подкреплена изобразительной стороной отдельных кадров кинокартины.

Это дополнительное, не сразу «прочитываемое» семантическое значение изображения в фильме и определяется нами как его подтекст, как его второй смысл.

Такой развернутый, как в кино, изобразительный подтекст нельзя обнаружить в старших искусствах. Аналогию ему можно найти скорее в литературе, где конкретное содержание слова не ограничено его узкосемантическим значением. «Смысл слова, — пишет академик В. В. Виноградов, — в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения)»⁹.

Исключительный интерес представляет собой изобразительный подтекст эпизода Ледового побоища в фильме Эйзенштейна «Александр Невский».

Напомним вкратце исторические события далекого прошлого. В первой половине XIII в. Русь оказалась под двойным ударом: с Востока — татаро-монголов, с Запада — рыцарства. Вслед за вторжением немецких крестоносцев в Прибалтику и первым поражением, нанесенным русскому войску татаро-монголами в битве на Калке, началось планомерное наступление рыцарей-крестоносцев на Русь и на Литву. Тяжелое положение, в котором находилась Русь, по-видимому, помогло папской курии создать военно-политический союз Запада против «схизматиков». В наступательных операциях на псковские и новгородские земли приняли участие Швеция, Норвегия, Дания, Прус-

⁸ См.: В. Соловьев. Византизм в России. «Вестник Европы», 1896, январский и апрельский номера.

⁹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 230.

ский и Ливонский рыцарские ордена. Поражение, нанесенное крестоносцам на Эльбахе (1234), при Шетвлях (1236), Дорогочине (1237), разгром шведов в Невской битве (1240) не остановили дальнейших попыток покорения северо-западных русских земель крестоносцами. Только решительная победа русского войска под предводительством талантливого полководца Александра Невского (1242) над Ливонским орденом крестоносцев на льду Чудского озера положила конец военной агрессии с Запада.

Установление параллели между различными, а особенно отдаленными, эпохами в исторической науке обычно мало применимо. Иное дело в искусстве и художественной литературе. В прошлом, пусть даже и далеко, художник почти всегда стремится или найти объяснение настоящему, или извлечь из этого прошлого урок на будущее. Нет поэтому ничего удивительного, что Эйзенштейн при постановке фильма «Александр Невский» не мог отказаться от проведения исторических параллелей между прошлым и современностью.

Крах агрессии немецких крестоносцев в XIII в., с достоверностью и замечательной художественной выразительностью показанный в фильме, должен был служить историческим уроком для фашизма. Ведь в годы, предшествующие постановке фильма, фашистская Германия уже открыто вынашивала планы крестового похода на Восток для уничтожения коммунизма. Заключение «антикоммунистического пакта», военно-политическим эквивалентом которого стала пресловутая ось Рим — Берлин — Токио, имело одну цель — развязать войну против СССР одновременно с Запада и Востока.

Как известно, П. Павленко и С. Эйзенштейн уже в сценарии несколько отошли от точного воспроизведения последовательности политических и военных событий тех лет. Новгородское посольство в фильме приезжает непосредственно к Александру Невскому, тогда как в действительности оно было направлено к его отцу великому князю Ярославу Всеволодовичу, который поручил сыну возглавить борьбу. Более значительное отступление — показ освобождения Пскова от врага после Ледового побоища. Исторические источники сообщают, что Псков благодаря удачному маневру Александра Невского был им освобожден раньше генерального сражения. Но и это отступление продиктовано логикой художественного построения дей-

ствия в фильме и несколько не искажает изображаемой эпохи. Что же касается самого Ледового побоища, которому отведено в фильме очень много места, то здесь постановщик сохранил исключительную верность источникам.

А исторические источники о Ледовом побоище хотя очень скупы на подробности, однако образны и точны. Был тогда день субботний (5 апреля 1242 г.), повествует Новгородская летопись старшего и младшего изводов, и князь Александр «поставиша полк на Чудьском озере», и «наехаша на полк немцы и чудь и прошибошася свиньею сквозь полк». Рыцари считали, что победа ими уже одержана, но неожиданно были атакованы с фланга основными силами русских. И «бысть сеча ту велика немцемь и чуди», «труск от копий ломления и звук от мечного сечения» был таков, что казалось «морю померзошу двинутись и небе видете леду: покрыта об бе все кровию»¹⁰.

Такое же описание Ледового побоища мы находим и в Псковской летописи¹¹, и в Московском летописном своде. Но в последнем описании Ледового побоища отличается от предшествующих одной подробностью: здесь упоминается гибель спасающихся от преследования рыцарей под треснувшим от их тяжести льдом Чудского озера¹².

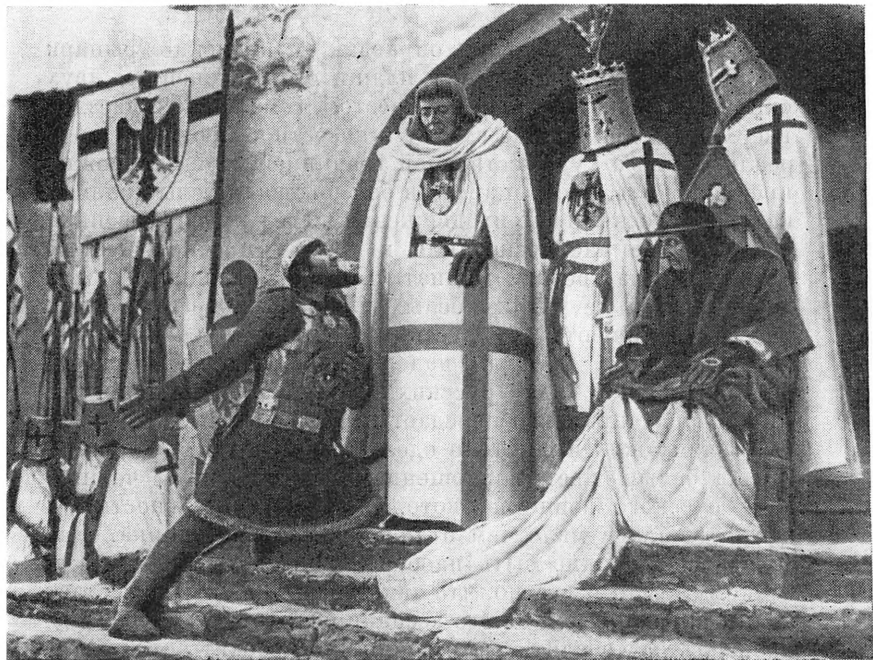
Повторение одних и тех же образных выражений в трех летописях не могло не привлечь внимания Эйзенштейна, так как они, по-видимому, восходили к более древнему источнику, которым и пользовались их составители. Только у «самовидца» мог родиться образ боя, как разбушевавшейся стихии северного моря; такое сравнение могло быть навеяно непосредственным впечатлением от Ледового побоища.

Всякий, кто видел фильм, не мог не заметить, как Эйзенштейн, стремясь к точному воспроизведению боя (от конной атаки «свиньею» рыцарей до их гибели под

¹⁰ «Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов». М.—Л., 1950, стр. 299 (курсив наш.—Г. Ч.).

¹¹ См.: «Псковская летопись», вып. 2. М., 1955, стр. 12—15.

¹² «Московский летописный свод». М.—Л., 1949, стр. 134—135. Проломился ли лед под закованными в броню рыцарями, как это сообщает только одна Московская летопись, или на Ледовое побоище переносится событие, случившееся несколькими годами раньше, когда великий князь Ярослав Всеволодович загнал ливонских рыцарей на лед реки Эмбах и «ту обломишися (лед) и истопе их много», сказать трудно. Во всяком случае Эйзенштейн счел нужным воспроизвести это в фильме.



«Александр Невский»

Режиссер — С. Эйзенштейн, оператор — Э. Тисса

треснувшим льдом), особое внимание уделил передаче ярких образов летописца. Треск дерева ломающихся копий и металлический звон ударяющихся мечей сопровождают грандиозную, с величайшим мастерством поставленную батальную сцену, которая всем своим пластическим обликом напоминает северное море в непогоду, когда льдины, гонимые ветром, с огромной силой сталкиваются друг с другом.

Следуя летописным описаниям и даже воспроизводя в точности весь ход боя, до передачи пластическими средствами кино поэтической метафоры летописца, Эйзенштейн многое и здесь домыслил, однако оставшись в пределах исторического правдоподобия. К таким домысливаниям надо отнести белые плащи на крестоносцах и вообще белый цвет, который от начала и до конца фильма как бы привязан к рыцарям, в то время как темный, доходящий иногда до черного, характеризует русское воинство.

Этот домысел вполне оправдан — ливонские рыцари действительно носили белые плащи с изображением двух «красных мечей, сложенных крестом, с маленькой звездой сверху»¹³, — но все же входит в известное противоречие с реальностью и художественной традицией. Вряд ли можно предположить, что рыцари и в бой надевали белые плащи, которые стесняли бы их движение. Да и художественная традиция не дает основания к такому предположению: ни в одной из древних миниатюр, изображающих Ледовое побоище, мы не увидим белых плащей на крестоносцах; рыцари отличаются от русских воинов только формой шлемов, а тон, которым наделил их древний миниатюрист, такой же, как у русских, — голубоватый оттенок на миниатюрах правдиво передает цвет доспехов¹⁴.

Почему же Эйзенштейн одел ливонцев в белые плащи, сделал белый цвет воплощением крестоносцев, черный же — русского воинства, которое в действительности по цвету доспехов мало чем отличалось от противника? Кажалось бы, должно быть наоборот. Эйзенштейну, как и всякому, было известно, что такое белый цвет в представлении народа, с чем он его ассоциирует (от слова «белый» производное «обелить», что значит «освободить от навета, наговора»).

Один из исследователей изобразительного построения фильма «Александр Невский», французский киновед Митри, вслед за автором фильма, повторяет, что в противоположность «Старому и новому», где белый цвет олицетворяет счастье и новые формы организации общества, а черный — наследие тяжелого прошлого¹⁵, в «Александре

¹³ Г. Вейс. Внешний быт народов, т. II, ч. 9 (перевод с немецкого). М., 1876, стр. 302.

¹⁴ Сведения о миниатюрах, посвященных Ледовому побоищу, нам сообщила доктор исторических наук О. И. Подобедова, за что мы ей выражаем большую благодарность.

¹⁵ Интересно, что на эту семантическую особенность света и тени в кино обратил внимание еще в 1929 г. Лео Мур. В статье «Пассивная и активная фотогения» он писал: «Созданное оператором световое воздействие должно полностью совпадать с смысловым и эмоциональным воздействием, оказываемым на зрителя режиссером, — актерски действенным наполнением кадров». В подтверждение своей мысли он ссылается на «Старое и новое», где «„рассейская“ деревня дана Тиссэ в резко контрастных черно-серых тонах. Темные пятна слегка размыты, чуть лохматые контуры, мрачность, уныние. Совхоз дан в ярких светлых тонах» («Кино и культура», 1929, № 5—6, стр. 43, 45; разрядка автора.— Г. Ч.).

Невском» белый цвет — воплощение жестокости, угнетения, черный цвет связан с положительным началом — героизмом и патриотизмом¹⁶. Соглашается Митри и с утверждением Эйзенштейна, что нет абсолютной связи между цветом и звуком, между цветом и эмоцией¹⁷.

Однако все эти верные соображения не приближают нас, как и Митри, к решению вопроса, почему же Эйзенштейну понадобилось, вопреки укоренившейся традиции, наделять врага белым цветом, а защитников Родины — черным. Не «обелить» же хотел он крестоносцев и «очернить» русское воинство, как это попытались недавно сделать в ФРГ, где путем соответствующих купюр цензура надеялась «обелить» крестоносцев, «*черные преступления которых известны во всем мире*»¹⁸.

Для того, чтобы понять это, надо «прочитать» подтекст изображения. А он хорошо «прочитывался» зрителем 30-х годов, у значительной части которого еще были свежи воспоминания о гражданской войне, как и у самого Эйзенштейна — ее участника. Белый цвет ассоциировался с представлением о белой армии, т. е. о контрреволюции, о реакции, об иностранной интервенции. Таким образом, в белом цвете немецких рыцарей в фильме «Александр Невский» заключен глубокий смысловой подтекст. «Белые» рыцари далекого XIII века несомненно ассоциировались в сознании большинства зрителей с белой армией и поддерживающими ее интервентами.

Почему же тогда русское воинство наделено в фильме черным цветом? Очевидно, для контраста, ибо черно-белый кинематограф располагает только двумя цветами — черным и белым. А может быть (допустим такую догадку), потому, что черный цвет — цвет земли и здесь он подчеркивает связь ополчения с родной землей.

Примеры изобразительного подтекста можно привести из множества фильмов, разумеется, не только советских, но и зарубежных. Так, близок «Ивану Грозному» по характеру изобразительного подтекста выдающийся французский фильм Ж. Ренуара «Великая иллюзия». Значительная часть действия в картине происходит в средневековом замке, заключительная — на небольшой крестьян-

¹⁶ J. Mitry. S. M. Eisenstein. Paris, 1955, p. 126—127.

¹⁷ Там же, стр. 133.

¹⁸ А. Гурков. Чудское озеро, чудеса цензуры. «Известия», 29 июня 1963 г. (курсив наш.— Г. Ч.).

ской ферме в горах. Замок и сельский дом оправданы в фильме самым ходом действия, и их подробное изображение на первый взгляд не преследует какой-либо другой художественной цели. Однако прочтение подтекста изображения приводит к иному заключению.

Суровая, даже жестокая архитектура средневекового замка представляется в фильме проекцией в прошлое двух аристократических родов Европы, между отпрысками которых — пленным летчиком французом де Буальдье и комендантом лагеря для военнопленных, немецким летчиком фон Рауффенштейном — разыгрывается трагедия. Несмотря на их симпатии друг к другу, фон Рауффенштейн вынужден «по долгу службы», не желая того, убить де Буальдье. Средневековая Европа, олицетворенная в фильме замком, где происходит убийство, довлеет над двумя аристократами. Оба они — люди утонченной культуры — понимают, что мировая война подтачивает положение их классов. Однако они не способны отказаться от нее. Замок — символ извечной жестокости. За голым камнем твердыни (здесь и сейчас не растет ни деревцо, ни травка) предки этих последних рыцарей Западной Европы искали защиты от окружавших их повсюду врагов, таких же, как и они, феодалов.

Заключительная часть фильма в известной степени противопоставлена предшествующей. В ней француз Марешаль — внук крестьянина, — бежавший из плена, и немка-крестьянка полюбили друг друга и решили связать свою судьбу. Подлинная демократичность простых людей оказывается выше национальной ограниченности, любовь побеждает все остальное. Эту мысль сценарист фильма Ш. Спаак не только подчеркивает противопоставлением аристократов простым людям: фон Рауффенштейн великолепно говорит по-французски с де Буальдье, а крестьяне разноязычны, что не мешает первым не найти общего языка, а вторым понять друг друга. Эта мысль «вычитывается» также в подтексте изображения: в немецком сельском домике все напоминает Марешалю о его детстве. И граница, которую он вскоре переходит со своим другом, чтоб попасть в Швейцарию, воспринимается им как условность. Во всех приведенных примерах изобразительный подтекст «вычитывается» благодаря монтажной связи серии кадров или эпизодов, но возможен изобразительный подтекст, заключенный в нескольких или одном кадре.

В одном из лучших американских фильмов — «Гражданин Кейн» Орсон Уэллса есть несколько поразительных по глубине заключенного в них подтекста кадров. Это — снятые общим планом с верхней точки кадры вещей, накупленных миллионером. Значение их — показать бессмысленность богатства Кейна, олицетворенную в этом огромном количестве вещей. Но в них есть и второй смысл. Всматриваясь в композицию кадров, мы замечаем, что хаотичное нагромождение вещей напоминает Нью-Йорк с его громадными небоскребами. Благодаря нашему знакомству с предшествующим содержанием картины такая композиция придает данным кадрам обобщающее значение.

У Эйзенштейна, Ренуара, Уэллса подтекст изображения неслучаен. Он — результат глубокого понимания этики художниками специфически кинематографических изобразительных возможностей. Но можно привести примеры из многих фильмов, в которых подтекст изображения возникает как бы сам собой, помимо желания художника, создавшего фильм; он только плод его большого таланта, его способности подмечать то, что само собой говорит о многом.

Известно, что Феллини — верующий католик, и заподозрить его в желании дискредитировать религию трудно. Но в его фильмах «Дорога» и «Ночи Кабирии» сцены церковных церемоний содержат кадры, которые в контексте с предшествующими отнюдь не выражают религиозных симпатий постановщика.

В «Дороге» показан крестный ход. И вдруг кадр — на его переднем плане с правой стороны висят свиные тушки, а в глубине, показанный через них, проходит крестный ход. И опять кадр с крестным ходом, где с правой стороны, но теперь уже за колышавшимися хоругвями, вывеска — «Бар».

Конечно, и свиные тушки, и бар, которые художник не счел нужным выделять детально, — это только реалистическая подробность, прямое значение которой, на первый взгляд, состоит только в том, чтобы зритель знал, что крестный ход дефилирует в различных частях города. Но ведь по своему внутреннему смыслу и тушки, и бар воспринимаются зрителем как противопоставление крестному ходу. Это тот материальный мир, в котором живет человек, — таков их подтекст.

Материальная, биологическая основа жизни обнажена

художником в подтексте изображения его следующей картины — «Ночи Кабирии». И опять же в эпизоде, который должен был бы, по мысли Феллини, доказать огромное значение духовного начала. В религиозном экстазе проходят верующие мимо святынь одной из церквей. У каждого из них свое горе, своя беда, но у всех общая вера в чудодейственную силу католических святынь. Среди молящихся об исцелении — калека, молодой человек на костылях. Он, как и остальные, необычайно возбужден. А через несколько кадров мы видим этого калеку уже на отдыхе, когда он на лоне природы ест с большим аппетитом.

Наблюдательный художник победил Феллини-мистика. В подмеченной им типичной подробности появился изобразительный подтекст, противоречащий взглядам художника.

Изобразительный подтекст очень обогатил одну из самых замечательных картин Феллини — «Сладкую жизнь».

Случайно ли античные скульптуры расставлены в не совсем понятном помещении — не то в таверне, не то в другом увеселительном месте, где происходит дикая пляска голливудской «звезды» и американского киноактера? Мраморные лица великих людей Рима — это не только причудливое убранство помещения, они вызывают у нас дополнительные ассоциации. Перед нами мысленно возникают образы Вечного города, когда-то властелина мира. Древний Рим противопоставляется в этой сцене современным цивилизованным дикарям.

Интересен по подтексту изображения польский фильм «Пепел и алмаз» режиссера А. Вайды. Диверсанты из Армии Крайовой убивают проезжающих недалеко от костела польских коммунистов. Одному из коммунистов удается добежать до закрытых дверей церкви, где он и падает на пороге, сраженный пулей. Когда он грузно валится, то, через распахнувшуюся дверь, мы видим в глубине церкви алтарь с изваянием распятого Христа. Формально распятие на алтаре — это только фон для совершившегося действия, убийства. По существу же сопоставление убитого коммуниста со скульптурой Христа, проповедовавшего любовь и мир, рождает внутрикадровую монтажную ассоциацию: против мира и человеколюбия восстают не безбожники-коммунисты, а верующие католики.

Приведенные примеры из фильмов, созданных очень разными художниками кино, убедительно доказывают и значение изобразительного подтекста и многообразие



«Ночи Кабирии»

Режиссер Федерико Феллини. Джульетта Мазина — Кабирия

средств, с помощью которых создается изобразительный подтекст — новое, специфически кинематографическое выразительное средство, не встречающееся в традиционных изобразительных искусствах и вряд ли возможное в какой-либо другой области художественного творчества.

Говоря о подтексте в кино, мы не должны чрезмерно сближать изобразительный подтекст фильма с подтекстом диалога.

В театре термин «подтекст» связывается исключительно с сюжетно-смысловой функцией диалога. Говоря о подтексте в театре, мы имеем в виду те мысли и чувства действующего лица, которые им прямо не высказаны или не выражены, однако могут быть поняты зрителем. Такой подтекст диалога возможен и в кино.

Но не это мы имеем в виду, когда употребляем термин «подтекст изображения», или «изобразительный подтекст».

Разница здесь заключается не только в том, что в первом случае подтекст «вычитывается» из диалога, а во втором он непосредственно связан с изображением. Различаются они и по своей сюжетной функции. Подтекст драматического произведения раскрывает нам мир мыслей и чувств персонажа; изобразительный же подтекст представляет собой как бы комментарий к разворачивающемуся действию, является одним из многочисленных способов выражения авторского отношения к показываемому на экране действию. Изобразительный подтекст — это элемент не драматического, а повествовательно-эпического, а иногда и лирического рода искусства.

III

К специфическим выразительным средствам киноискусства наряду с деталью и изобразительным подтекстом следует отнести и изобразительную цитату.

Что мы подразумеваем под термином «изобразительная цитата»? Это — включение в пластическую ткань фильма произведений традиционных изобразительных искусств, кусков другого фильма, наконец, не имеющих прямого отношения к основному действию телевизионных передач.

Первым обратил внимание на особенность изобразительной цитаты в кино искусствовед Л. Гутман. В статье «Исторический жанр в живописи и в кино»¹⁹ он указал на неудачное использование цитаты из центральной части картины Сурикова «Боярыня Морозова» в фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский». Ассоциации, рождаемые этой цитатой, не помогают раскрытию смысла изображаемых в фильме событий, а напротив уводят зрителя в сторону²⁰.

В современных фильмах изобразительная цитата дается иногда в телевизионной передаче, не связанной сюжетно с основным действием. Так, во французском фильме «Мари-Октябрь» и в итальянском «Рокко и его братья» изображение в телевизоре не имеет прямого отношения к действию, которое оно сопровождает. Телевизионный эк-

¹⁹ См.: сб. «Советский исторический фильм». М., Госкиноиздат, 1939.

²⁰ Интересно, что косвенное признание допущенной им ошибки в этом эпизоде мы встречали в одном из докладов С. Эйзенштейна, прочитанных им через год после появления статьи Л. Гутмана (С. М. Эйзенштейн. Вопросы исторического фильма. «Из истории кино». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 20).

ран здесь как бы комментирует содержание основного действия.

В «Мари-Октябрь» жестокая физическая схватка, которая демонстрируется по телевизору, подчеркивает жестокую психологическую схватку, происходящую в комнате, где бывшие участники Сопротивления допытываются, кто из них предатель. В фильме Висконти «Рокко и его братья» появляющиеся на экране телевизора репродукции мастеров итальянского Возрождения по контрасту подчеркивают бесчеловечность отношений между персонажами фильма. В этой части картина «Рокко и его братья» близка картине «Сладкая жизнь»: в них обеих великое прошлое противопоставлено жалкой современности.

Нейтральные, на первый взгляд, кадры в телевизоре, заключающие, однако, определенный смысл, сочетаются с основным действием. Это чисто изобразительный художественный прием, специфически кинематографический, недоступный ни живописи, ни графике, ни скульптуре.

Художественная связь возникает и в результате прямого использования в фильме, т. е. цитирования, произведений живописи, скульптуры, графики. Удачный пример цитирования даже малоизвестного произведения живописи есть в фильме «Щорс»²¹. В замке Вишневецких рукопашный бой между щорсовцами и белополяками идет на фоне большой батальной картины, изображающей кавалерийскую схватку поляков во главе с князем Иеремией Вишневецким с казаками Богдана Хмельницкого во главе с Богуном. Благодаря такому фону сцена рукопашного боя приобретает дополнительный смысл. Этот эпизод в фильме оказался изобразительно необычайно выразительным.

В одном из эпизодов немецкого фильма «Кермесса» («Ярмарка») режиссера В. Штаудте на стене висит репродукция скульптуры целующихся юноши и девушки. Она служит фоном, на котором немолодой, лысый «вождь» местной организации фашистской партии целуется с такой же немолодой фашисткой. Здесь цитата удачно введена по принципу контраста. Естественность и поэтичность любви на репродукции оттеняет вульгарность похотливой фашистской пары.

В фильме «Щорс» изобразительная цитата, как бы пов-

²¹ Это живописное полотно появилось в результате заказа постановщика фильма А. П. Довженко и написано под несомненным влиянием польского живописца XIX века Юзефа Брандта.

тория происходящее действие на экране, прямо усиливает эмоциональное впечатление от всей сцены; в картине «Кермесса» она «работает» по изобразительному контрасту.

Цитирование на экране произведений живописи, графики, скульптуры всегда производится с учетом самостоятельного художественного воздействия того, что цитируется. И неудачных примеров здесь немало. Они встречаются даже у крупнейших мастеров экранного искусства.

Кинематографические изобразительные средства не ограничиваются только деталью, подтекстом и цитатой. Сжатые до предела, конденсированные «микропространство» и «микровремя» позволяют, как под микроскопом, следить за еле заметными в реальной жизни нюансами такой драматической борьбы, которая лежит за пределами возможностей театра. Ведь даже из первых рядов партера нельзя рассмотреть в игре актера на сцене таких тончайших оттенков мимики, которые благодаря крупному плану свободно доходят до кинозрителя, в каком бы месте кинотеатра он ни сидел. Еле заметное движение мускулов лица, чуть изменившееся выражение глаз приобретают на экране необычайную экспрессию. И зритель с затаенным дыханием следит за перипетиями борьбы героев, раскрывающейся в таких тонких деталях поведения, отобразить которые, кроме кино, способна только литература. Поэтому драматическая коллизия нередко раскрывается на экране только через крупные планы действующих лиц.

Изобразительные возможности кино позволяют и безгранично раздвигать на экране пространство и время. А это, в свою очередь, дает возможность, оставаясь в пределах чисто изобразительных средств кинематографа, показать на экране эпический конфликт, где исход борьбы решается не столкновением отдельных характеров, а столкновением народных масс.

В этом случае привычные, повседневные представления о времени и пространстве недостаточны для художника. Отказываясь от бытовой детализации, стремясь к возможно более обобщенным представлениям о пейзаже и массовой сцене (художественная цельность которой предполагает, однако, некоторую индивидуализацию ее участников), создатель фильма, используя оптические, композиционные и монтажные приемы, добивается у зрителя ощущения эпического пространства и эпического времени.

Полнота выразительности и яркости пластического образа в фильме в очень большой степени зависит от присутствующих только одному кинематографу, специфических для него изобразительных возможностей.

IV

Уже немое кино было особого рода изобразительным искусством. Благодаря развитию в нем пластического образа во времени и пространстве оно должно было черпать свои выразительные средства и у литературы, и у театра, и даже у музыки и тем самым превратиться в синтетическое искусство. Ведь пластический образ в кино мог развиваться, как в литературе, во времени, его носителем становился, как в театре, актер. Наконец, такое выразительное средство, как ритм, кристаллизованное, почти в чистом виде, в музыке, позволяло создавать в кино самые разнообразные временные сочетания пластического образа.

Появление звука открыло новые возможности в синтетичности кино. Оставаясь основой фильма, изображение в звуковом кино стало дополняться словом, музыкой, шумом. А это видоизменило его функции. Многие теперь в фильме могло быть выражено не изобразительным, а звуковым рядом. В то же время звуковые выразительные средства еще больше расширили изобразительные возможности кино. Дополненное словом, музыкой, шумом, изображение в кино могло еще полнее воссоздавать видимый мир и не только в черно-белом, но особенно в цветном кино.

«Конечно, только цвет, цвет еще раз до конца способен разрешить проблему соизмеримости и приведения к общей единице валеров звуковых и валеров зрительных,— писал С. М. Эйзенштейн...— И звук, стремящийся воплотиться в зрительный образ, мощно бьется в черно-белое ограничение, сжимающее его прорыв к полному слиянию с изображением.

Высшие формы органического средства мелодического рисунка музыки и тонального построения системы сменяющихся цветовых кадров возможны лишь с приходом цвета в кинематограф»²².

Такого органического слияния цветного пластического образа и музыки и добивался С. Эйзенштейн в одном из

²² Сергей Эйзенштейн. Цвет чистый, яркий, звонкий. «Литературная газета», 9 июля 1960 г.

эпизодов второй серии «Ивана Грозного». Но художественная практика как нашего, так и зарубежного кино еще не богата положительными примерами полного слияния изображения со звуком и рождения при этом нового, не известного ни одному другому искусству художественного эффекта.

Но как бы ни были здесь велики в дальнейшем художественные достижения, основой фильма все же останется изображение. Уступая живописи, графике и скульптуре в художественной завершенности статического пластического образа, кино уже сейчас обладает и несомненными изобразительными преимуществами. Некоторые из них отмечены выше. Но одно из этих преимуществ, вытекающее из всей суммы специфически кинематографических средств создания пластического образа, до сих пор оставалось вне поля зрения исследователей.

В основе эстетического переживания не только создателя художественного произведения, а также и его «потребителя» лежит творческий акт.

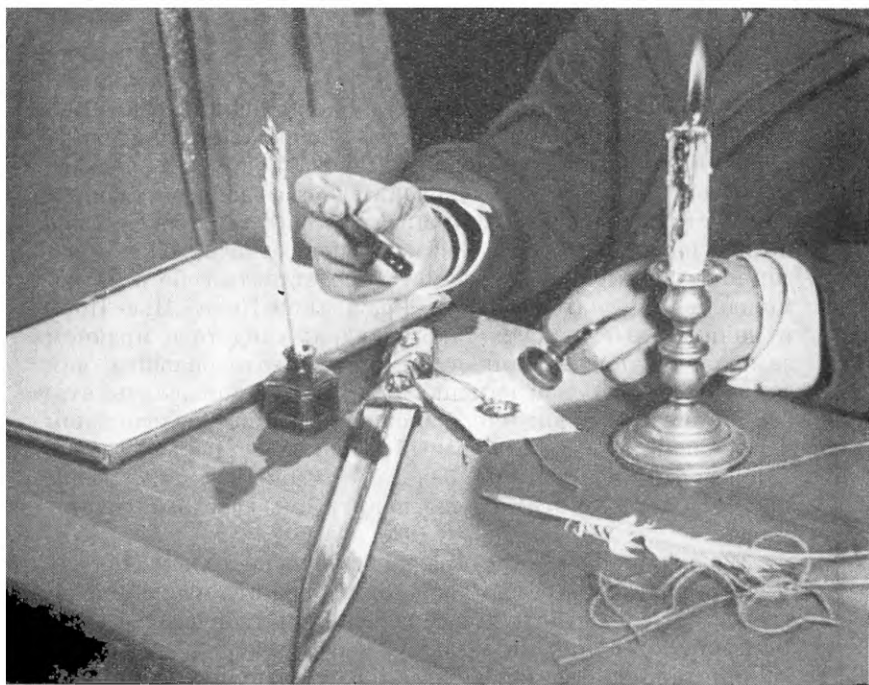
Как правило, всякое произведение изобразительного искусства увлекает нас в мир, созданный его автором, путем довоображения того, что нам дано непосредственно в самом художественном произведении. Мы довоображаем движение статических фигур, запечатленных художником в динамической позе в многофигурной композиции; мы довоображаем голос, характер человека, рассматривая его углубленный психологический портрет; мы довоображаем аромат цветов, изображенных на натюрморте. Это, разумеется, самые элементарные примеры довоображения.

Соучастие зрителя во всем том, что изображено художником в произведении изобразительного искусства, характерно и для кино; здесь степень довоображения еще большая. Широко же распространенное мнение, что художественное кино не требует этого осознания, основано на бытующей у многих искусствоведов уверенности в адекватности изображения на экране с реальностью.

Чем талантливее сценарист, постановщик, оператор фильма, тем активнее воспринимается изображение в кино, тем большей является степень соучастия зрителя в творческом акте создателей картины.

В чем же выражается это соучастие зрителя фильма?

В первые годы появления кинематографа, когда элемент чисто зрелищный превалировал в нем над элементом



«Намус»

Режиссер — А. Бек-Назаров, оператор — С. Забозлаев

искусства, это соучастие зрителя было минимальным. Снятые обычно общим планом кадры оставляли очень мало места для довоображения зрителя, хотя уже и тогда, видя черно-белое изображение, сопровождаемое игрой тапера или даже целого оркестра, он должен был довоображать все это в цвете и в звуках. Если можно здесь усмотреть какое-то соучастие зрителя, то только пассивное, выражающееся в том, что он принимал и мысленно корректировал условность немого черно-белого изображения.

Но уже Гриффит хорошо знал, «что в минуту сильного эмоционального напряжения *деталь* больше воздействует на фантазию зрителя, чем лобовой прием»²³.

Действительно, пенсне корабельного врача в «Броненосце Потемкине», сургучная печать в «Намусе», бескозыр-

²³ Сергей Юткевич. Гриффит и его актеры. «О киноискусстве». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 171.

ки в «Мы из Кронштадта», разжимающийся кулак в «Чистом небе» заставляют «работать» воображение зрителя и тем самым делают последнего соучастником творческого процесса. То же самое происходит, когда вводится в фильм подтекст изображения или цитата. Зритель должен быть не пассивным созерцателем, а активно относиться к показанному на экране. Надо уметь представить себе в нагроможденных вещах в фильме «Гражданин Кейн» Нью-Йорк и понять смысл и суть такого кадра; увидеть в мрачном замке в фильме «Великая иллюзия» нечто большее, чем только его холодный камень; надо многое домыслить, чтобы осознать содержание, заложенное в изобразительном фоне фильма «Иван Грозный»; наконец, нельзя только любоваться сочетанием белого с черным в «Александре Невском», а необходимо понять смысл этого сочетания.

Изображение в кино предназначено не только для демонстрации снятого, оно должно будоражить мысль и фантазию зрителя, делать его соучастником творческого акта, не прибегая, однако, к загадкам и ребусам.

Монтаж фильма от самых его элементарных форм, рассчитанных на синтез зрителем аналитически разложенного на кадры образа (будь то портрет, многофигурная композиция или массовая сцена — безразлично), и до наиболее усложненных его видов (ритмический монтаж, монтаж сопоставления и т. д.), тоже предполагает не пассивное созерцание, а активное соучастие зрителя в творческом процессе художника.

Монтаж, деталь, крупный план, изобразительный подтекст, цитата, образ пространства и времени не могут рассматриваться в кино как самоцель. Это — мощные выразительные средства в руках художника, придающие его искусству действенность, активно вовлекающие зрителя в тот образный строй фильма, в котором заложена идея художественного произведения.

Все эти выразительные средства кинематографа были наиболее полно разработаны в советском кино. Призыв отказаться от них, «сдать в архив эстетику Эйзенштейна», который мы находим в высказываниях ряда киноведов Запада, не может считаться только модой. За этой позицией скрывается несомненная путаница в теоретических суждениях о природе пластического образа в кино, неверное представление о художественных процессах развития сов-

ременной кинематографии, а иногда и борьба против идеологии искусства.

Выступая на дискуссии о современном кино, организованной журналом «Синема 62», Марсель Мартен утверждал, что в современном фильме «кинematографист и его камера становятся как бы совершенно объективными, они сами по себе не вторгаются в ход действия, камера огненные перестает быть действующим лицом драмы. Таким образом,— говорит Мартен,— мы переходим к следующему этапу: зритель присутствует при творческом процессе, совершающемся на его глазах, и этот процесс уже далеко не так заранее предопределен, как прежде. Отсюда появляются некоторые элементы созерцательности. Это, как мне кажется, проявляется у Антониони и Мизогучи. Элемент созерцательности того, что не является собственно зрелищем, но где-то появляется на экране, начинает походить на то, что снято непосредственно; нет такого впечатления, что кто-то вмешался в период между съемкой и демонстрацией, кажется, что имешь дело с сырьем, которое подается целиком, и зритель должен выбрать сам себе то, что ему нужно, проникнуть туда или же остаться равнодушным; *мир, возникающий перед нами на экране, это тот же мир, который был перед камерой*. Итак, одновременно свобода зрителя, свобода произведения, а также новая объективность»²⁴.

В приведенном высказывании Марселя Мартена прежде всего бросается в глаза спорное положение о способности кинокамеры воспроизвести на экране объективную реальность, что будто бы это уже достигнуто в картинах Антониони и близких ему режиссеров. Исходя из этой неверной посылки, Марсель Мартен пытается доказать, что в творчестве современных кинорежиссеров оказывается бесполезным весь тот выразительный язык кино и все те технические средства монтажа, ракурса, темпа и ритма, которые были выработаны ранее. По мнению Марселя Мартена, кино Эйзенштейна и Уэллса сегодня отброшено.

Мартен не одинок. Ему вторит ряд критиков, совершающих ту же ошибку, что и он. Но нельзя же серьезно думать, говоря о творчестве С. Эйзенштейна и даже О. Уэллса, что проникновение этих выдающихся мастеров в худо-

²⁴ Цитата из «Синема 62» дается нами по «Бюллетеню комиссии по международным связям Оргкомитета Союза киноработников СССР», 1962, № 3 (курсив везде наш.— Г. Ч.).

жественную природу пластического образа кино сводилось к увлечению кинотехникой — стремительным монтажом и наклонным кадрированием, кстати, редким у автора «Броненосца Потемкина». Думать так значит слишком поверхностно судить об эстетике Эйзенштейна.

Теперь о стилистических тенденциях «современного кино», которые имеет в виду Марсель Мартен.

Разве Антониони уж так объективистичен, как полагают некоторые критики из «Синема 62»? Разве у него кинокамера только фиксирует?

Нет, и она комментирует, и очень навязчиво, хотя на первый взгляд даже совсем незаметно. Ведь мысль автора фильма в этом случае не обнажена, а умело зашифрована в изобразительном подтексте, который может быть и не замечен, но тем не менее оказывает художественное воздействие на зрителя. Однако к изобразительному подтексту как выразительному средству прибегали задолго до Антониони и Эйзенштейн, и Уэллс.

Художник, который не равнодушно внимает добру и злу, который хочет не только созерцать, а и переделывать мир, у которого есть что сказать своему зрителю, должен быть во всеоружии наиболее активных изобразительных средств, разработанных в совершенстве прежде всего в советском кино. И призыв партии покончить с серыми фильмами имеет поэтому для нас особое значение. Посредственность создает фильмы, которые представляются серыми из-за аморфности изображения, очень пассивного, потому что автору нечего сказать зрителю.

«РУССКОЕ ЧУДО»

(Опыт интерпретации)

Статья построена на основе беседы автора с создателями фильма «Русское чудо» — режиссерами Аннели и Андре Торндайками — и частично включает в себя записи этой беседы.

«Русское чудо» было призвано сказать правду о коммунизме. Не говоря о Советском Союзе, о том, как он возник и как сегодня живет, сделать это было невозможно.

Андре Торндайк: «Да, мы, художники и публицисты-марксисты, располагали оружием, которым не обладают защитники империализма. Это — изображение истины».

В фильме удалось выразить сущность общественных явлений, идею коммунизма. Для этого необходим был творческий принцип, обуславливающий форму и определяющий органичность фильма. Можно ли принцип единства личного и общественного, коллективного и индивидуального, из которого возникает образ народа как героя, как творца истории, считать принципом фильма?

Аннели Торндайк: «По-моему, этот принцип пронизывает фильм в целом и его отдельные части: общественное и частное объединены и соизмерены».

**Художественная интерпретация факта
(исторический экскурс)**

Андре Торндайк: «Это были долгие и серьезные размышления: какое изображение способно разъяснить идею фильма, сохранив при этом внутреннее своеобразие?.. Вы читали Сергея Образцова? То, что он назвал „мыслями о документальном кино“? Это и наше кредо. Так про-

исходит с каждым, кто знакомится с сущностью документального фильма».

Мы выбрали следующие положения, которые, на наш взгляд, близки как Торндайкам, так и Образцову.

1. Напряжение фильма держит вовсе не сюжет. Как бы ни был этот сюжет «закручен», если тема в середине действия исчерпана, смотреть дальше неинтересно. Напряжение держит тема.

2. При встрече текста с изображением выяснилось, что нельзя измерять количество фраз метрами зрелища. Зрелище без фразы может быть длинным. Оно же с фразой может оказаться слишком коротким, потому что у глаза и уха не равное время восприятия.

3. Как можно написать сценарий документального фильма, если еще нет документа? Как можно описать фактическое событие, которое еще не произошло? Тему описать можно, но человек, который пишет «сценарий факта», по-видимому, совсем не верит в силу и выразительность правды¹.

Не совпадает ли последнее положение с тем, что писал много лет тому назад создатель советского документального кино Дзига Вертов? «Я был сторонником почти „железного“ сценария для игрового фильма. И в то же время был противником „сценария“ для неигрового, то есть неинсценированного фильма. Считал абсурдом „сценарий неинсценированного фильма“. Абсурдом не только терминологическим»².

Тут мы перешли к вопросу об образцах.

Андре Торндайк отвечает на этот раз задумчиво. Он называет только одно имя: «Вертов... Мы много заимствовали из его фильмов. Но в какой связи это могло бы находиться с „Русским чудом“, должны были бы пояснить вы».

Торндайки — и Вертов. Их объединяет одинаковое восприятие эстетики факта. Дело не только в том, чтобы объяснять действительность через логически конкретное движение фактов, но и в том, чтобы выйти за пределы его, чтобы понять природу факта через новую действительность документального фильма, в которой совпадают аутентичность и правда.

¹ См.: С. Образцов. Факт, образ, тема. «Искусство кино», 1963, № 3, стр. 82—83.

² Дзига Вертов. О любви к живому человеку. «Искусство кино», 1958, № 6, стр. 99.

Сравнивая сцены закладки Лениным памятника Марксу — Энгельсу в 1918 г. (из «Русского чуда») со второй песней из «Трех песен о Ленине» (1934), одним из удачнейших художественных произведений документального кино, убеждаешься, что здесь господствует один и тот же принцип — открывать общее, исходя из индивидуальности и своеобразия объектов. У Вертова это — образ скорбящего народа. У Торндайков — образ изнуренного, но непоколебимого народа. В обоих случаях это — символ солидарности и слияния народа с Лениным.

Единство принципа позволяет выявить своеобразие почерка авторов. Дзига Вертов воплощает мысль через ритмически чередующиеся надписи («Мы любили его так, как любили свои степи, и еще больше»), через композицию кадра и монтаж. Лица женщин, снятые через десять лет после смерти Ленина, каждое из которых столь типично само по себе, — неподвижны. Женщины вспоминают. Их индивидуальность как бы растворена в общей скорби. Оба фильма одинаковы в том, что объединяют в едином эмоционально-смысловом потоке независимые во времени и пространстве предметы и явления, и из этого вырастает идея. Но в «Русском чуде» мы находим нечто еще новое: Торндайки выдвигают вперед каждый образ, и все средства выразительности, особенно внутренний монолог, превращают фотографический облик человека в социально-психологическую индивидуальность. В этом отличие их метода от метода Вертова. Нельзя не заметить, что они опираются на все технические средства, которые были освоены документальным кино за последние двадцать лет. Но независимо от этого возникает дискуссионный вопрос, который должен быть решен в ходе дальнейшего развития документального фильма, — вопрос о художественной интерпретации факта. Попытаемся ответить на этот вопрос только в историческом аспекте.

Эту проблему уже давно затронул Виктор Шкловский. В связи с фильмом Вертова «Шестая часть мира» (1926) он писал, что отдельные кадры теряют в эмоциональном течении монтажа свое конкретно-временное и историко-географическое содержание. С. Дробашенко подверг сомнению это утверждение. В своей книге «Экран и жизнь» он писал: «В самом деле, художественный образ в такого рода монтажном сопоставлении кадров появляется только тогда, когда жизненное *документальное* содержание каж-

дого отдельного изображения не утрачивается, не „теряет себя“ в монтажной фразе, а наоборот, собственно, и вызывает се возникновение. Монтажное сочетание кадров может образовать качественно новое эмоциональное и жизненное содержание, не заключенное им в одном из сопоставляемых изображений. Но такого рода новое качество монтажной фразы возникает не вопреки, а в результате сопоставления *конкретно-исторических* съемок. Кадры действительно лишаются своей жизненно достоверной исторической основы лишь в том случае, когда их монтажное сочетание производится без четко намеченной автором задачи, когда зритель не обнаруживает в нем определенного жизненного смысла. Именно так, в частности, и происходило в отдельных номерах киножурналов, смонтированных Вертовым в начале 20-х годов, в фильмах „Киноглаз“ и „Человек с киноаппаратом“³.

Возражения Дробашенко окончательно не решают вопроса, так как в итоге он, как и Шкловский, признаёт, что монтаж может лишить кадр его специфического содержания и может создать в монтажной фразе новое содержание. Дробашенко справедливо пишет, что новое качество монтажной фразы возникает благодаря ясно осознаваемой мысли, в результате сопоставления конкретно-исторических съемок. Против этого реалистического исходного положения документалиста возражать не приходится. Оно — необходимое условие и для нашего исследования. Вызывают раздумье следствия: реально-историческая основа кадра может исчезнуть, если в монтажном сочетании зритель не обнаружит определенного жизненного смысла.

Дробашенко обращается к содержанию отдельного кадра или монтажной фразы как к абсолютной величине, безотносительной к специфическим внутренним зависимостям фильма, внутри которых данный факт может приобрести то или иное смысловое воздействие, сообщаясь с целым. В своей полемике со Шкловским Дробашенко впадает в другую крайность. Конкретно-историческая сторона изображения в некоторых случаях может быть раскрыта только через объяснение. В «Колыбельной» Вертова мы

³ С. Дробашенко. Экран и жизнь. М., «Искусство», 1962, стр. 12.

встречаем кадры детей и женщин, взятые так, что нет возможности их датировать. Они как будто могли бы быть сняты и тридцать лет назад, и сегодня. Но эмоционально-драматическое содержание кадра, его синтетическая способность к согласованию создают — независимо от точной исторической даты — исходный пункт реалистического обобщения. Это качество изображения можно назвать документальной логикой факта. Его источником было и остается конкретно-историческое «зерно». Конкретно-историческое содержание может быть выделено в каждом кадре как документальное содержание. Оно не окончательно уничтожается даже при сознательно бессмысленном или бесцельном монтаже. Это могло быть лишь в том случае, если содержание изображения было бы с самого начала искажено, загадочно. Конкретно-историческое содержание, обнаруживается ли оно в одном изображении, в кадре, является неизбежной ловушкой, в которую попадает всякий монтаж, противоречащий логике факта.

Достаточно вспомнить слова В. И. Ленина: «Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общес. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д.»⁴.

Документальное кино — это в любом случае зафиксированное на пленку единичное явление, способность которого к передаче обобщенного смысла следует тщательно проверить.

Закон «реконструирующего» фильма — придать ранее сделанным съемкам новое смысловое звучание — редко осуществляется одним только монтажом.

И здесь возникает вопрос о роли звука.

Утверждению С. Дробашенко, будто вертовский «Человек с киноаппаратом» (1928) не обнаруживает определенного смысла, так как отвергает конкретно-историческое содержание кадров, противоречит следующий интересный опыт. В немецком телевизионном фильме 1963 года, посвященном Дзиге Вертову, были показаны куски из его фильмов и среди них одна часть из «Человека с киноаппара-

⁴ В. И. Ленин. Сочинения, т. 38, стр. 359.

том» длиною около 300 м в сопровождении музыки. Музыкальная обработка Курта Гроттке вышла за пределы простой иллюстрации соответствующих кадров. Согласно Вертову, композитор видел в человеке с киноаппаратом, в операторе М. Кауфмане, героя фильма и подчеркнул его тему. Оказалось, что музыка может «деформализовать» эту часть и придать ей смыслообразующую силу.

Обратный эксперимент был предпринят автором этих строк. Он удалил надписи из отрывка фильма «Шестая часть мира». То, что тогда появилось на экране, было бледным, бездушным отображением оригинала и большей частью просто непонятным. Вместо кинопоэмы получилось собрание разрозненных материалов, кое-где интересно смонтированных.

После разрушения началось восстановление на новый лад. Диктор говорил текст в соответствии с вертовской интонацией и в тех местах, где надписи были вырезаны. В контрапункте с изображением звучал Второй фортепианный концерт Д. Шостаковича. Впечатление было ошеломляющее, и все поняли и пережили музыкально-ритмическое восстановление немого фильма Вертова. Поняли, какая в свое время была нужда в речи и музыке и как Вертов был воодушевлен возможностью синтетического расширения средств выразительности для публицистического обобщения. Речь идет о том общем, что Вертов называл «образом мыслей живого человека», человека, которым мог быть и «не показываемый на экране автор — режиссер фильма», и зримый на экране образ, который «собирал в себе черты не одного конкретного человека, а нескольких и даже многих соответственно подобранных людей»⁵.

Таким образом, В. Шкловский в своих определениях — если следовать их духу и избегать абсолютизации — приближается к сути творческого метода Вертова, который особенно отчетливо проявляется в первых двух частях «Колыбельной»: отвлеченное движение музыки собрало частности конкретно-исторического содержания в *одну* большую мысль, в *одно* большое чувство.

Внутри большого реалистического обобщения факт приобрел особую способность — в очень большой степени

⁵ Дзига Вертов. О любви к живому человеку. «Искусство кино», 1958, № 6, стр. 99.

подчинить свое специфическое содержание общему принципу.

Определяющим драматургическим элементом в «Колыбельной» является музыка. Поэтому документальное изображение должно было уже на стадии идейного замысла рассматриваться прежде всего в эмоциональном, а не драматическом содержании. Монтажное движение следовало законам избранной автором «музыкальной драматургии» песни. Если Эйзенштейн писал в 1928 г., что документальный материал позволяет художнику рассматривать монтажный кусок как слово, а иногда как букву, то Вертов мог бы сказать, что для него монтажный кусок имеет значение нотной фразы, а иногда и одной ноты. Вертов, очарованный подобно Эйзенштейну, а позже Торн дайкам, стоял перед открытием, которое увлекло и Образцова: что «совершенно разрозненные кадры, ничем друг с другом не связанные... требовали самых неожиданных связей»⁶. И у Вертова документальное качество в «Колыбельной» достигается прежде всего через музыкальный гомофонический образ. Кадр, ведомый музыкой, имеет одно назначение — заставить зазвучать определенную тему. Кадр является в принципе носителем общего. Господство коротких и почти одинаковых по метражу монтажных кусков — такова внешняя картина, за которой кроется господство общего над отдельным.

Талант и чуткость никогда не позволяли Вертову ограничиться темой, найденной в документально зафиксированном событии. Он одушевлял кадр идеей. Но он с безошибочным чувством документалиста ощущал ту тонкую диалектическую грань, за которой обобщение начинает обеднять отдельные факты и «живой человек» погибает, иначе говоря, стремление сказать о большом приобретает скорее эстетический, нежели социальный характер.

Здесь таится и корень творческого кризиса Вертова, кризиса, который обнаружился не только в «Колыбельной», где Вертов был вынужден отдать дань наступавшему культу личности Сталина. Кризис наметился уже в «Трех песнях о Ленине», внутри образа народа, в котором контрастируют, не будучи органически сопряжены, дезиндивидуализированность скорбящих женщин и, с другой стороны,

⁶ С. Образцов. Факт, образ, тема. «Искусство кино», 1963, № 3, стр. 81.

чеканно выраженная индивидуальность «живого человека» (например, девушки-бстонщицы). Этот разлад как будто скрыт благодаря гениальному контрапункту фильма. Но он возник уже здесь и явно обнаружится в «Колыбельной». В конечном счете, это — раздел между методом «Киноглаза» и большим публицистическим обобщением.

Не случайно советское киноведение сравнивает фильм «Шагай, Совет!» (1925) и «Шестую часть мира» с лирикой Уолта Уитмена⁷. Они диаметрально противоположны в своей ориентации на общественный идеал. Уитмен прославляет демократию как изначальный идеал, Вертов — социализм как действительность наших дней. Но оба своей субъективной лирикой одинаково воспевают идеал в гимне, в котором уже таится возможность идеализации, поскольку возникает отдаление от реального живого человека.

Как сильно интересуется затронутая проблема документалистов, подтверждает и Образцов. Он пишет, что «ощутил удивительную радость возникновения образа от встречи внеобразных документов...», и ему показалось, что «режиссер документального фильма может стать буквально всемогущим»⁸. В то же время он предупреждает об опасности растворения сущности в единичном кадре: «Нет, беда не в том, что много слов, а в том, что в отдельных случаях сказанные слова не подтверждаются пластически. Не раскрываются пластически»⁹. Далее Образцов приводит очень убедительный пример, хотя он может относиться и к игровому фильму: «Представьте себе, что в фильме есть кусок, где героиня плачет. Кусок оказался затянутым. Значит ли это, что нужно его механически сократить с пятнадцати метров до семи? Нет. Обычно такое сокращение ничего не дает. А вот если повысить тему, так и затянутость исчезнет»¹⁰.

Повысить тему это означает не что иное, как повысить конкретно-историческое содержание, индивидуальность человека, выявить общее в частном. Здесь мы снова подхо-

⁷ См.: Н. Абрамов. Дзига Вертов. М., Изд-во АН СССР, 1962.

⁸ С. Образцов. Факт, образ, тема. «Искусство кино», 1963, № 3, стр. 81.

⁹ Там же, стр. 87.

¹⁰ Там же, стр. 88.

дим к творческому методу Торндайков. У них документальная логика факта находится в непосредственной зависимости от его конкретно-исторического «зерна».

...Андре Торндайк: «Да, дело было в том, чтобы преодолеть Вертова... Поймите меня правильно: нужно было добиться, но другим способом, того большого обобщения, которым обладают его фильмы... Мы раньше предполагали начать наш фильм с первого послереволюционного года. У нас было несколько фотографий, три-четыре кинокадра длиной от 1 до 3 м и изображение Ленина у подножья памятника. Больше ничего. Так прошли месяцы».

Аннели Торндайк: «Мы с самого начала хотели познакомить зрителя с человеком в определенной конкретной ситуации, с человеком, о котором рассказывает фильм».

Если хотят обнародовать какую-то важную историю, то это нельзя сделать простой информацией, фактом — вот стоит Ленин и говорит: „Мы переживаем счастливое время, когда предвидение великих социалистов стало сбываться“. И, чтобы оправдать эту фразу, мы показали бы памятник. Это старо — показывать нечто ради фразы.

Андре дал мне фотографии: головы людей. Я хотела увидеть больше, тогда можно было бы рассказать кое-что и о самих людях, войти в их историю и одновременно в реально переживаемую ситуацию — дать действующих лиц и место действия.

Мы снова вернулись в Москву, начались поиски новых фото в Музее Революции, в архивных съемках тех лет, и я нашла их. Эти снимки так впечатляли, что текст был не нужен, содержание было ясным. Но мы должны были ответить на вопрос: поймет ли их зритель так, как поняли и почувствовали мы? Не нужно ли что-нибудь сделать с этими фактами, чтобы они были доступными, чтобы зритель ни на минуту, ни на секунду не сомневался в своем чувстве, в своем сознании, чтобы он воспринял не только внешние признаки фактов, но и их содержание: как человек страдал, как тяжелая промышленность не работала, фабрики бездействовали, не было света, отопления, а одежда была изношена. В любом случае зритель поймет, что люди голодали, но поймет ли он, что, несмотря на все это, они думали о том, как палатить производство оружия, как жить дальше, как защищать революцию?

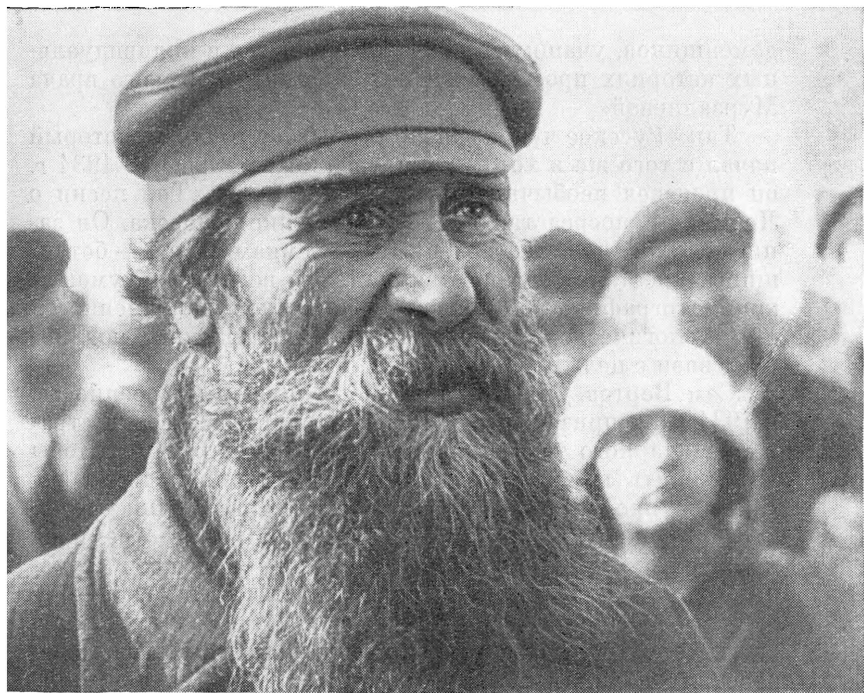
Опасность абсолютного преувеличения? Лишь в том случае, если содержание факта не было бы воспринято и пережито. Это привело нас к идее: интерпретировать факт и людей».

Человек, «этот» — всегда индивидуален и может раскрыться в таком своем качестве, как историческое сознание. Основная идея в «Русском чуде», определяющая движение целого, — показать человека в его связях с другими людьми.

Капитализм использовал конфликт человека с окружающим миром, чтобы лишить его взгляда на целое, сделать законом обособленность и эгоизм как факторы его существования. Но вот на развалинах уходящего общества возникает новая действительность с голодными, изможденными людьми, и перед ними встает задача, ключ к решению которой держит простой человек. Он понимает невероятно трудноосуществимую истину новой эпохи: совпадение личных и общественных интересов. Он еще не знает, как это высказать («Скоро зима — ватник бы мне», — говорит крестьянин, стоящий невдалеке от Ленина), но он знает, что его личная участь является участью миллионов. Она сделала его свидетелем жизни других людей — он начинает сознавать, понимать историю.

Сцена на Площади Революции — это вступление к идее фильма. Она характерна для манеры и метода Аннели и Андре Торндайков. Индивидуальный портрет каждого — принцип и стиль фильма. Вся первая часть является прошлым и настоящим каждого, кто стоит с Лениным перед памятником основателям научного социализма. Рассказ ведется без обвиняющих криков, по существу, обдуманно, с глубоким сдержанным гневом, со скорбью и страстью: «Это, брат, было вечным изгнанием». Ленин писал о проблеме жизни и смерти, стоявшей в декабрьские дни 1920 г., — либо погибнуть, либо догнать и перегнать развитые страны также и в экономическом отношении. Что значит догнать? Нужно знать тогдашнее соотношение России и самой высокоразвитой в экономическом отношении страны в мире — Америки. В это время Америка производила цемента в 340 раз и стали в 200 раз больше, чем Советская Россия. Об этом так и говорится в фильме.

Противопоставление двух величин достигает пафоса очной ставки. Это происходит от простого геройства и чувства гражданственности советских людей, не боящихся та-



«Русское чудо»

*Крестьянин-бедняк (в эпизоде речи Ленина на Площади Революции
7 ноября 1918 г.)*

кого сравнения, ибо они знают, что сущность действительности, будь она здесь сильно распатанным организмом, а там — стальной силой, познаваема, а потому и изменяема. Отсюда вывод в духе Брехта: «Так как это — так, то будет иначе». И новая действительность уже изобразима в индивидуальном портрете слесаря Буракова. Если там, на Площади Революции, стояла голодающая Россия, то здесь, на субботнике, она уже привела в движение рычаг, который изменит действительность. Единство личного и общего — фактический и моральный закон существования коммунистического общества — раскрывается в истории субботника как плодотворная возможность и необходимость. Эта мысль сквозит и во всех индивидуальных портретах 2-й серии фильма — в портретах девушек в омском клубе,

доменщиков, учащихся в Магнитогорске, и в индивидуальных историях профессора Емельянова и казахского врача Мурзалиевой.

Так «Русское чудо» заново открывает Вертова, который начал с того же и хотел это продолжить дальше. В 1934 г. он произвел необычный опыт — включил в «Три песни о Ленине» непосредственное высказывание человека. Он записал голоса неподготовленных к съемкам людей — бетонщицы, крестьянки и крестьянина. Это великие документы кинематографической правды, социальной наполненности и психологического своеобразия (хотя и лишенные подлинной связи с целым).

Сам Вертов уловил эту свойственную им особенность, в 1934 г. он признавался в том, что списывал сотни страниц сценарного текста, «и все это только для того, чтобы уничтожить написанное в момент, когда приходит такое ясное и простое, как улыбка бетонщицы Белик, решение»¹¹. Показательно, что впоследствии Вертов стремился к более органическому включению их — как новой ступени индивидуализации. «Галерея кинопортретов как ближайшая перспектива...» «Сейчас я работаю над темами о женщине. Это не одна тема. Это ряд тем. Это ряд фильмов коротких и длинных... Писать буду об определенных лицах, живых и действующих... Буду снимать поведение человека от пеленок до старости»¹².

Далее он делает вывод, ссылаясь на своего первого «живого» человека в «Трех песнях...»: «Возвращение к этой временно заторможенной стороне моей деятельности представляется мне своевременным»¹³. И неким предвосхищением рабочего плана Торндайков звучат следующие слова Вертова: «Все это возможно при организации непрерывного процесса информационной, организационной, съемочной и монтажной работы. Непрерывного процесса творческих авторских заготовок на пленке. Непрерывного процесса наблюдений с аппаратом в руках»¹⁴.

Демонстративное стремление Торндайков (во 2-й серии фильма) выражать свою идею в индивидуальных историях

¹¹ См.: «Неостывшие строки». — «Искусство кино», 1957, № 4, стр. 114.

¹² «Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова». — «Искусство кино», 1957, № 4, стр. 123.

¹³ Там же, стр. 124.

¹⁴ Там же, стр. 123.

и портретах живущих людей также побуждает к аналогиям с Вертовым, с его устремлением дать в своих фильмах портрет современника.

Метод больших обобщений, в котором мы обнаружили (на примере Вертова) рискованную сторону, сохраняет свою проблемность и у Торндайков. Это станет очевидным, если мы поставим вопрос о роли революционной интеллигенции, воспринявшей и распространившей идеи марксизма в России. В обобщающей широте «Русского чуда» — от лаптей и сохи к хозяйству, строящему коммунизм и впервые запускающему в космос человека, — является, в социальном аспекте, и роль советской интеллигенции (ср. Емельянова, Мурзалиеву и кадры учебы в Магнитогорске). Но все же внутри специфически исторической логики 1-й серии, которая чеканно рисует социальный и духовный облик рабочих и крестьян, отсутствует столь же конкретный облик революционной интеллигенции, выдвинувшей Ленина. Хотя Торндайки о ней и не забывали (что показывает, к примеру, эпизод сибирской ссылки), все же портрет ее, который мог бы быть подобен «портретам» рабочего класса и крестьянства, оказался как бы растворен в широком пространстве концептуальной идеи, развернутой в вертовском духе.

Слова «портрет» и «индивидуализация» применительно к документальному фильму всегда вызывали самые противоречивые реакции. Типичное для каждого документалиста противоречие: высвободить внутренний элемент факта — мысли и чувства человека, воздействуя лишь силой убеждения документального образа, без ходулей инсценировки и монтажных «общих мест»; это противоречие — причина терминологических неясностей.

Эстетические законы документального фильма выводятся прежде всего из эмоционального и рационального конкретного и общего содержания обнаженного факта; они иные, чем в игровом фильме. Деталь может выразить страсти и противоречия человеческого характера, но, будучи смонтированной с другими, еще не создает почвы для изображения сложной психологической ткани человека. «Индивидуальный герой вне пределов этого вида, — пишет Ежи Боссак. — Документальный фильм достигает наибольшего успеха тогда, когда он рисует общие портреты, группу людей, которая мыслится единой в борьбе за общую цель или обреченной на общую участь, группу, спа-

янную общей борьбой, общей работой, радостью, горем или потерпевшую поражение»¹⁵.

Боссак не отрицает возможности «индивидуального портрета», поскольку последний не приходит в столкновение с эпически скомпонованным изображением мира. Очевидно, «индивидуальный портрет» Боссак понимает ограниченно, как единицу фильма — изображение стреляющего солдата, крановщика и т. д. В этом отношении «Русское чудо» расширяет границы вышеприведенного определения Боссака, так как история врача Мурзалиевой и особенно история профессора Емельянова раскрывают индивидуальность человека, его сущность, выходя за рамки, намеченные Боссаком. Как ни важно разграничение с игровым фильмом, проводимое Боссаком, — понятие «индивидуальный герой» правомерно и в рамках *документального способа наблюдения*, как это показывает метод Торндайков.

Индивидуальные истории во 2-й серии «Русского чуда» отвечают на вопрос Вертова, поставленный им в 1944 г. после разговора с юной партизанкой: «Шел домой и думал: почему бы не сделать портрет этого человека на пленке? Ничего не выдумывая... Человек — документальный. Для съемки вполне подходящий. И внешне и по содержанию. Как говорит мой опыт, это бывает не часто в документальном кино»¹⁶.

Торндайковская интерпретация факта, устанавливающая слитное целое из личности и общества в их диалектически обусловленном развитии, требует исследовать монтажное построение, в котором развивается ведущая тема картины, а одновременно и собственная внутренняя тема художников.

¹⁵ Jerzy Bossak. Authentie und Wahrheit im Dokumentalfilm. «Film-Wissenschaftliche Mitteilungen», Nr. 1, 1963, S. 146.

¹⁶ «Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова». — «Искусство кино», 1957, № 4, стр. 126.

Полифоническое построение (аналитический экскурс)

Андре Торндайк: «...Мы монтировали каждый фильм три раза. Вначале возникает решение: мы хотим сделать такой-то эпизод. Мы собираем материал, раскладываем его перед собой, чтобы выучить его, выучить *наизусть*. После этого делаем черновой текст. Это — попытка еще до монтажа рассказать историю, которая лежит перед нами в фотографиях и снимках.

(Первый этап)

Эту, вчерне набросанную, историю мы переводим в изображение. Начинается монтаж. При этом видишь, что годится, что не годится, что и как можно сделать лучше, иначе».

Аннели Торндайк: «После этого идет выработка заложенной внутри материала мысли. Что нового это дает?»

Андре Торндайк: «Да, текст изменяется после первого монтажа. Это мы делаем уже не вместе. Этот первый этап монтажа, первую пробу почти всегда делаю я.

(Второй этап)

Когда это готово, Аннели получает всю „грязь“ и говорит: „Никуда не годится“. Каждый защищает свою точку зрения, потом я понимаю, что права она, и прошу: „Напиши новый текст“. После того, как она это сделает, я снова, второй раз, монтирую. Когда она получает второй монтаж, она видит, где текст не хорош или не подходит, и отрабатывается окончательный текст. Обычно он длиннее **изображения**».

Аннели Торндайк: «Не всегда».

Андре Торндайк: «Да, есть куски, где нет текста, и куски, которые необходимо удлинить для углубления образа.

(Третий этап)

Придя после второго монтажа к согласию, мы приступаем к третьему этапу. Делаются новые снимки. Монтаж ведется по окончательному ритму. С этого третьего монтажа Аннели начинает запись текста. Еще неизвестно, как долго будет говорить диктор. Я не могу это знать заранее. Когда я получаю от нее озвученный текст, я сажусь в четвертый раз за монтажный стол и делаю окончательный монтаж, т. е. четвертый. Думаю, что, монтируя все, каж-

дый кадр — пока не добьюсь полного совпадения с текстом, — я вношу в картину внутреннюю гармонию. Для меня это — ремесло».

Документальный фильм имеет свои законы, игровая картина — это иная сфера и имеет свои правила: Рене Клер говорил: «Мой фильм закончен, теперь осталось только его снять». Торндайки считают: «Наш фильм закончен, когда последний метр смонтирован с музыкой и записью текста». Сергей Юткевич пишет: «Чем ярче, чем полнее увидит в своем воображении режиссер будущий фильм, тем легче будет протекать весь сложный процесс его технологического воплощения...»¹⁷. У Торндайков обе стороны процесса протекают одновременно.

При сопоставлении кино с литературой и другими искусствами — театром, живописью, особенно с музыкой — бросается в глаза, что отношение кино к музыке редко исследуется. А ведь многие режиссеры подчеркивают музыкальный характер своих произведений. И документалисты создавали свои фильмы в духе музыки, как показывает пример Вертова. Он называл свои фильмы не только «песнями», один из них он озаглавил «Симфония Донбасса». Руттман создал «Симфонию большого города» о Берлине, Ивенс — «Песнь великих рек», Боссак — «Реквием для 500 000», а Эдуард Гофман назвал свою короткометражку «Будьте бдительны» — композицию из 180 карикатур о фашизме — симфонией.

Противоположность в методе режиссеров документального и игрового фильма находит свое примирение в музыкально-драматургическом мышлении, т. е. в контрапунктическом понимании режиссуры. Описанный Андре Торндайком процесс работы над фильмом — это, в переносном смысле, своего рода инструментовка, другими словами — процесс создания изобразительной и звуковой партитуры. Единство принципа для фильмов обоого рода может быть определено следующими словами Юткевича о режиссерском сценарии как партитуре: «нужно предвидеть и определить многое из того, что составит потом производственный план фильма, его экономику, технологию, календарь. Но самое важное в нем — запечатлеть ту обширную гамму средств кинодействия, то разнообразие

¹⁷ Сергей Юткевич. Контрапункт режиссера. Сб. «Мосфильм», вып. I. «Искусство», 1959, стр. 65.

киноязыка, которое свойственно киноискусству, словом, опять-таки все то, что в музыке носит название многоголосия и является основой полифонии»¹⁸.

Проблемой полифонического построения — ибо именно об этом идет речь в связи с «Русским чудом» — впервые основательно занялся Эйзенштейн. Он строго различал горизонтальное строение партитуры, в котором нотные обозначения голосов отдельных инструментов ведутся в последовательном движении, и вертикальное, которое связывает друг с другом в определенном временном единстве все одновременные элементы оркестра. Нас интересует горизонтальное движение. Установление контрапунктической связи изображения, голоса и музыки было бы недостаточным, если бы не был исследован в своем контрапунктическом характере (как это мыслил Эйзенштейн) специфически кинематографический «голос», т. е. движение следующих друг за другом визуальных впечатлений. Речь идет о том, чтобы ответить на вопрос: каким образом последовательность изображения состоит из голосов, линий, одновременно движущихся вперед, «из которых каждая имеет свой собственный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода целого»¹⁹.

В качестве примера приведем комплекс «Казахстан меняет свое лицо» из 2-й серии «Русского чуда».

Отдельные «голоса» или, точнее, «строки»:

- А) В дружной семье равноправных народов Советского Союза 15 национальностей (карта Советского Союза; в очертаниях границ СССР возникает цитата из второй Программы партии большевиков, напылом надпись: «Полное равноправие всех наций», надпись исчезает, остается карта с нанесенными на нее границами 15 союзных республик. В конце остается одна Казахская ССР — мультикарта и титровый текст).
- В) Казахстан — необъятный край (общие планы с самолета — снежные вершины Тянь-Шаня).
- С) У пастухов Советского Казахстана (общие и — изредка — крупные планы).
- Д) Казахстан до Октябрьской революции (крупные планы боев перемежаются с крупными планами эксплуатируемых батраков — фото и архивные материалы).
- Е) Советская власть приходит в казахские степи (снимки прихода большевиков. Казахстанский пейзаж — живой архивный материал и статические кадры).

¹⁸ Там же, стр. 67.

¹⁹ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. II. М., «Искусство», 1964, стр. 193.

- F) Сегодня — в Алма-Атинском парке у детей (снимки молодой пары в парке, детей в кукольном театре).
- G) Рассказ старого казаха (кадр старого казаха в большой меховой шапке, сидящего среди детей в кукольном театре. Внутренний монолог. 10 кадров из жизни сегодняшнего Казахстана, 2 кадра, возвращающих нас в дореволюционные времена: постепенное введение строки «D»).
- H) Вылет врача Мурзалиевой (снимки в самолете врача над горами Тянь-Шаня, направляющегося к пастухам. Строка «B снова»).
- I) Воспоминания о давнопрошедших временах (чередование личной и исторической тем из семейных фото и архивных материалов. Строка «D» усиливается и ведется, тесно связанная со строкой «I»).
- J) Казашка становится врачом (продолжение строки «I» — архивные материалы чередуются с фото).
- K) Жизнь Мурзалиевой сегодня (снимки, показывающие ее жизнь, ее профессию, ее семью. Строки «I» и «J» объединяются со строкой «F». В качестве заключения строки «I» и «H»).

Здесь приведены лишь контуры непрерывного переплетения отдельных тем и изобразительных средств внутри строки. Точное исследование доказывает, например, непрерывное развитие строки «A» и — через все секвенции — тесное тематическое сродство строки «G» и строки «F». Видно, что каждая строка раскрывает свое истинное содержание через движение внутри своего собственного порядка и одновременно создает общую линию. Значение одной такой строки определяется не на основании одного, но всегда ряда свойств до того, как они получают свое место в общей последовательности изобразительного комплекса. Полифоническое построение имеется в истории о Магнитогорске и в Омском репортаже, хотя они осуществляют свой собственный тип контрапункта.

Инструментовка визуального движения более сложна по сравнению с музыкой. Способность фильма фиксировать движение в отдельных картинах не допускает контрапунктирование, как в музыке. Фильму свойственна скорее последовательность, чем одновременность. Одновременность возможна на полиэкране — по методу «Латерны магии». Киноискусство обращалось к полифонической структуре еще в свой немой период — вспомним «Потемкина» и «Старое и новое».

Таким образом, не всякий материал пригоден для полифонического построения указанным способом. Это выясняется на истории профессора Емельянова, внука крепостного, выходца из дореволюционной деревни, который прошел

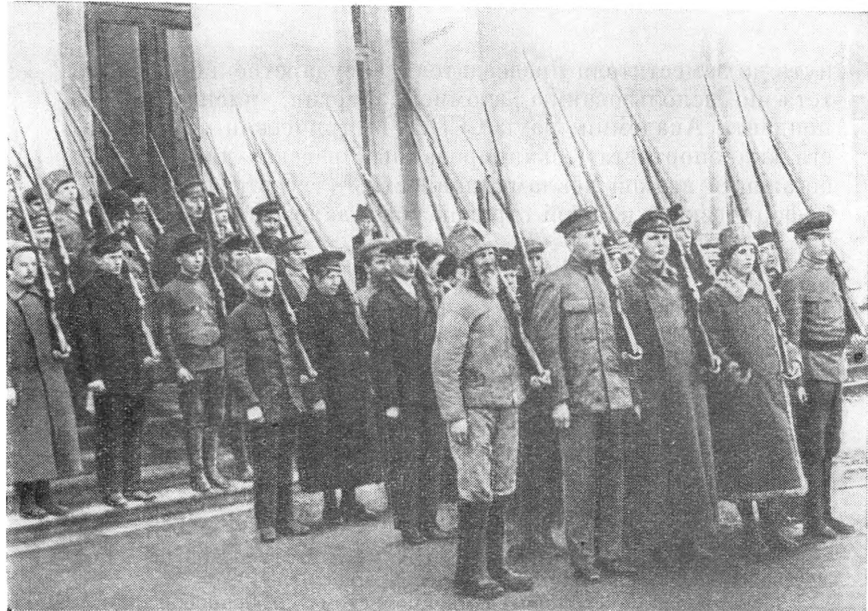
путь до заместителя председателя Государственного комитета по использованию атомной энергии, члена-корреспондента Академии наук СССР. Метрическая структура его «кинопортрета», скандированный рассказ диктора, избегающий всякой декламационности, — все это звучит монофонически, с каждой строкой усиливаясь и расширяясь:

- 1) Советский Союз строит атомную электростанцию в Воронежке.
- 2) Родина Емельянова.
- 3) Будущий профессор.
- 4) Родители и детство.
- 5) Школа.
- 6) Василий становится красноармейцем.
- 7) Вступление в партию.
- 8) Емельянов — студент Московской Горной академии.
- 9) Партия посылает Емельянова на учебу за границу.
- 10) Емельянов болен.
- 11) Емельянов — инженер-приемщик у Крупна.
- 12) Крупн и Гитлер.
- 13) Емельянов работает на второй металлургической базе Советского Союза — восточных отрогах Урала.
- 14) Емельянов становится специалистом по броневой плите (архивные снимки тракторов. К этому текст: «Сталь надо было превратить в броню, даже если бы от этого производство тракторов сократилось»).
- 15) Емельянов становится руководителем атомного центра СССР.
- 16) Резюме (в 10 фото, в которых еще раз повторяется вся биография Емельянова).

За исключением 1, 2, 3 и 14 строк, показывающих тенденцию к накладыванию, портрет возникает во времени и пространстве; в основе лежит хронологический принцип.

Эта история имеет особое драматургическое назначение. Она введена, чтобы связать первую и вторую части фильма. Это — не просто «мост», но удачно найденный ключ к контрапунктическому построению всего фильма.

Именно по ходу этой истории надо понять и сопережить прошедшее содержание 1-й серии и предстоящее содержание 2-й серии. Результатом является тотальность, которая позволяет воспринять часть как целое, хотя она и находится посередине. Как писал Эйзенштейн, «полифонное построение, кроме отдельных кусков, в основном оперирует тем, что составляет *комплексное ощущение куска в целом*». «Этот комплекс есть тот чувственный фактор, в



«Русское чудо»

Рабочие Петрограда, выступившие против Юденича

котором наиболее непосредственно воплощается синтетически-образное начало куска»²⁰.

Другие эпизоды (Омск, Казахстан и Магнитогорск) не являются таким концентрированным отражением всего фильма, как история Емельянова.

Пример одновременно поясняет, что полифония целого устлавливается пропорционально драматургическому строю.

Так, например, 1-я серия фильма находится принципиально в более или менее одинаковом соотношении с каждым эпизодом из 2-й серии, как и они находятся в соотношении частей целого.

Еще один, взятый из 1-й серии, пример построения; в нем строки («голоса»), изложенные так же, как ранее (в эпизоде о Казахстане), означают уже не секвенции, а главы:

²⁰ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. II, стр. 194, 199.



«Русское чудо»
Встреча с бойцами Красной Армии

- II. Пролог — Гагарин стартует в космос²¹.
- III. Площадь Революции — цели и планы большевиков.
- IV. Взгляд назад — царизм.
- V. Снова на Площади Революции. Снова — цели и планы большевиков.
- VI. Интервенция и гражданская война.
- VII. Красная Армия.
- VIII. Тяжелое начало.
- IX. Восьмой съезд Советов.
- X. Хозяйственное положение в США и в Советском Союзе к началу 20-х годов.
- XI. История о слесаре-железнодорожнике Буракове и коммунистический субботник.
- XII. Конец — встреча Гагарина на Красной площади в Москве.

Вначале кажется странным, что 2-я серия разделена примерно на одинаковое количество глав, и они, как и в 1-й серии, расчлняются на отдельные последовательные монтажные единицы — строки. При более вниматель-

²¹ I — обозначает вступающую перед этим музыку, которая создает настроение определенного характера.

ном рассмотрении выясняется, что главы 1-й серии расположены иначе. Так, в IV главе «Взгляд назад — царизм» имеются подглавки:

- а) Царь.
- б) Нужда крестьян.
- в) Социальное положение рабочих.

Главы же III, VI, VII, X, XI имеют, напротив, те же подразделения в последовательности монтажных единиц, что и главы 2-й серии, а главы II, V, VIII, IX, XII не содержат ни подглавок, ни подразделений в последовательности монтажных единиц. Объяснение этого облегчается тем метрическим строением, которому следуют отдельные главы 1-й серии: они развивают соответствующую тему, протекающую прямолинейно. Но каждая глава со своим особенным подразделением скомпонована в соответствии с другими главами и всей 1-й серией.

Две большие темы — силы сопротивления, борьбы, мистра, революции, строительства и силы подавления, эксплуатации, войны, разрухи, контрреволюции — имеют свои взаимопроникающие линии движения, которое завершается победой первой темы над второй. Это — контрапункт двух значительных «голосов». В противоположность этому 2-я серия представляет логическое продолжение первой большой темы в контрапунктическом расчленении.

Как последовательно это построение обусловлено, показывает простое соображение: любой комплекс 2-й серии — если бы он был самостоятелен и увеличился бы до объема всей 2-й серии — должен был бы, исходя из своего тематического центра, в принципе повторить 1-ю серию, ибо фильм в целом исходит из единой темы — борьба нового против старого, проникновение нового, осуществление нового. Даже Омский и Магнитогорский эпизоды (форма которых наиболее самостоятельна в связи с их современной темой) впечатляюще синхронизированы с главной темой через «возвраты в прошлое».

Образно выражаясь, 1-я серия течет, как неудержимо и трудно пробивающийся со всех сторон поток, сметающий на своем пути бесконечные каменные осыпи, прежде чем достигнуть своей цели — равнины своего осуществления. «Стекающемуся» движению 1-й серии — после того, как тема осуществления впервые раскрыта в конце ее, в эпизоде со слесарем Бураковым, — соответствует во 2-й серии

движение темы в вариациях, своего рода «вхождение в обетованную землю». Это и есть тема в своем высшем выражении.

Переходная фаза сосредоточена в истории Емельянова и вкомпонована в соответствующую вариацию темы: «новое бытие — чудо». Ссылка на линейную сомкнутость 1-й серии и веерообразно разбегающуюся структуру 2-й серии как на некое взаимное противоречие неуместна, так как сбрасывает со счетов полифонический характер целого. Ибо, как подчеркивал Эйзенштейн, общее воздействие полифонической структуры достигается через впечатление, создаваемое всеми частями, каждая из которых выражает целое.

Для целого действительно как раз то, что верно для отдельного, для части. Эйзенштейн открыл полифоническую структуру фильма, тем самым поставив вопрос: как к ней относится документальное кино? Напрашивается вывод, что документальный фильм, использующий архивные материалы, особенно нуждается в сознательно разработанном полифоническом образном строе. К нему приближаются уже немые картины Вертова, как «Шестая часть мира», а «Три песни о Ленине» — уже один из наиболее зрелых примеров контрапунктического строения в раннем документальном кино, так же как «Суд народов» Р. Кармена (1947) в более позднем.

Особое полифоническое построение, которое применяют Торндайки для композиции документальной объективности, не явилось результатом теоретических музыкальных расчетов, но прежде всего абсолютного знания материала, что потребовало особой организации работы. Эйзенштейн не напрасно обращал внимание на то, что «и самый полифонический строй, и отдельные его линии выслушиваются и выводятся в *окончательную форму* не только по предварительному плану, но учитывая и то, что подсказывает сам *комплекс заснятых кусков*»²².

Искусство композиции требует интенсивного использования мельчайших составных частей для того, чтобы вывести общее, интегральное. Это прежде всего искусство разложения, расширения и решения идеи (вспомним слова Образцова); оно так же безжалостно порывает с пред-

²² С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. II, стр. 194.

ставлением о всемогуществе ассоциации, как и с представлением о документально-логическом развитии сюжета, из которого должна возникнуть идея.

Вспомним Андре Торндайка: «Для меня это — ремесло». Но ремесло требует максимального благоразумия. «Я чувствую себя хирургом, который говорит: если бы я взял отпуск на три месяца, я разучился бы оперировать и мне понадобилось бы три месяца, чтобы снова начать. Если я на год отошел бы от монтажного стола, мне тоже пришлось бы начинать сначала».

Рационализация рабочего процесса несомненно определяет технику композиции, она определяет также выбор всех возможных выразительных средств, склонность испытать кажущиеся побочными методы съемок и драматургические формы: камера скрытая, камера «вживающаяся», камера, специально установленная, модель, мультипликация, рельефная карта, мультикарта, фотография, внутренний монолог, рассказчик, введение нескольких дикторов, параллельный монтаж, аналитический монтаж, ассоциативный монтаж, информация, репортаж, портрет, отчет о факте, отчет о путешествии, рассказ очевидца, обзор, эпиграф, интервью, опрос и т. д. И в результате ни один из этих элементов не оказывается произволен, но вымерен с композиторской строгостью.

Музыкальная форма (теоретический экскурс)

Аннели и Андре Торндайки: «Почему фильмы получаются обзорными? Потому, что они не могут или не хотят выйти за пределы своих семи частей. Отбрасываются все детали и остается сплошное обобщение: изображение, которое становится все менее конкретным. Мы почувствовали это и в нашей работе. Непрерывно противились этому искушению. Нам хотелось покончить с этим, но мы часто не знали, каково должно быть новое. Во всяком случае, мы избавились от этого внутреннего принуждения, от этих ужасных семи частей. Это произошло не за один день, это потребовало усилий — и только тогда мы пришли к эпизодической форме или, лучше сказать, к истории. Только тогда появились пространство и время, чтобы показать живого человека».

Аннели Торндайк: «Так возникло внутреннее

членение на главы, определились начало и конец главы, постановка нового вопроса, ответ, четкое приведение к выводу. Причем, конечно, одному из нас казалось более или менее важным одно, а другому — другое».

В связи с нашим исследованием важен вопрос, какой отпечаток несет на себе полифоническая структура, не обусловлена ли она музыкальной формой. Пример «Трех песен о Ленине» подтверждает такое предположение, но «Суд народов» — нет. Вряд ли на этот вопрос можно дать однозначный ответ. Очевидно, однако, что полифоническая структура может придать форме некий музыкальный характер.

Андре Торндайк: «Музыка возбуждает мое чувство формы. Бах, прежде всего Бах».

Это звучит как подтверждение. А Бетховен?

Андре Торндайк: «Только поздний Бетховен».

(Тут невольно вспоминаются слова одного умного исследователя о Бахе, у которого безразличные друг к другу крайности «ученой» и «галантной» музыки соотнесены и сопряжены так радикально, как это делал только Бетховен в поздний период своего творчества.)

Указание на внутреннюю расчлененность и на метод изложения материала в «Русском чуде» выдвигает на первый план эпический момент. Напрашивалось и сравнение с романом. Но роман предполагает раскрытие индивидуального героя, история которого есть зеркало общественных связей. В фильме герой познается через факты. Метод вставлять факты в главы, ставить вопросы и давать ответы напоминает дидактическую, «учительную» литературу. Однако дидактическая основа приобретает формообразующую силу внутри полифонной структуры. Историко-хронологический принцип, который обнаруживал бы следы дидактики, снят в философском «измерении» фильма²³.

Аннели Торндайк: «Я люблю музыку, но черпаю из русского и французского реалистического романа, из эпики».

²³ Аннели и Андре Торндайки писали: «Первоначальный сценарий нашего фильма содержал много моментов историко-хронологического способа изложения, хотя мы с самого начала придавали большое значение тому, чтобы выявлять *сущность* исторических явлений. Однако в процессе работы мы все более отказывались от этого историко-хронологического способа, и по мере приближения к концу работы фильм из исторического становился философским». (См. «Film-Wissenschaftliche Mitteilungen», Nr. 1, 1963, S. 34).

Это тоже звучит как подтверждение. Но в романе событие определяется связью героя со временем, мир романа — это мир отдельного человека, он одушевлен неповторимым языком, языком отдельного героя. Своеобразие романа не может быть выражено в форме документального фильма, а тем более своеобразие эпоса (ибо он отошел в прошлое).

Даже при упрощенном сопоставлении можно заметить, что существенные элементы эпоса, да и романа тоже (например, внутренний монолог) повлияли на кинематографическую форму «Русского чуда». И все же они не могут быть достаточным критерием того, как воплощается содержание фильма, как оно переходит в образ. В этой связи многое становится ясным, если обратиться к беседе Торндайков с композитором Паулем Дессау.

А н н е л и и А н д р е Т о р н д а й к и: «Мы сказали Паулю Дессау, что хотим создать фильм в форме оратории... История становления коммунизма потребовала особых форм воплощения и, стало быть, особых форм музыкальной инструментовки. Сначала мы хотели отказаться от большого симфонического оркестра. А вскоре Дессау пришел к нам с предложением заменить оркестр хором: „Что может более соответствовать идее коммунизма — как высшей гуманности, — как не человеческий голос?“ Мы были очень рады этому предложению: Дессау лучше нас смог объяснить нашу мысль. В первой главе 1-й серии (где речь идет о местах съемки фильма) мы предполагали быструю музыку смычковых, воздействующую публицистично. Дессау был более последователен: „Вы должны с самого начала заявить зрителю: сиди спокойно, то, что сейчас будет, потребует времени и размышления“».

Метод композитора и его музыкальное восприятие темы действительно соответствовали композиционному замыслу Торндайков. Их концепция, их стремление показать человека, изменяющего мир и тем самым себя, не укладывались в данном случае даже в рамки большого драматического изложения. Основная композиционная идея была эпико-музыкальная. В вокальной музыке Поля Дессау она нашла свое законченное выражение. Соло и хор — как основные элементы — выражают своим соотношением диалектическое единство отдельного и общего, личного и общественного, индивидуального и коллективно-

го. Нам предстоит сделать вывод об общем характере музыки внутри фильма, форма которого сложилась как ораториальная.

В свое время Брехт пытался решить проблему эпического театра через ораторию. Этот опыт не удался потому, что он привел к противоречию: необходимость развития драмы через индивидуальную судьбу героя столкнулась с неизбежностью угасания, снятия драматического начала в хоре. Ведь оратория «не нуждается в драматическом действии реального индивида, который может выступить здесь лишь в качестве статического солиста»²⁴.

Противоречие это преодолимо лишь через обновление принципов античной трагедии. Документальный же материал вполне подходит к форме хорового произведения, ибо он по своей сути может быть понят и не через индивидуальный образ. Он тяготеет к эпическому раскрытию и находит в музыке нужную форму, которая способна разъяснить идею и тему. Оратория, подобно кантате, не имеет видимого драматического действия. С другой стороны, она соединяет в себе элементы, содержащие и драматическое, и эпическое, и лирическое начала. Она способна сделать ощутимыми понятия, идеи и моральные правила этими различными способами изображения, объединяющимися в одно целое. Этимологически слово «оратория» означает молитву, изобилующую музыкой, — произведение, в котором отдельные солисты пением и чтением в сопровождении хора объясняют такие этические понятия, как мораль, вечность и т. д. Для нас важно особое свойство оратории: придавать форму идее, связывать человека с идеей. Ее структура, определяемая соло, рассказчиком, речитативом, арией, хором, оркестром, плавно располагает отдельные элементы: сокращая и расширяя, суживая и распространяя, включая и соединяя, приглушая и усиливая, повышая и понижая. Здесь оратория не подчиняется застывшим законам оперы. Руководящая линия при этом выделяется наглядно: поясняя и очищая, она активно воздействует на мир чувств слушателя.

Кантата и оратория в нашей музыкальной жизни уже давно доказали пригодность своей формы для выражения нового содержания нашей действительности. «Русское чудо» подтверждает, что документ, документальный

²⁴ E. Schumacher. Die dramatische Versuche Bertolt Brechts. 1918—1933. Berlin, 1955, S. 371.



«Русское чудо»

Крестьянин, пришедший на Кузнецкстрой (1929)

материал позволяет образно передать идею, «организованную» в форму оратории. В связи с этим мы хотим указать на несколько общих признаков.

Итак, о рассказчике: ему предназначается руководство структурой происходящего.

А н д р е Т о р н д а й к: «Наш принцип голосоведения? Вот пример. Там, где происходит старт ракеты, вырывается пламя выстрела. В этой сцене мы видели кульминацию. Мы решили старт ракеты показать не натуралистически и поскорее убрать шум, чтобы создавалась акустическая „пустота“ еще при полете ракеты. Образовалась большая пауза, и зритель уже здесь начинает размышлять. И только после этого Вольфганг Гейндц говорит: „Так наступила эра полетов человека в космос. Но события нашего фильма начинаются на 42 года раньше...“».

За эпизодом космического старта следует настоящая история, начатая рассказчиком словами: «7 ноября 1918 года... на Площади Революции в Москве...» Рассказ-



«Русское чудо»

Юрий Гагарин в кабине космического корабля перед стартом

чик начинает и заканчивает каждую главу. Он осуществляет таким образом «речитатив», предшествующий «арии».

Типичное для речитатива звуковое живописание, задача которого — подчеркивать динамичность музыкой, создается выразительным речевым своеобразием Вольфганга Гейнца. Правда, он исходит из эпического хода действия и достигает воздействия противоположным приемом, смело отказываясь от звуковых красок и придерживаясь проникновенной монотонности. Применение речитатива указывает на все многообразие, черпаемое из музыкальной формы. Индивидуальная речь, смотря по обстоятельствам, переходит в рассказ, речь рассказчика передается другим, как например, Хорсту Дринда в комплексе «Омск» или Гюнтеру Симону в комплексе «Магнитогорск». Ясно, какую значительную роль играет рассказчик для построения единого целого. Его выбор был сделан с определенной

целью, как в драматургическом отношении, так и в индивидуальном.

Аннели Торндайк: «Стоило большого труда убедить всех, что именно голос Вольфганга Гейнца необходим для нашего фильма: документалисты, как правило, против медленного диктора. Мы твердо решили предоставить Гейнцу столько метров, сколько ему нужно, чтобы поставить свои вопросы так, как требует роль рассказчика».

Дальнейшее исследование показывает, что голос — соло, ария, кантата и хор — может доказать свое структурное соответствие строению фильма. Соло Емельянова, которое несет в себе замысел целого, не нуждается в обсуждении. Форма кантаты эпизода «Сибирская каторга» бросается в глаза — отсюда его расширение.

Переход речи рассказчика в речи изображенных людей в сцене закладки Лениным памятника Марксу и Энгельсу и в заключительной сцене очевиден. Внутренний монолог — самое красочное средство для документального выражения индивидуальности — имеет два источника: с одной стороны, литературу, с другой — голос в оратории. Музыкальный принцип внутреннего монолога определяет окраску звучания, свойственную всем индивидуальным голосам, в то время как литературный принцип внутреннего монолога определяет индивидуальность отдельного образа. Благодаря этому высказывание внутренних мыслей не теряется в индивидуальном образе. Оно выражает общее чувство. Речитативная связь возникает во внутреннем монологе старого казаха, в истории Мурзалиевой и во многих индивидуальных портретах, которые несут мысль через соответствующие комплексы. Хоровое построение вырисовывается в комплексе «Массовое убийство на золотых приисках общества Лена — Голдфильдс» и усиливается музыкой Пауля Дессау, хоралом-жалобой народа. Здесь, как и в других случаях, музыка помогает найти соответствующую форму. И наконец, очевиден в таких кусках, как «голод и нужда крестьян», «шахтеры Донбасса», «нефтяники Баку», характер арий-обвинений. Богатство музыкальных форм, свойственное оратории, совпадает с многообразием документальных событий. Содержащееся в ораториях Баха стремление к слиянию и взаимопроникновению разрешается мелодиями вариаций, обуславливающих отдельное и общее в последовательности картин.

Оратории свойственны взаимопроникновение эпического и драматического, взаимные переходы между частями целого. Это характерно для 1-й серии «Русского чуда». Эпический поток часто переливается через пороги драматизирующих акцентов или накапливается в драматических комплексах, например в VI главе 1-й серии — «Интервенция и гражданская война».

1-я серия отличается от 2-й не только композиционно, но и тем, что в ней сильнее проявляет себя — как бы противоречиво это ни звучало — драматический метод. Так возникает драматургическое строение, которое в 1-й серии более компактно и сосредоточенно, поскольку каждая информационная деталь несет драматическую нагрузку. Все построено на столкновении двух антагонистических тем, причем именно через ораториальную форму достигается гармонический синтез между полным драматизмом исходным материалом и его эпической «оправой». Выразительные средства выступают в двух функциях: с одной стороны, через них интерпретируется драматическое содержание факта, а с другой — они служат цели развернутого и «украшенного» повествования о происходящем.

Зритель не только переживает драматизм происходящего, но и как бы выводится в более широкое, эпическое пространство, в котором он должен отождествить себя уже не просто с тем или иным отдельным персонажем, но с народом, творящим историю, — с подлинным героем фильма. Этому и служат «замедляющие» средства рассказа, которые создают новую дистанцию между зрителем и происходящим.

Аннели Торндайк: «Упреки в затянутости и перегрузке некоторых эпизодов (например, «Похода интервентов») справедливы. Съемки были большей частью уникальны и неизвестны, и это очень привлекало. Я стояла за этот комплекс. Потом я заметила, что зрители уставали. Когда они видели карту (имеется в виду карта Советской страны в 1-й серии, показывающая, что $14/15$ ее территории была оккупирована интервентами, а у большевиков оставалась $1/15$), демонстрирующую, как интервенция и контрреволюция заливали своей чернотой Советскую Россию и оставалось только узкое светлое пятно, — это потрясало. Внутреннюю драматичность уже нельзя было превзойти. Зато излишества в изображении подхода врага ослабляли воздействие».

А н д р е Т о р н д а й к: «Впрочем, изобилие материала в комплексе „Поход контрреволюции“ было дано намеренно. Аннели это уже сказала. Карта действительно передает мысль целого более инструктивно и драматично. Но я хотел сказать, что обе серии фильма вообще слишком длинные. Длинные не для тех, кто привык к интенсивной умственной работе. Но ведь восприятие зрителей — я утверждаю — бывает, как правило, исчерпано через 1 час 40 мин. Фильм должен быть не длиннее 2600 м. После его окончания зритель должен чувствовать: жаль, что фильм уже кончился, а не — слава богу, он кончился! Но я знаю, если бы мы сегодня сокращали, то ножницы не коснулись бы режюмирующих частей, например в истории Емельянова, и общего ритма изображения, так как это означало бы нарушение связей формы. Мы должны в нашем будущем фильме добиться того, чтобы режюмирующие части или моменты покоя воплотить с таким художественным умением, так сблизить красоту языка и музыки, чтобы зритель глубоко переживал и одновременно чувствовал эстетическое удовольствие».

А н н е л и Т о р н д а й к: «Образцов прав: каждая музыка, как каждое слово и каждый шум, должны найти свое место. Единство элементов, сплоченность их тогда скажут сами за себя. Дело идет о подлинном синтезе. Конечно, сейчас яснее видно, где фильм провисает, где заболтан, где слишком дидактичен, так как и длина иногда не находится в правильном соотношении с возможностями средств выражения. Посмотри карту! Это должно стать еще лучше!»

Во 2-й серии конфликт, естественно, скорее переходит во внутреннее пространство. Материал конфликта и истоки драматизма связаны с возвратами в прошлое, противопоставленное настоящему. И особое место здесь занимает история профессора Емельянова, ибо внутренняя структура ее имеет драматический характер. Но ритм, язык, общее изложение, в котором также устранены элементы интервью (первоначально этот эпизод предполагался в форме интервью), носят, однако, музыкально-эпический характер, включающийся в общую композицию. Общий стиль, таким образом, четко и последовательно выдержан.

А н д р е Т о р н д а й к: «Да, я могу вам назвать одно нарушение стиля, но объяснить его не могу... Я имею в

виду эпизод о Магнитогорске, о его героическом строительстве. Логично ли это, последовательно ли?»

Объяснение этого, по-видимому, связано с историческим местом данного сюжета. Если все остальные возвраты в прошлое относятся к дореволюционным временам, то данный сюжет представляет собой эпизод социалистического строительства. С другой стороны, он имеет симфонический характер: по своему ритму это — симфония труда. Будучи противником симфонической трактовки, Андре Торндайк относится к ней, как к чужеродному телу. Но дело в том, что здесь Торндайки не могли поступиться внутренним драматизмом материала, и внутреннее чувство формы пересилило нелюбовь к симфонии, подчинившись необходимости драматизировать.

Ослабление драматизма во 2-й серии возникает в связи с ее тематической концепцией: новое показано в его реальном существовании и противопоставляется старому «музыкально» — в соответствии с той формой, которую избрали Торндайки. Кинематографическое чувство зрителя подвергается здесь весьма строгому испытанию: наблюдая на экране современность, он должен непрерывно ощущать идею целого, т. е. внутренне воспринимать и 1-ю серию. Торндайки во 2-й серии мастерски осуществляют принцип единства — в слиянии прошлого и настоящего через биографию Емельянова; «стенографируя» прошлое в Омском эпизоде; сплетая настоящее и прошлое врача Мурзалиевой; в динамических картинах строительства у горы Магнитной, сопоставленных с основательным кинематографическим исследованием нынешнего Магнитогорска; в финале, который вновь соединяет зрителя с началом 1-й серии и заставляет пережить и понять общий принцип. Но полнота восприятия фильма достигается только при просмотре обеих серий подряд (как бы ни было непривычно четырехчасовое восприятие). При раздельном просмотре органическая взаимосвязь нарушается, и 2-я серия начинает выглядеть ослабленной в драматизме.

В связи с тем, что Торндайки прокладывают новые пути документальной интерпретации современности, необходимо поставить вопрос: ораториальные принципы воздействия, утверждающие интенсивную связь зрителя с большой идеей, раскрываются ли во 2-й серии с той же силой, как и в 1-й? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно опять-таки мысленно соединить фильм в одно целое и

сосредоточиться на этом целом. Конкретизировать же ответ можно на примере финального эпизода.

Ораториальное развитие, которое по традиции разрешалось заключительным хором, создававшим ощущение сверхчувственного, как будто находит свое соответствие и в финале фильма. Хотя финал и не имеет ничего общего с генделевскими финалами и даже противостоит хорической форме, все же он достигает (через внутреннее слияние всех «голосов» фильма) высшего подъема.

Не утрачены ли здесь возможности конкретного действия, поскольку идея, выражающая чувство народа, выделена из логики документального развития и перекрывает его? На этот вопрос следует ответить, исходя из предмета фильма и авторского отношения к нему.

Это — небывалое событие наших дней, и оно повторяется уже сорок лет подряд: народ, преисполненный идеями нового времени, обладатель самой современной техники, сторонник высшего общественного устройства, идет к гробу человека, лежащего в Мавзолее. Физически и духовно раскрепощенный человек идет к гробу Ленина, чтобы почувствовать в себе биение пульса миллионов.

Миф Ленина??? Торндайки называют это иначе — ключ к «чуду». Этот ключ — в самих людях, которые стали свободны вместе с Лениным и благодаря ему.

Мифы живут за счет затемнения своих источников. Ленин живет в людях в силу ясности своего существования и своих идей. Когда их затемнили, возник миф о Сталине. «Чудо» Ленина не подвластно мифу, сила этого «чуда» — его реальность, выполнимость, доказуемость. Слова Маркса «идея становится материальной силой, когда она овладевает массами» воплотились в примере Советского государства и его основателя.

Из этого исходили Торндайки и в начале 1-й серии, и в финальной сцене фильма, о которой идет речь.

А н н е л и Т о р н д а й к: «Эта сцена сложилась очень рано. Мы были свидетелями часто повторяющейся картины, приковавшей наше внимание. Из гостиницы „Националь“ западные наблюдатели, качая головой и удивляясь, смотрели на длинную, как будто бесконечную очередь людей вдоль Кремлевской стены к Мавзолею Ленина. Мы слышали разговор: „Мы стоим перед непонятным явлением, перед своеобразным сплоченным, единым фронтом. Да, это не объяснишь ни религией, ни мистикой. Но найти

ключ к этому не можем, ничего подобного у нас нет⁴. Они видели особенную действительность, чувствовали в этом социалистическое общество, его моральное единство, но доступ к сущности этого явления для них закрыт. Может быть, некоторые и понимали, что здесь сказывается верность людей идеям марксизма-ленинизма, выражающегося в верности основателю их государства, но все же до конца ни понять, ни почувствовать они не могли — они, которые никогда не принимали участия в сознательной перестройке общественной жизни».

Торндайки имели в виду разумного человека, который мог задуматься над этим явлением и даже познать причинные взаимосвязи. Но здесь Торндайки уже увидели предел западного познания, которое в рамках буржуазного миросозерцания в лучшем случае может фактически признать и логически понять, но в то же время вынуждено отказаться от логики, если логика не хочет попасть в ситуацию и взрывает те рамки, где для такого явления места нет, ибо логика вынуждает убедиться в внутренней истинности этого явления действительности.

Торндайки отказываются от какого бы то ни было объяснения и даже дискуссии. Они исходят из впечатления, полученного наблюдателем — впечатления «сплоченного фронта», и после этого покидают гостиницу «Националь». Покончив со своей ролью наблюдателей, которую они перед этим временно приняли на себя, Торндайки присоединяются к людям, направляющимся на Красную площадь, слово же передают рассказчику.

В голосе рассказчика нет дидактики и агитации. Проникновенность и благоговение, звучащие в этом голосе, воздействуют глубокой верой и убеждением. После сменяющихся картин 2-й серии и драматического финала эпизода о Магнитогорске и Магнитной горе — после этого «крещендо», как у Баха, — выступает ведущий голос. Он вбирает в себя все чувства и переживания, становится близким и проникновенным, настолько, что в голосе начинает звучать изумление перед «чудом» и возникает дистанция. «Чудо» пережито, познано — и восприятию как бы открывается сверхчувственное.

Когда Торндайки утвердились в этом согласии зрителей и в этом звучании финала, они следовали в соответствии со своим чувством формы — духу оратории. Эта сцена доказывает, что ораториальная форма не является зас-

тывшей схемой. Казалось бы, естественно сосредоточить всю силу финала в заключительном хоре по образцу Генделя или Бетховена. Но Торндайки действовали не по ортодоксальным правилам оратории, а согласовываясь с ее духом.

Новая идея, благодаря которой Торндайки обновили музыкальную форму, заставила их выбрать конец, где слово предоставляется сыновьям и внукам тех, кто более сорока лет, сплоченные вокруг Ленина, олицетворяли революционную Советскую Россию. Индивидуальные портреты людей, идущих к Ленину, в своей документальной лаконичности запечатлеваются надолго. Композиция целого определяется простой по сути и при этом охватывающей гигантские философские горизонты истиной, говорящей о чувстве солидарности и историческом сознании, живущих в человеке. Конечно, тогда, наряду с внутренним монологом людей, которые идут к Ленину, не может не выступить рассказчик. Как в начале его голос внезапно повышается и передает нечто личное, так и в конце звучит его соло, являясь возвышенным завершением свидетельства о современности. Если речь рассказчика и текст в финале кажутся чрезмерно превозносящими «чудо», то причина этого внутри самих этих компонентов, но не в принципе построения документального образа — неизменно лаконичном.

Ясно, что чувства Торндайков полностью сливались с чувствами советского человека. Здесь, в финале, проявилась поэтическая субъективность авторов, и «эта сцена сложилась» именно такой, полной чувства.

Заключая этот анализ, можно сказать, что принцип баховской фуги — полифоническая инструментовка — нашел в «кинооратории» Торндайков органичное соответствие: в том, как решены соотношения между различными изобразительными и выразительными элементами фильма.

З а к л ю ч е н и е

Полифонический метод развития, музыкальное построение формы как целого явились сознательным протестом против обеднения и опошления киноязыка. За последнее время едва ли можно найти другой документальный фильм, в котором так же радикально, как в «Русском чуде», преодолевались бы общепринятые стандарты публицистики

(чистое наблюдение, обзор, протокол, передовая статья) и предлагались бы столь радикальные решения. Цель фильма состояла не в примирении тех или иных готовых форм, а в том, чтобы создать новую почву для синтеза лучших элементов образной кинопублицистики.

Аннели и Андре Торндайки: «Сегодня документальный фильм все еще остается нанизыванием информации вширь. И в этом — его беда. Телевидение, радио, печать засыпают человека информацией... Ему бывает трудно разобраться во всем ее многообразии и углубить свое понимание. В этом состоит важная миссия нашего фильма. Мы считаем своим долгом помочь всестороннему внутреннему воспитанию человека. Надо дать ему возможность спокойно сидеть, внимательно слушать и увлеченно следить за развертывающейся большой историей, чтобы воспринять и понять ее. Из этого мы исходили, создавая фильм «Русское чудо», даже если он еще, быть может, не удовлетворяет привычных вкусов зрителя. Последнее не надо понимать в отрицательном смысле. Не забудем, что документальный фильм в основной программе кинотеатра явление не обычное...».

Мы переживаем сейчас переходный этап к новому эстетическому восприятию кинопроизведений. Фильмы, подобные «Русскому чуду», в самом деле идут вразрез со многими навыками зрительского восприятия. Пример «Голого острова» доказал, что художественный фильм без диалога, с ограниченным внешним действием, построенный при этом на совершенной композиции всех средств выражения, предъявляет зрителю, привыкшему к драме с обилием внешнего действия, большие претензии. Не меньшие претензии может предъявить зрителю и художественно-документальный фильм, если он будет завоевывать себе новое положение, равноправное с художественным фильмом и отличное от существующего (когда документальная картина служит некоей «шапкой-невидимкой», приложением к основной программе). С другой стороны, успех «Русского чуда» показывает, что зритель способен потребовать от кинопроизведения глубоких переживаний и мыслей.

«Русское чудо» указывает поворотный пункт, исходя из которого все документалисты «Дефа»; в любых жанрах и видах документального фильма, должны искать и находить, новую меру художественно-публицистического выражения.

О «НОВОЙ ВОЛНЕ» ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНО

Во французском кино последних лет выявились интересные и противоречивые процессы. Они привлекли к себе внимание как внутри страны, так и за ее пределами. По поводу молодого французского кино было высказано много разноречивых суждений.

До сих пор, в частности, не утихли споры о судьбах и значении так называемой «Новой волны». Этим термином принято обозначать художественное течение, начало которому положили молодые режиссеры, дебютировавшие в 1958 г. Речь идет не вообще о «молодых», а о той группе, которая во всеулышание и даже с преувеличенным шумом заявила о своей решимости покончить с фальшью и штампами старого кинематографа. Вокруг молодых кинематографистов была поднята рекламная шумиха, страсти были искусственно взвинчены.

Я не считаю своей задачей разбираться в запутанном и, по существу, схоластическом вопросе, кто входит, а кто не входит в «Новую волну». Гораздо важнее постараться понять идейную и социальную сущность процессов, всколыхнувших французское кино на грани 50—60-х годов, оцепить темы, художественные идеи и формальные новшества, принесенные молодыми режиссерами.

Рассматривая явление в историческом плане, мы убеждаемся, что появление «Новой волны» вовсе не было чем-то внезапным, как это могло показаться вначале.

В движении «Новой волны» приняли участие молодые люди, духовное созревание которых пришлось на послевоенный период. Это было время больших надежд и жестоких разочарований. Правящие круги Франции, устранившие в 1947 г. коммунистов от руководства страной, не мог-

ли, да и не желали, осуществить надежды и чаяния, которые у большинства французов были связаны с окончанием войны и освобождением. Общественный подъем 1944—1945 гг. был скован потоком демагогических речей и хитросплетениями политических комбинаций. Проза буржуазной жизни вновь вступила в свои права, чему в немалой степени способствовали «левые» партии, сомкнувшиеся с реакцией на общей платформе антикоммунизма. Только коммунистическая партия выступала с требованиями, отражавшими подлинные интересы народа. Непрерывные колониальные войны, которые вела Франция, легли тяжелым бременем не только на бюджет страны, но и на совесть нации. Из Алжира, кроме похоронных и транспортов с гробами, стали приходиться известия о преступлениях, которые заставляли вспоминать о злодеяниях немецких фашистов, но на этот раз они совершались французами. Зараза фашизма, зародившаяся в ядовитой атмосфере «грязной войны», перекинулась в метрополию. Париж и вся страна стали свидетелями фашистского террора, рассчитанного на то, чтобы запугать страну и ввергнуть ее в состояние нравственного оцепенения.

Выступления народных масс во главе с коммунистами преградили путь фашизму, однако не смогли предотвратить авторитарного перерождения французской демократии. Во Франции установился «цезаризм нового типа» (выражение П. Тольятти), провозглашающий антикоммунистические лозунги и спекулирующий на страхе перед фашизмом и гражданской войной. Ликвидация IV Республики подвела итог историческому периоду, который во Франции называют временем «великих отречений».

Будущие участники «Новой волны» не прошли горнило войны и Сопrotивления. Они пережили это время, будучи детьми или подростками; они ощутили вкус поражения и капитуляции, не изведав героики борьбы. Воспитанные в старых «добрых» буржуазных традициях, они очень быстро почувствовали, как пошло прахом все, чему их учили. Избавившись от старых иллюзий, они не смогли найти путь к новым идеалам. Мир, в который они вступали, представлялся им жестоким, хаотичным и неспособным к развитию.

Было бы, разумеется, ошибкой устанавливать прямые связи между событиями общественной жизни и фильмами молодых режиссеров, как правило, далекими от политики.

Вместе с тем эти произведения не могут быть правильно поняты без учета идеологической, социальной атмосферы, в которой живут и работают авторы молодого французского кино.

Художники, не связанные с передовыми силами общества, чужающиеся политики, отстраняющиеся от участия в коллективной борьбе, они не могли объять окружающую жизнь широким и объективным взглядом. И все же общественная реальность отразилась в их творчестве, хотя и помимо воли авторов. Причем отразилась преимущественно с негативной, кризисной стороны.

«Сами авторы и персонажи их фильмов (истинные или ложные) отмечены стигматами поколения, созревшего под черным солнцем,— пишет французский критик Филип Эсно.— Правы они или нет, но молодые чувствуют, что они живут после войны среди развалин, причем развалин не только материальных. Придя слишком рано или слишком поздно в мир, который надо переделать, они задаются вопросом о смысле своего существования»¹.

Не будучи в состоянии осмыслить кризис, подняться над ним, молодые кинорежиссеры выразили его в формах субъективного, замкнутого в себе искусства. И хотя авторы «Новой волны» не отказываются от воспроизведения реального мира, субъективные реакции преобладают у них над объективным анализом. «Новая волна» отразила настроения общественного спада, порожденные исторической обстановкой во Франции после второй мировой войны. Ощущение застойности жизни, косности и нелепости ее привычного уклада заставляет художников этого направления искать «живое начало» в стороне от реальности. Окружающему миру они отказывают в доверии.

Правда, специфика кино не позволяет так радикально порвать с конкретностью мира, как это сделали французский «новый роман» и «драматургия абсурда». Она удержала кинематографистов от крайнего субъективизма и, несмотря на отдельные эксцессы, направила их поиски в иную сторону.

С одной стороны, это привело к коммерческим поделкам высокого профессионального уровня, где были использованы некоторые внешние особенности стиля «Новой волны» (фильмы Роже Вадима, последние работы Клода Шаб-

¹ «Lettres françaises», 24—30 mars 1960.

роля и др.). Это течение в «Новой волне» нельзя игнорировать: порою в нем с особой ясностью проявляются пороки, свойственные движению в целом.

Однако гораздо большее значение имеют те произведения участников «Новой волны», где делаются серьезные попытки соединить субъективное неприятие буржуазной действительности с изображением конкретной человеческой реальности. Именно здесь они добиваются наиболее убедительных художественных результатов и нащупывают, хоть и очень робко, пути к преодолению своей идейной ограниченности.

* * *

В ожидании благоприятной возможности, которая помогла бы им получить постановку, многие из будущих участников «Новой волны» стали кинокритиками, другие снимали короткометражные фильмы или приобретали различные околокинематографические профессии. Старое кино, говорили они, было, за очень редким исключением, развлекательным зрелищем либо средством рассказать занимательную историю. Свою задачу «молодые» видели в том, чтобы превратить кино в «средство выражения». Они стали горячими сторонниками брошенных Александром Астриком лозунгов «авторского кинематографа» и «камеры-пера». Их привлекли идеи Андре Базена об «онтологической сущности» киноискусства, помогающего преодолевать болезненную раздвоенность мира и человека. Бесчисленное количество других идей и теорий были ими подхвачены и использованы в той мере, в какой они могли служить обоснованием их субъективистского и смятенного мировосприятия. Это эклектичное и беспорядочное теоретизирование участников «Новой волны» в целом имеет весьма далекое отношение к действительному смыслу их творчества.

Объективное значение «Новой волны» связано прежде всего с тем, что в этом течении, независимо от воли и намерений его участников, выразилось глубокое разочарование в буржуазных идеалах, буржуазной реальности, буржуазном образе жизни. Молодые кинематографисты ощущали мертвенность и фальшь общественного уклада французской жизни. В то же время исторический горизонт казался им замкнутым, какие-либо существенные преобразования — невозможными.

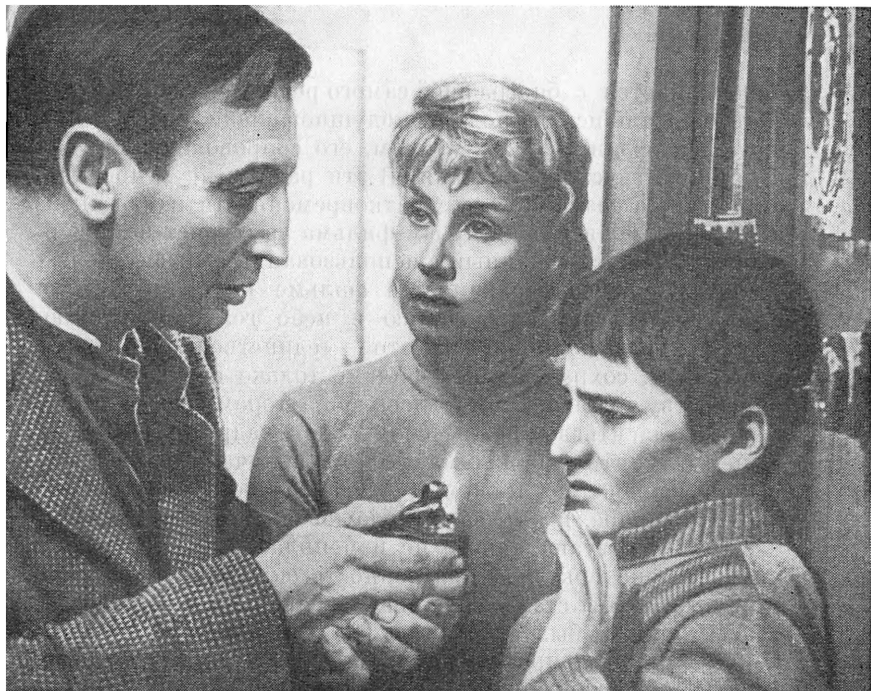
«Новая волна» выступила в тот момент, когда в силу ряда причин скептицизм и разочарование овладели довольно широкими кругами интеллигенции на Западе. Большой международный резонанс, который сразу же получили работы молодых французских кинематографистов, показал, что речь идет об идеях и настроениях, свойственных не одной только Франции.

В буржуазном мире рвутся внутренние, органические связи, объединяющие человека с миром. Остаются связи внешние, принудительные. В фильме Франсуа Трюффо «400 ударов» (1958) разобщенность маленького героя Антуана Дуанеля с миром взрослых выступает как главный источник драмы. Картина жизни, которую рисует автор, кажется замкнутой в сфере бытового реализма. При более внимательном рассмотрении выясняется, однако, что замкнутость эта скорее мнимая и что фильм оставляет открытыми выходы к общим проблемам французской действительности. Да и само бытописание оказывается лишь внешним слоем произведения, сквозь который пробивается поэтическая образность. Лиризм, как подпочвенная влага, скрыт где-то в глубине.

Сочетание бытовой достоверности и поэтической образности в стиле Трюффо выражает главную тему его творчества: поэзия и чистота, еще сохранившиеся в душе отдельного человека, подавлены косностью и нечистотой общественного бытия.

Детальное изображение материального, «вещного» мира приобретает в фильме особый смысл, весьма далекий от того, что имело место, скажем, в произведениях неореализма, где весомость простых вещей служила залогом истинности человеческих отношений. У Трюффо вещи поработают людей. По приказу озлобленного учителя Антуан должен снова и снова переписывать фразу: «Я оскорбил недостойной надписью стену класса». Враждебность мира вещей — это чаплинская тема. В фильме Трюффо явственно различимо ее приглушенное, но настойчивое звучание. Эпизоды с пишущей машинкой наглядно показывают, как властвует над героем механический предмет. Антуан хотел украсть машинку и распорядиться ею по собственному усмотрению, но сам попал в рабство и вынужден таскать свою добычу с места на место до полного изнеможения.

Когда Антуан на черной лестнице, скривившись от безразличия, вываливает в мусорный ящик содержимое



«400 ударов»

Режиссер — Ф. Трюффо. Дуанель — Альбер Реми, мадам Дуанель — Клер Морье, Антуан — Жан-Пьер Лео

помойного ведра, откуда-то доносятся звуки «Марсельезы». Не будем нагружать эту сцену символическим значением, однако ассоциация помойки и государственного гимна может повести далеко...

«Невезение», преследующее Антуана, выражает внутренний разлад героя с прозой буржуазной жизни. Его бессознательное стремление внести в окружающий мир элементы романтики ведет к смехотворным и плачевным результатам. Достаточно вспомнить, как бесславно кончилась попытка Антуана воздвигнуть домашний алтарь в честь Бальзака: сгоревшая подушка, зловоние паленой тряпки, семейный скандал — вот и все результаты романтической эскапады.

Антуан Дуанель в фильме Трюффо — не просто персонаж, он «лирический герой», выразитель авторского отношения к миру. Не случайно его «история» во многом

перекликается с биографией самого режиссера. Когда Антуан, вырвавшись из-под равнодушной опеки родителей и учителей, фланирует по улицам, его сопровождает легкая и немного грустная мелодия. В эти радостные мгновения, омраченные сознанием их кратковременности и «незаконности», подпочвенный лиризм фильма выступает на поверхность. Очень сдержанный в использовании выразительных средств, режиссер сохраняет в фильме кадр, где Антуан пробегает сквозь взмывающую в небо голубиную стаю. Правда, Трюффо заявил, что это — «единственный бесцельный кадр», сохраненный в фильме только из уважения к мастерству, проявленному здесь оператором. Позволим себе не согласиться с режиссером. Этот кадр не бесцелен. В нем романтическая тема фильма получает непосредственное выражение, может быть, даже слишком открытое (чем, наверное, и объясняется недовольство Трюффо).

Драма Антуана ничего не изменила и не могла изменить. Но она показала мертвенность окружающего мира. Для того, чтобы стала очевидна неподвижность картины в целом, должен был сдвинуться хоть какой-то ее элемент. Герой фильма — крохотный атом, сорвавшийся со своей орбиты и прочертивший среди всеобщей неподвижности тающий туманный след. Детская колония принимает в свои ячейки «взбунтовавшиеся атомы», вновь приводит их к системе и неподвижности.

Поэтическая тема в фильме противостоит косности быта. В практическом плане она лишена действенной силы. Однако она обогащает произведение эмоционально, дает ему силы приподняться над тягостной реальностью. Заключительный эпизод фильма имеет значение развернутой метафоры. Вырвавшись из детской колонии, Антуан бежит к морю. Мотив моря проходит через фильм как романтическая мечта, как предчувствие освобождения. И вот оно открывается перед героем за полосой безлюдного пляжа, пустынный и манящий водный простор. Антуан заходит по колено в набегающие белесые волны. А камера в этот момент стремительно приближает к нам его растерянное, вопрошающее лицо... Путь закончен, бежать дальше некуда. Но внутренний конфликт не разрешен, и фильм кончается не «точкой», а «знаком вопроса».

Франсуа Трюффо, по собственному его признанию, долго искал драматическую развязку и, не найдя, ограничился развязкой «пластической». Отказываясь от заверше-

ния сюжетной линии фильма, режиссер подчеркнул образно-обобщенное значение истории Антуана и в то же время ее неповторимый, индивидуальный характер. Последнее особенно важно для Трюффо.

«Я исполнен глубокого недоверия по отношению к группировкам людей, к человеку во множественном числе;— писал режиссер.— В группе всегда есть риск нечистоты. И наоборот, я очень люблю человека в единственном числе. Человек, вступивший в группу, всегда виновен. Единичный человек — это ранимость... Именно эта сторона интересует меня в моих героях»².

Эти слова характеризуют позицию не одного лишь Трюффо. Для других участников «Новой волны» также характерен протест против буржуазной действительности с позиций отдельного, единичного человека. Отрицание буржуазного уклада равнозначно для них отрицанию социальной реальности в целом. В мире общественных отношений они видят торжество буржуазности и не видят сил, которые противостояли бы ей.

Печальные и душевно ранимые герои Трюффо пытаются ускользнуть от регламентации коллективной жизни. Та же тема, только в гораздо более резком звучании, пронизывает фильм Жан-Люка Годара «На последнем дыхании» (1960). Герой фильма Мишель Пуакар поставил себя «вне закона». Неприятие мира приобретает у него агрессивный характер, выливается в лихорадочную и зловещую активность.

Герой Годара раз и навсегда враждебен буржуазной норме. В своем анархическом эгоцентризме он тем не менее глубоко буржуазен. Как художник Годар ощущает непрочность позиции своего героя, угадывает неизбежность его гибели.

Разрушительный порыв, питающийся лишь своей собственной энергией, протест, не способный и не стремящийся обрести опору вовне, — таковы художественные мотивы образа Мишеля Пуакара. Однако ими образ не исчерпывается. И хотя сам герой агрессивно утверждает свое право делать что угодно, свою независимость от каких бы то ни было норм, — сквозь этот жесткий рисунок роли все яснее проступает иной, более мягкий и как бы расплывающийся контур. За цинизмом и жестокостью обнаруживается рас-

² «Cinéma», 31 octobre 1961.

терянность, за индивидуализмом — непреодолимая потребность связать свою судьбу с судьбой другого человека. И нельзя сказать, что одно является маской, а другое — подлинным лицом героя. И то, и другое — часть его натуры. В слитности противоречивых характеристик — своеобразии и значительности образа, найденного Годаром и воплощенного Бельмондо.

«Человек, совершающий прыжок в пустоту, никому не обязан отчетом»³ — эти слова Годара могли бы послужить эпиграфом к фильму «На последнем дыхании». Образ «пьяного корабля», оборвавшего причальные канаты, пленяет режиссера. Но возможен ли «прыжок в пустоту»? Может ли человек освободиться от связей, объединяющих его с другими людьми? Как художник Годар дает на эти вопросы отрицательный ответ.

На протяжении всего фильма Мишель Пуакар скрывается от полиции, но делает это как-то небрежно и как бы нехотя. Собирается бежать в Италию, но в глубине души чувствует, что куда бы он ни уехал, везде ему суждена роль отщепенца. Пытается уговорить Патрицию бежать вместе с ним, а узнав о ее доносе в полицию, не торопится скрыться, и его нарочитое промедление слишком смахивает на самоубийство. Поражение Мишеля не в том, что его убили: он позволил себя убить потому, что потерпел поражение. Весь фильм — это непрерывный «пробег» героя навстречу смерти.

Пробеги, проезды, стремительные монтажные скачки, перемещения камеры, брошенной в людской поток, наперекор его течению, — все это воплощает стихию движения, владеющую героем. Мишель Пуакар живет на бегу, «на последнем дыхании» — только так он может ускользнуть от погони и от самого себя. И вдруг — перерыв в стремительном темпе действия: Мишель в номере у Патриции. Художественная мысль фильма получает здесь ритмическое выражение. Стоило герою остановиться, и стали действовать силы человеческого тяготения.

Жан-Луи Барро писал о трех (по меньшей мере) персонажах, которые живут в одном человеке: человек «в себе» (как он есть), человек «для себя» (так, как он сам себя понимает), человек «для других» (каким он хочет быть в глазах окружающих). Эти слова выдающегося ак-

³ «Cahiers du cinéma», 1958, № 83, p. 57.

тера и режиссера современной Франции очень точно раскрывают то «расслоение личности», которое происходит, когда внутренние потребности человека не находят соответствия в условиях его социального бытия.

Вот так же противоречив, «многослоен» и годаровский герой. Проникая в глубь его образа, мы лучше понимаем действительный смысл фильма. Агрессивный индивидуализм и вызывающий аморализм героя являются реакцией на положение отщепенца, в котором он оказался. Но стоит ему прервать свой бег, и он обнаруживает в себе потребность в человеческих контактах, в любви и в конечном счете неистребимую человеческую потребность в идеале. Точнее говоря, именно эта неосознанная потребность заставила Мишеля остановиться и тем предопределила его гибель.

Мишель — Бельмондо подолгу разглядывает в зеркале свое лицо, точно стремясь разгадать, «раскусить» постороннего и не очень симпатичного человека. Совсем иначе смотрится в зеркало Патриция: она дружески перемигивается со своим изображением — они вместе, они заодно. Хорошенькая американочка в Париже, она чувствует себя совсем неплохо в этой несколько искусственной атмосфере. Нет, конечно же, она никуда не уедет с Мишелем. Она уже завязала кое-какие деловые связи и намерена их сохранить и упрочить. На пресс-конференции модного писателя, где фонтаном бьет пошлость и пустословие, она чувствует себя, как рыба в воде. Мишель ей нравится, она не прочь время от времени встречаться с этим романтическим циником. Но связать с ним свою судьбу? — Нет уж, увольте, лучше она донесет на него в полицию. Патриция — плоть от плоти общества, в котором она живет. Ее безмятежная бездуховность позволяет правильнее воспринять в его истинном качестве смятенный аморализм героя.

Документальный второй план картины призван подчеркнуть обособленность героя. Годар снимал свой фильм на улицах Парижа, пользуясь методами документального репортажа. Герой слит со средой и чужд ей. Где-то на втором плане происходят события коллективной жизни, с которыми судьба героя сопоставлена, но никак не соотнесена. Герой равнодушен к миру, а мир — к герою. В заключительном эпизоде смертельно раненный Мишель агонизирует на бегу, среди людной улицы, а прохожие даже не поворачивают головы. Этот заключительный пробег как изобразительная метафора вбирает в себя и концентрирует

содержание фильма, подводит ему итог. Характерно, что почти во всех картинах Годара есть аналогичные эпизоды: преступление, убийство совершается среди бела дня, у всех на глазах и при всеобщем равнодушии. Человеческая жизнь лишилась цены. Убийство перестало рассматриваться как нечто исключительное, из ряда вон выходящее. Все притерпелось. Всем все равно. Люди, помимо своей воли, вовлечены в какой-то водоворот — все вместе, но каждый порознь.

* * *

В произведениях молодых французских режиссеров любовь — страсть — часто выступает как антитеза механически существующему и тягостному порядку вещей. Эта романтическая тема, по свидетельству французской критики, получила яркое выражение в фильме Луи Малля «Любовники» (1958).

На этот раз в центре картины образ женщины. Героиня стоит на той ступени социальной лестницы, где сняты все практические проблемы материального существования. Буржуазно-аристократический быт обращен к ней своей «пленительной» стороной. И она подчиняется этому миру до тех пор, пока внезапно вспыхнувшая страсть не заставляет ее, в свою очередь, совершить «прыжок в пустоту».

«Героиня — это своего рода мадам Бовари, которую любовь заставляет порвать со всем, что было: мужем, дочерью, долгом, респектабельностью, спокойствием», — пишет Даниоль-Валькрос. «Но в фильме есть и другая сторона, — добавляет тот же критик. — Это — „опасный час рассвета“: с наступлением дня все становится гораздо сложнее, и влюбленные убеждаются, что общество по-прежнему держит их в сетях своих законов и запретов»⁴.

В отличие от Годара, Трюффо или Луи Малля, Клод Шаброль не испытывает потребности противопоставить нечто положительное общей негативной картине. В фильме «Красавчик Серж» (1959) тщательно обрисованные детали жизни французского захолустья создают беспросветную картину одичания и заустения. Фильм построен в замедленном темпе, намеренно затянуты драматические паузы, моменты, когда «ничего не происходит». Создается ощущение медленно ползущего времени, почти остановившегося течения жизни.

⁴ «France observateur», 13 novembre 1958, p. 23.

Два эпизода особенно запечатлеваются в памяти, как наиболее четко выражающие внутреннюю тему произведения: длинный, медленный проход по деревне (с него начинается фильм), когда камера движется вместе с героями, такая же вялая, «неконтролируемая», блуждающая, как они сами; и вид главной площади, пыльной, пустой, на которой толкуются без дела несколько деревенских парней.

Тягостный застой, мучительные сомнения, иссякший жизненный порыв — таковы внутренние, эмоциональные темы фильма. Они как бы кристаллизуются в образах действующих лиц. Серж, которого зовут «красавчиком», наверное, в насмешку, — пропащий человек, буян и горький пьяница. Приехавший из Парижа студент Франсуа, друг детства и дальний родственник Сержа, пытается вернуть его на «стезю добродетели». Но это — попытка с негодными средствами. И не только потому, что она заранее опровергается всем укладом деревенской жизни. Дело в том, что Франсуа только вначале кажется противоположностью Сержу, а в действительности он так же неврастеничен, нравственно угнетен, выбит из жизненной колеи. Он не столько спасает Сержа, сколько сам *спасается им*. Шаброль насмешливо «переворачивает» ситуацию, как бы повторяя: «Врачу, исцелися сам». Однако автор не видит такого «живого источника», прикоснувшись к которому, могли бы исцелиться его герои. Вот почему, желая дать нравственному конфликту позитивное решение, он неизбежно соскользнул к мелодраме. В последующих своих фильмах режиссер предпочел вообще отказаться от такого рода попыток.

Шаброля особенно привлекают ситуации «перевертыши», когда между действующими лицами происходит своеобразный «обмен ролями». Здесь сказывается моральный релятивизм режиссера, его пристрастие к чисто негативным решениям.

В «Кузенах» (1959) сопоставляются два героя, занимающие по отношению к жизни диаметрально противоположные позиции. У одного позиция паразитическая, безответственная, в своей аморальности он на грани фашизма. Вместе с тем он мягок по натуре, изящен в своем цинизме, который является для него прекрасной формой приспособления к жизни. Другой герой, «сельский кузен» Шарль, жалок в своей приверженности к куцым моральным нормам «порядочности», «трудолюбия», «преуспев-

ния», которые прикрывают бессилие, трусость и комплекс неполноценности. Он колеблется между убийством и самоубийством и в конце концов погибает от пули, которую сам же вложил в револьвер своего антагониста.

Эти два социальных и психологических типа наблюдаемы и воплощены с большой проницательностью и точностью. Но позиция автора в отношении героев лишена определенности. Столкнуть между собой две нравственные идеи, чтобы дискредитировать и ту и другую, — таков излюбленный прием Шаброля. Он развлекается тем, что «демотивирует» остатки моральных ценностей, еще уцелевшие среди всеобщего разгрома буржуазных идеалов.

Сам Шаброль склонен считать себя сатириком современных буржуазных нравов. Отсутствие гуманистического идеала приводит, однако, к тому, что все уравнивается, все оказывается «пустой видимостью». Вспоминаются слова Александра Блока о «разлагающем смехе», сказанные более 50 лет назад:

«Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина — „in vino veritas“ — явлена миру, все — едино, единое — есть мир; я пьян; ergo — захочу — „приму“ мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах, захочу — „не приму“ мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка — одно и то же. Так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека — что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все „обесчещено“, все — все равно»⁵.

Отсюда лишь один шаг до эстетизации низменного. И Шаброль сделал этот шаг. В фильме «Милашки» (1960) он издевательски отождествил человеческое общество со зверинцем, не делая при этом существенного различия между теми, кто пожирает, и теми, кого пожирают.

На примере Шаброля мы видим, какая опасность подстерегает и других деятелей молодого французского кино. В сущности, мы сталкиваемся здесь с одной из общих закономерностей развития современного искусства на Западе. Антибуржуазная критическая направленность без ощущения движения истории, без опоры на передовые идеалы

⁵ Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. II. М., 1955, стр. 81—82.

современности чревата своей противоположностью. Она легко может привести художников к этической и эстетической пассивности, к примирению с той самой действительностью, на которую они подняли оружие художественной критики. Этой опасности смогли избежать лишь те художники «Новой волны», которые пусть смутно, пусть непоследовательно, во внутренних борениях, но все же сохраняли связь с гуманистическими идеалами современности.

* * *

Первые картины Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, Л. Малля, К. Шаброля и некоторых других молодых режиссеров были пронизаны острым, подчас даже болезненным ощущением неблагополучия жизни. Преобладающее чувство в фильмах «Новой волны» — это тоска, порожденная пустым и бездуховным существованием, «вкус пепла» на губах, о котором писала Франсуаза Саган. Даже если герои озабочены только погоней за удовольствиями, то и этот, казалось бы, беспечный «либертинаж» скрывает глубокую растерянность и чувство одиночества.

Нельзя сказать, чтобы художники «Новой волны» были первооткрывателями в этой области. У них были предшественники как по литературной, так и по кинематографической линии. В фильмах кинематографистов старшего поколения («Перед потоком», «Обманщики») уже были проанализированы симптомы духовной болезни молодежи. Причины заболевания представлялись художникам старшего поколения достаточно определенными и в принципе устранимыми. И сами их фильмы были направлены против конкретных проявлений социального зла, порождающих, по их представлениям, моральный недуг.

Фильм «Перед потоком» (1953) режиссера А. Кайатта по сценарию Ш. Спаака даже построен в форме судебного разбирательства, причем на скамье подсудимых оказываются не столько совершившие преступление подростки, сколько их родители. Эти «добропорядочные» буржуа виновны в эгоизме и слепоте, ибо трусливо обходили решение вопросов, от которых зависела судьба их детей в эпоху, когда к свежим воспоминаниям о минувшей войне присоединяется угроза новой, еще более ужасной катастрофы.

В «Обманщиках» (1958) режиссера М. Карне по сценарию того же Спаака также содержится взволнованное,

хоть и несколько наивное обличение «модного» аморализма. В фильме делается попытка взглянуть на драму молодежи глазами «человека из народа», инженера Роже. Однако рядом с мучительной растерянностью молодых героев поведение и сентенции Роже кажутся слишком рассудочными и благополучными. В сущности, его миссия в фильме заключается в том, чтобы подчеркивать локальный характер драмы, напоминая о существовании устойчивых и непреходящих жизненных ценностей.

Важно понять, почему эти серьезные произведения, исполненные искренней тревоги за судьбу молодежи, вызвали столь острую неприязнь вдохновителей и будущих участников «Новой волны». Многие объясняется различным восприятием одной и той же жизненной реальности. Если «старшие» смотрели на драму молодежи со стороны, то сами «молодые» воспринимали и переживали ее «изнутри». В понимании старших речь шла об очень серьезном, даже трагическом, но все-таки частном неблагоприятии, о шарушении законного порядка, об отклонении от нормы. Для молодых сами понятия порядка и нормы лишались смысла. Весь мир, преломленный через их смятенное восприятие, предстает как нечто призрачное и в то же время гнетуще реальное.

Поэтому в фильмах молодых кинематографистов объективный анализ реальности оттесняется обостренностью эмоциональных реакций. Отсюда возникло и то требование кино «от первого лица», «исповедничества», которое стало непреложным законом для творчества участников «Новой волны».

«Я вижу фильм завтрашнего дня, — писал Ф. Трюффо. — Он будет более личным, чем роман, индивидуальным и автобиографичным, как интимный дневник. Молодые кинематографисты будут говорить от первого лица и расскажут о том, что происходило с ними самими... И это будет нравиться почти обязательно, потому что будет правдиво и ново»⁶.

В числе своих предшественников участники «Новой волны» называют самых разных художников — от Жана Виго и Мурнау до Ингмара Бергмана и позднего Жана Ренуара. У всех этих мастеров есть, однако, нечто общее, что и привлекает к ним молодых французских кинемато-

⁶ «Arts», 15 avril 1957.

графистов, — поэтическое восприятие мира и глубоко личный характер художественного высказывания.

В своем стремлении сохранить правду субъективного переживания, правду «исповеди» молодые французские кинематографисты соприкасаются, хотя бы издали, с большой гуманистической темой современного искусства. Но связь эта далекая и непрочная. И в радости, и в горе их исповедь далека от свободного лирического излияния. Она скована неверием в возможность преодолеть стены одиночества, ощущением собственного бессилия. Неумение установить соотношение между индивидуальной драмой и коллективной судьбой приводит к сомнению в правомерности и значимости собственного переживания, к пронизыванию, рефлексии, бесплодной интеллектуальной игре.

В основе метафорической образности «Новой волны» лежит мироощущение индивида, угнетенного окружающей действительностью и не верящего в возможность что-либо изменить. Поэтому поэтическая фантазия, «живое начало» противостоят материальному миру как чему-то чуждому и мертвому. Порою же картина реальности оказывается не чем иным, как выражением и материализацией внутреннего мира художника и его героев.

Насколько фильм «400 ударов» достоверен и лиричен, настолько другая картина Трюффо «Стреляйте в пианиста» (1960) произвольна и фантазмагорична. Режиссер пародийно заостряет исключительные и неправдоподобные ситуации сюжета, шаржирует образы действующих лиц. Он прибегает к серии возвратов во времени, которые дробят сюжет, делают его шарочито путанным и тем подчеркивают, что интрига — лишь предлог, что она несущественна. Режиссерская манера намеренно небрежна, повествование невнятно, монтаж алогичен. Весь этот стилистический произвол нужен режиссеру для того, чтобы сместить жизненные пропорции, показать, что все в мире хрупко, ненадежно, все находится на грани исчезновения.

В фильме Луи Малля «Зази в метро» (1960) нарисована картина жизни, лишившейся смысла и всякого разумного обоснования. Весь Париж выглядит, как балаган, в котором нелепые и самоуверенные паяцы кривляются среди разваливающихся декораций. Люди, здания, манекены, автомобили, ажаны чертят во времени и пространстве причудливые кривые. В мире, где упразднено само представление о закономерности и сообразности, вещи пляшут

дикую сарабанду. Сумасшедший калейдоскоп крутится все быстрее, как электромотор, работающий на «разнос». Социальный быт поднят дыбом, устойчивость мира идет прахом. А люди — люди продолжают вести себя как ни в чем не бывало. И только Зази, маленькая девочка, приехавшая из провинции, смотрит на столичный бедлам как бы со стороны. Впрочем, взгляд ребенка здесь не мерило вещей, не «точка отсчета», а лишь предлог, нужный режиссеру для формального оправдания предпринятого им опыта по «расщеплению реальности».

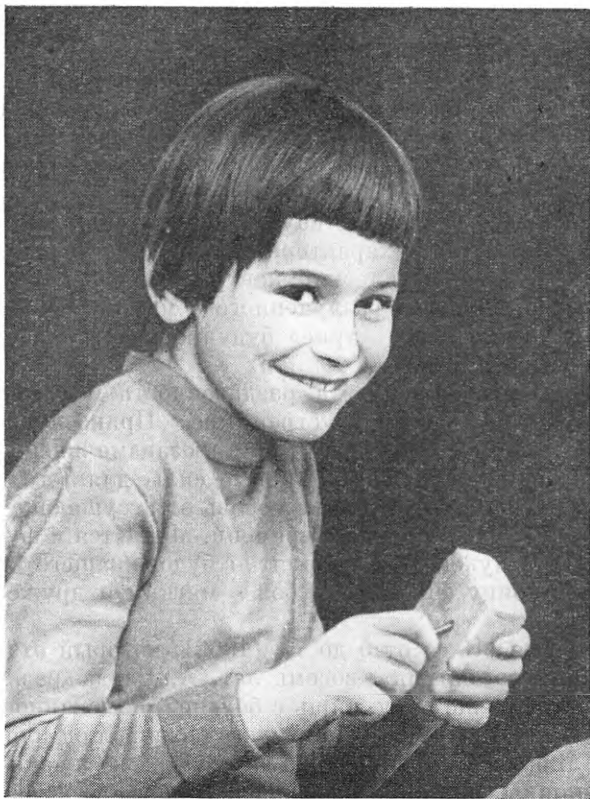
Зази не противостоит безумному коловращению, она включена в него, как составная часть. Сам режиссер оказывается в сходном положении. Бесформенность, хаотичность, которые должны быть предметом изображения, захватывают и самый фильм, его образную систему. Для Луи Малля и его героини все, что они видят вокруг, равно нелепо, призрачно и абсурдно комично.

Французская действительность, как она представлена в фильме, неспособна к развитию, изменению. Ее можно только уничтожить, взорвать целиком. И после того, как действующие лица в заключительной драке разносят помещение быстро, из-за рухнувших декораций появляются фигуры с автоматами наперевес. Кто эти люди — разобрать трудно. Кадр воспринимается в своем обобщенном значении. На обломках буржуазной цивилизации возникает человек с автоматом, начинается борьба тоталитарных сил. Такой представляется буржуазному сознанию развязка «исторического фарса». Это мироощущение и выразил фильм Малля в тот момент, когда в Алжире вспыхивали генеральские путчи, когда Париж ждал высадки парашютного десанта мятежников, а призрак «человека с автоматом» — страх перед гражданской войной — открыл дорогу голлизму.

* * *

Во многих произведениях молодого французского кино внешний мир предстает остранным, чуждым человеку. Герои живут словно в дурном сне: какая-то неумолимая и равнодушная сила сковывает их движения, гасит душевные порывы.

Еще в 1954 г., за несколько лет до возникновения «Новой волны» как течения, Аньес Варда посвятила этой теме



«Зази в метро»

Режиссер — Луи Малль. Зази — Катрин Демонжо

свой фильм «Короткое острие»⁷. Это рассказ о том, как умирает и возрождается любовь. Лейтмотивом фильма становится разьединенность индивидуальной драмы и коллективной жизни. «Весь мой замысел, — отмечает А. Варда, — состоял в том, чтобы сопоставить исключительную историю влюбленной пары в состоянии кризиса и реальную повседневную действительность — жизнь рыбацкой деревни»⁸. Действие протекало как бы в двух разных измерениях — «документальном» и «психологическом», причем возникало чувство относительности, зыбкости обоих этих аспектов. А. Варда особенно заботилась, чтобы ощущение

⁷ Монтжировал фильм Ален Рэне.

⁸ «Réalité», 1962, avril, № 195.

зыбкости мира возникло в сознании зрителя, но не в самих кадрах фильма. «Правда репортажа имела для меня первостепенное значение... Распад любви происходит при ясном солнечном свете, который ярко освещает лица и все детали пейзажа, заостряет смысл своей отчетливостью»⁹.

Документальное изображение среды и ассоциативно-метафорическое раскрытие внутренней темы фильма — такое сочетание станет характерной особенностью «Новой волны». Этот стилистический контраст призван выразить одиночество человека, разлученного с миром. Именно так восприняли «Короткое острие» будущие участники «Новой волны».

Для самой А. Варда эта раздвоенность не выступает как нечто фатальное и неустранимое. Прикоснувшись к бесхитростной и поэтичной в своем прозаизме жизни рыбаков, двое парижан обретают новые силы для того, чтобы отстаивать свое счастье, свою любовь от иссушающей привычки и безжалостного бега времени. Меняется и функция пейзажа: из чуждого и неприятно будоражащего он становится к концу фильма все более мягким и дружественным.

В фильме «Клео от 5 до 7» (1962), который отделяют от «Короткого острия» восемь лет, А. Варда развивает, в сущности, ту же тему, лишь с большей изысканностью и артистизмом. Перед нами психологический этюд или, если угодно, лирический репортаж о двух часах из жизни молодой женщины, внезапно оказавшейся перед угрозой смерти. В ожидании результатов медицинского анализа Клео то уединяется в тишине своей квартиры, то ищет встреч с друзьями и знакомыми, то погружается в уличную суету. Временами она забывает о нависшей над ней угрозе и отдается течению жизни, но вновь вспыхнувшая тоска внезапно выбрасывает ее из жизненного потока, как рыбу на песчаную отмель, и все окружающее становится странно чужим. В этих переходах, едва уловимых, скользящих, — весь фильм. Он в сопоставлении индивидуального «самочувствия» героини и роевой жизни большого города, в чувстве их разноплановости, разъединенности, — притом они переплетаются между собой, «переливаются» друг в друга. Как и «Короткое острие», этот фильм завершается примиряющим, умиротворяющим аккордом.

⁹ «Réalité», 1962, avril, № 195.



«Клео от 5 до 7»

[Режиссер — А. Варда. Клео — Коринн Маршан

Франсуа Трюффо в фильме «Жюль и Джим» (1962), как и Аньес Варда, разрабатывает тему «параллелизма» индивидуальных человеческих биографий и общей, коллективной судьбы. Причем у Трюффо параллельные линии не пересекаются или, как им и положено, пересекаются лишь в бесконечности. Фильм исполнен горечи и разочарования, хотя стиль режиссера мягок и лиричен.

Герои фильма внутренне отгородились от событий истории. В поисках честности и чистоты человеческих отношений они отбросили все догмы и предписания морали и, начав с нуля, пытаются «вновь изобрести» дружбу и любовь. Эта погоня за счастьем очень быстро утрачивает гедонистические черты, превращаясь в своего рода нравственную аскезу. Но в конечном счете все усилия оказываются тщетными. И словно издеваясь над своими героями и в который уже раз перечеркивая свои собственные иллюзии, режиссер заставляет нежный любовный дуэт обернуться пошлой мелодрамой.

Хроникальные кадры первой мировой войны врываются в лирическое повествование скрежещущим диссонансом. Растянутые на широком экране, они производят особенно зловещее впечатление. Та же деформация возникает временами и в картинах мирного Парижа. Безумие истории продолжается и в мирное время, скрытое за мнимой упорядоченностью. А в самом конце фильма (действие которого простирается вплоть до начала 20-х годов) возникают документальные кадры фашистского путча, костры из книг как мрачное предзнаменование еще более ужасных исторических катастроф, самого неистового и разрушительного коллективного безумия.

Перед лицом всех этих угроз Трюффо не видит для человека иной возможности сохранить себя, кроме как укрыться в мире интимных переживаний. Но и это прибежище оказывается хрупким и ненадежным. Вместе с тем только в состоянии отъединенности видит режиссер последний, неверный, но единственно возможный шанс на сохранение внутренней чистоты и достоинства человека. Такова мысль Трюффо, такова художественная логика его фильма. В некоторых эпизодах режиссер достигает акварельной ясности и чистоты красок, когда лиризм произведения обретает полноту, а время как бы приостанавливает свое течение. Этими краткими мгновениями просветленной красоты Трюффо словно пытается вознаградить своих ге-

ров, милых его сердцу, но обреченных «людей в единственном числе».

Если судить по недавним фильмам Трюффо, Варда и других режиссеров, то создается впечатление постепенного перехода от драматизма и бунтарства первых фильмов «Новой волны» к грустной резиньяции и элегической просветленности. Однако тенденция эта, если она и существует, не получила пока сколько-нибудь полного выражения. А кроме того, ей противостоит другая тенденция — на усиление конфликтности и драматизма.

Молодые режиссеры отказываются от традиционных средств изобразительной экспрессии и драматического нагнетения. Они предпочитают достигать силы воздействия за счет самой документальной природы кино. Наиболее острые, драматические эпизоды они снимают подчеркнуто репортажно и как бы нейтрально. Бесстрастность объектива оказывается сильнейшим выразительным средством. И факт вдруг необычайно возрастает в своем художественном качестве только благодаря тому, что на него смотрят в упор, не отводя объектива и сохраняя безжалостную «наводку на резкость» там, где живой человеческий взгляд метнулся бы в сторону или замутился слезами.

Документальность выступает, таким образом, в своем поэтическом качестве, метафора реализуется в формах репортажа.

Мотив несовместимости между «внутренней реальностью» человека и навязанными ему условиями существования поднят до острого драматического звучания в фильме Ж.-Л. Годара «Жить своей жизнью» (1962).

Поначалу фильм воспринимается как социальный репортаж, посвященный раскрытию одного из самых уродливых явлений буржуазного мира — проституции. Однако мало-помалу зритель убеждается, что документальный аспект имеет значение не сам по себе, а лишь в связи с размышлениями режиссера о человеческой личности, об ее ответственности за собственную судьбу, о пределах ее внутренней свободы.

Фильм сделан совсем не для того, чтобы непосредственно вскрыть социальные корни проституции. Его главная художественная тема связана с более широкой постановкой вопроса о судьбе личности в таких социальных условиях, которые превращают человека в *предмет*. И автор изби-

рает ситуацию, в которой овеществление человека является уже не метафорой, а прямым жизненным фактом. Рассматривая фильм под таким углом зрения, мы не замедлим убедиться, что Годар не только не снимает с общества вины за судьбу своей героини, но, напротив, предъявляет ему гораздо более суровый и всеобъемлющий счет.

Успех художественного исследования Годара в огромной мере зависел от того, насколько убедительной, человечески конкретной окажется героиня фильма. Актриса Анна Карина создала образ очень цельный, живой, чистый по внутреннему рисунку. Все, что связано с профессией Нана, актриса подает как нечто внешнее, не имеющее непосредственного отношения к ее внутреннему миру. И это очень важно, поскольку речь идет о жизненной позиции, на которой пытается укрепиться героиня.

Нана пытается разделить в своей жизни внешнее и внутреннее: она соглашается быть вещью для других при условии, что она останется человеком *для себя*. Так раскрывается предпосланный фильму эпиграф: «Надо уступать другим, но принадлежать только себе» (Монтень).

Сама героиня не задается отвлеченными философскими проблемами, но по-своему она обдумывает и осмысливает жизнь. Так, она отвергает предложенную ей идею, будто человек не ответствен за свою судьбу, и произносит, примерно, такой монолог: «Нет, все мы несем ответственность. Я поднимаю палец — и я в ответе. Поворачиваю голову — и я в ответе. Я несчастна — и за это я тоже в ответе».

Лицо Нана, когда она произносит эти слова, светится радостью. Это — радость открытия истины, которая ранее лишь смутно брезжила в сознании героини. И это — радость человека, принимающего ответственность за собственную судьбу.

Сознание своей внутренней свободы (пусть иллюзорное — это пока неважно) дает Нана силы противостоять окружающей пустоте и бездуховности. На этом контрасте и построена вся образная система фильма.

В эпизоде «танца вокруг бильярда» главный поэтический мотив фильма получает очень точное и тем более полное выражение, что решается он чисто пластическими средствами. Танцу Нана предшествует мимическая сценка, которую разыгрывает мрачноватого вида верзила. Изображая маленького мальчика, он дует в воображаемый шар, который круглится, растет, все больше, больше, и

вдруг с треском лопается... Трудно сказать почему, но после этого маленького представления возникает почти физическое ощущение пустоты. Как будто воображаемый шар, лопнув, оставил после себя зияющий провал, через который в полупустую и полутемную комнату неслышно вливается небытие. И вот тут-то Нана начинает свой танец, как бы вступая в борьбу с тягостным оцепенением. Грохочущие синкопы джаза подхватывают и несут вокруг бильярда ее легкое, стремительное тело. Ее лицо оживляется, лучатся радостью огромные глаза. Сухим, ироническим контрапунктом неуместному танцу Нана «звучит» фигура бильярдиста с его укороченными механическими жестами. Но нет, неуместной, нелепой оказывается именно эта фигура, — торжествует стихия Нана, ее ритмы, ее жизненный порыв. На наших глазах бьет живой родник человеческой души.

Но может ли человек сохранить внутреннюю свободу, если сам он овеществлен и «отчужден» в социальных условиях своего бытия? На этот вопрос Нана отвечает своей жизнью и своей гибелью. Надо сказать, что фильм Годара не оставляет никаких сомнений на сей счет. Внутреннее освобождение личности от гнета внешних обстоятельств может быть лишь мимолетным и, в сущности, эфемерным. Нана — воплощение живой, трепетной человечности, и ее гибель в бесчеловечном мире предreshена. Заключительный эпизод, где героиню сначала перепродают, а затем убивают, прикрываясь ею в перестрелке, как неодушевленным предметом, завершает развитие этой темы щемящей и патетической нотой.

Героиня попытается «жить своей жизнью», но ей удается самоопределиться как личности лишь на краткие мгновения, которые в конечном счете приходится оплачивать собственной смертью. Отсюда эскизность, характеризующая образ Нана и фильм и являющаяся, конечно, предумышленной. Образ Нана остается в воспоминании зрителя, подобно отрывку мелодии, которой так и не дано было прозвучать полностью.

Манера повествования Годара поначалу может ввести в заблуждение. Может показаться, что он смотрит на свою героиню с бесстрастной отчужденностью. Он часто снимает ее «в затылок», демонстративно уравнивает ее в кадре с неодушевленными предметами. Вся эта линия уподоблений связана с темой «человек-вещь». О функции аффек-

тированного объективизма в фильмах «Новой волны» говорилось выше. Что касается Годара, то его режиссерский стиль является точным сколком с изображаемой человеческой реальности. И фильм, который сначала мог показаться не очень глубоким социальным репортажем, выступает в своем истинном, поэтическом значении — как кинематографический портрет женщины, воплощающей лучшие представления художника о человеке. Бесстрастное исследование оказывается объяснением в любви.

Острота интеллектуального критицизма и непосредственность эстетического восприятия действительности образуют в фильмах Годара своеобразный сплав.

Проблема одиночества, оскудения человеческих связей исследуется Годаром без предвзятости, что выгодно отличает его позицию от позиции Антониони, для которого одиночество — лишь тема для бесконечных, однообразных и, в сущности, пустых вариаций. Характерно, что и сам Годар считал необходимым подчеркнуть это различие: «В моих фильмах, во всяком случае, возникает хоть какой-то контакт между людьми. Вот почему мне чужд Антониони с его темой полной изолированности человека»¹⁰. Отсюда внутренняя диалектика, борьба и драматизм в фильмах Годара. При всех идейных блужданиях и заблуждениях режиссера, в его творчестве (как и в творчестве Трюффо, Малля и некоторых других) имеются определенные предпосылки, позволяющие надеяться, что при благоприятных условиях характерный для «Новой волны» художественный негативизм может быть преодолен.

* * *

Как уже отмечалось выше, у художников молодого французского кино субъективное «самовыражение» вступает в конфликт с жизненной реальностью, которая воспринимается как чуждая, враждебная, тягостно материальная и призрачная одновременно. Обостренность непосредственного восприятия и неуверенность во всем, что касается общих закономерностей, — таковы два полюса, между которыми движется художественная мысль молодых французских кинематографистов. Возникают две разнонаправленные тенденции, имеющие, однако, единую исходную точку.

¹⁰ «Cahiers du cinéma», 1962, décembre, p. 32.

С одной стороны, распространилось убеждение, что кино наилучшим образом выполнит свое назначение, документально фиксируя частные «случаи», отдельные признаки вещей и предоставляя каждому зрителю на свой лад устанавливать связь между разрозненными феноменами. Подобную установку порой пытаются утвердить на «казусном» методе исследования, характерном для современной буржуазной социологии, как это имеет место, например, в фильме Ж. Руша и Э. Морена «Хроника одного лета» (1962). В других случаях делают ставку главным образом на живописность, на поиски странного, необычного («Странная Америка» Франсуа Рейшенбаха, 1960).

Одновременно дает себя чувствовать противоположная тенденция, состоящая в том, что художественные обобщения приобретают все более отвлеченную форму, постепенно «освобождаясь» от конкретных жизненных признаков.

Конфликт между острым чувством реальности и тяготением к иссушающему абстрагированию особенно драматично проявляет себя в творчестве Алена Рэне.

Порою высказывают сомнение, правомерно ли относить А. Рэне к числу деятелей «Новой волны», поскольку уже на грани 40-х и 50-х годов этот режиссер выступил с короткометражными фильмами, в которых показал себя сложившимся художником. Однако момент формально-хронологический не имеет в данном случае существенного значения. Характерные для фильмов А. Рэне темы и мотивы неоспоримо свидетельствуют о его принадлежности к тому идейно-художественному направлению в современном французском кино, которому было дано неточное и во многом условное название «Новой волны».

Экранное время и пространство в фильмах Рэне утрачивают объективную реальность, удлиняясь, укорачиваясь, причудливо видоизменяясь в зависимости от того, как воспринимает их автор и его персонажи. Раздробленность мира, одиночество человека, неустойчивость его личности, которой постоянно грозят жестокие, иррациональные силы, — таковы доминирующие темы его творчества.

Трагедии индивидуального сознания, безуспешно пытающегося восстановить утраченное единство с миром, посвящены ранние короткометражные фильмы Рэне — «Ван Гог» (1948) и «Гоген» (1950). В фильмах «Герника» (1950, по фреске П. Пикассо) и «Ночь и туман» (1955) режиссер дает имя безумию, владеющему миром. Это имя —

фашизм и война. С тех пор антифашистская и антивоенная темы постоянно звучат в творчестве Рэне, тесно переплетаясь с темой абсурдного и жестокого мира.

Для Алена Рэне драма человека, разлученного с миром и с самим собой, реализуется в ощущении безнадежно утекающего или, наоборот, безысходно остановившегося времени. Нарушена преемственность, между прошлым и настоящим легла пустыня отчуждения. Человеческое сознание пытается восстановить распавшуюся связь, каждый раз терпит неудачу, но повторяет свои попытки снова и снова.

Живая человеческая память становится в творчестве Рэне поэтической антитезой неподвижности, одиночества, смерти.

Художник, чутко воспринимающий историческую реальность, Рэне умеет прямо и непосредственно откликнуться на тревожные думы своих современников, гневно осуждает фашизм, войну, расовую ненависть, напоминает о минувшей трагедии, предостерегает от ее повторения («Хиросима, моя любовь», 1959). И одновременно в его творчестве идет процесс все большего абстрагирования художественных идей, которые постепенно лишаются живого исторического и даже просто человеческого содержания; происходит иссушение образной ткани, чрезмерно усложняется и теряет прозрачность художественная форма. Фильмы Рэне то жизненно-конкретны, граждански активны (особенно когда речь идет о борьбе с тем, что ненавистно художнику), то отвлеченно-замкнуты, болезненно усложнены.

В фильме «Хиросима, моя любовь» (1959) при желании можно проследить свойственную Рэне трагическую диалектику прошлого и настоящего, памяти и забвения. Однако фильм этот воспринимается в его человеческой конкретности как история трудной, мучительной любви в мире, который разделен ненавистью, истерзан войнами, измучен страхом перед атомной катастрофой.

Что же касается фильма «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), то он предстает перед зрителем как сложная, замкнутая в себе образная система. Не настолько, однако, чтобы за причудливыми, барочными формами нельзя было разглядеть реального жизненного содержания.

Действие фильма происходит в огромном старомодном дворце. Среди пышного и холодного декора мужчины в смокингах и женщины в вечерних туалетах ведут какое-то

призрачное существование, словно подчиняясь неизменно-му и мертвенному церемониалу. Неподвижность, застылость мизансцен, бесконечные коридоры, двери, салоны, монотонный комментарий за кадром, вещи и люди, похожие на неодушевленные предметы, — так создается в фильме метафорический образ мира без прошлого и будущего, где время остановилось. Движение камеры, смена планов разрушают представление о реальном пространстве и времени.

Какой-то незнакомец бродит по залам замка, из двери в дверь, из коридора в коридор, наталкиваясь на свое изображение в зеркалах. Он подходит то к одной, то к другой группе, но нигде не задерживается и бредет дальше. Что-то отличает его от окружающих людей, но что именно? Мы всматриваемся и вдруг замечаем: у него *живой*, тоскующий взгляд. По контрасту нам открывается и то, что определяет других обитателей замка: они застыли в одном состоянии, в них нет движения, нет жизни.

Глаза незнакомца все чаще обращаются к молодой женщине, прекрасной и еще живой, быть может... Он предлагает ей невозможное — то, что кажется невозможным в этом замкнутом и холодном мире, — он предлагает ей прошлое, будущее и свободу. Он говорит ей, что они уже встречались однажды, год тому назад, и любили друг друга.

Молодая женщина ничего не помнит. Но незнакомец с маниакальным упорством будит ее воспоминания. И героиня уступает мало-помалу, как бы помимо своей воли. Потом ее охватывает страх. Она не хочет покинуть этот застывший, лишенный прошлого мир, который воплощается для нее в лице другого мужчины, быть может, ее мужа. Но история, которую рассказывает незнакомец, становится все более связной, приобретает видимые формы.

У действующих лиц нет имен. Мы о них абсолютно ничего не знаем. Нам неизвестно также, действительно ли у незнакомца и молодой женщины есть общие воспоминания или же история, которая произошла в прошлом году в Мариенбаде, — плод воображения героя. Впрочем, и Мариенбад ныне не означен ни на одной карте. И все-таки борьба за прошлое имеет реальное значение: если есть прошлое, значит есть движение времени, значит существует будущее, существует жизнь.

«Я вспоминаю, следовательно, существую» — так можно было бы сформулировать идейную посылку «Мариенбада». И подобно тому, как прошлое никак не удается объединить с настоящим, так и человеческой личности никак не удается утвердить себя, уверовать в свое действительное существование. Для того, чтобы самому убедиться в реальности своих воспоминаний, герою необходимо разделить их с другим человеком. До тех пор, пока ему это не удастся, он заперт в бесконечных лабиринтах дворца. Мертвым каждый может быть в одиночку. Для жизни нужно быть хотя бы вдвоем.

Память, жизнь, любовь, свобода — в фильме эти понятия определяются друг через друга, вступают между собой в поэтическое взаимодействие. Им противостоит другой метафорический ряд: забвение, смерть, разобщенность, неподвижность... Соотношение между двумя этими рядами не сводится к взаимному отрицанию и не исключает взаимотяготения и взаимопроникновения противоположных начал.

Воспоминание — главное и единственно возможное для героев фильма средство бороться с неподвижностью мира, где время остановилось. Прошлое возникает на экране в образе «белой комнаты», где некогда жила героиня, и в образе парка, где она встречалась со своим возлюбленным. По мере того, как воспоминания героев обретают реальность, в кадрах парка все настойчивее звучит тема неподвижности, окаменелости.

Кадр полудустой и очень светлой комнаты врывается в сумрачный колорит дворца, как слепящая молния, — раз, другой, третий, все более настойчиво и властно. В дальнейшем, однако, с комнатой происходит постепенное и неуклонное превращение. С каждым новым появлением на экране она все более заполняется мебелью, украшениями, безделушками, тяжелыми занавесами на окнах, коврами, зеркалами... Предметов становится все больше, а света все меньше. Комната приближается к остальным интерьерам дворца, разница между ними стирается.

Прошлое «нагоняет» настоящее, чтобы слиться с ним и, в свою очередь, окаменеть. Кадры воспоминаний становятся к концу фильма все более тяжелыми, инертными, либо, наоборот (но это то же самое!), распадаются в ослепительно ярком, белом до жестокости, свете. Победа незнакомца, которому удалось, наконец, «разбудить» героиню.



«Хиросима, моя любовь»

Режиссер — А. Рэне. Актеры — Эмманюэль Рива
и Эйжи Окада

ню, заставить ее поверить в реальность их общих воспоминаний, оборачивается его поражением.

Актер Джорджо Альбертацци (Незнакомец) с его нервным возбуждением и Саша Питоев (Муж) с его бесстрашностью — вот два полюса, между которыми помещена героиня. Вся игра Дельфины Сейриг — в колебаниях между тем и другим, в переходах от душевной прострации к живому чувству, от покоя небытия — к мукам жизни и воспоминаний. Но ее порыв каждый раз обрывается в самый патетический момент: неподвижность и забвение оказываются сильнее.

Между актерами происходит своеобразный «обмен ролями». Все настойчивее, авторитарнее, деспотичнее становится Альбертацци. А в облике Питоева начинают сквозить неуверенность и печаль, он приобретает живые чело-

веческие черты. Освобождение, которое сулил незнакомец молодой женщине, оказывается мнимым, и действие возвращается к исходной точке, чтобы снова двигаться по кругу.

В финале фильма «Мариенбад» торжествуют неподвижность и разобщенность. А. Рэне и автор сценария Ален Роб-Грийе все теснее сжимают круг одиночества и обреченности, в котором безысходно замкнуты их герои. Бесконечные стены, перегруженные декором и барочными завитушками, становятся внутренним образом всего фильма.

В «Хиросиме» любовь воссоединяет распавшееся время. Она оказывается сильнее мучительных воспоминаний и страха перед грядущим. Тем самым человек обретает власть над своей судьбой. Это шаткое равновесие все постоянно под угрозой: время непрерывно «размывает» реальность, подтачивает связь двух существ. «Я и тебя забуду, я уже начинаю тебя забывать!», — восклицает героиня, обращаясь к любимому. Но каким бы хрупким ни было взаимопонимание двух людей, оно все же оказалось возможным. В этом — источник драматического напряжения фильма «Хиросима, моя любовь».

В «Мариенбаде» действие растворяется в бесконечной и безнадежной медитации. Это скорбный реквием, плач по человеку, которому не дано обрести себя в разъятом и окаменевшем мире. Через весь фильм проходит тема статуи, как аллегория остановившейся жизни, сохранившей свои внешние формы и утратившей внутренний смысл. Напомним, что эту же тему, в том или ином преломлении, в той или иной трансформации, мы встречали и в других фильмах «Новой волны».

Немало критиков за рубежом стремились доказать, что «Мариенбад» — это аллегория человеческой судьбы, выражение бессмысленности существования как такового. В фильме, к сожалению, нет ничего, что могло бы опровергнуть такое толкование. Но мы иначе понимаем его объективный смысл и связь с породившими его историческими условиями. Ряд примет, имеющих для режиссера метафорическое значение, могут служить для нас более конкретными ориентирами. Я имею в виду приметы богатой праздности, великосветского снобизма, которые служат в фильме метафорами, но в действительности являются реальными причинами изображенной в нем духовной дистрофии. На экране мир, исторически изживший себя. Вот

почему время в нем остановилось. Перед нами тени бывших людей, которые едва прикасаются к окружающим предметам и которых вообще не касается реальная жизнь. Персонажи затянувшейся и всем надоевшей пьесы, они снова и снова разыгрывают одни и те же сцены. Они давно утратили общие цели и интересы, поэтому каждый живет в скорлупе собственного одиночества. Внутри пышных, раззолоченных покоев жизнь прекратила свое течение. Но кто сказал, что время остановилось за пределами этого особняка? Его обитатели и сами словно ждут, что вот-вот кто-то придет и прогонит их с опустевшей и темной сцены.

Мне, возможно, возразят, что я злоупотребляю правом интерпретации художественного произведения. Но разве сам режиссер не призывал зрителей к полной свободе в истолковании и домысливании его фильма? Во всяком случае, при таком понимании «Мариенбад» перестает быть загадочным ребусом и становится тем, чем он и является на самом деле: художественным выражением эпохи безвременья, свидетельством безысходного духовного кризиса, которым охвачено буржуазное общество.

И здесь снова встает вопрос о собственной позиции художника, о его взгляде на мир. «Я думаю, что даже если бы мы хотели, то все равно не смогли бы уклониться от беспорядочности, нелепости, абсурдности нашей жизни», — заявил Луи Малль¹¹. Французскому режиссеру хочется ответить словами Довженко, который призывал к тому, чтобы художники «не всегда принадлежали своей драме в той мере, в какой горящие здания принадлежат огню, или летящие листья — осенним ветром, или океанские волны принадлежат ураганам, но чтобы в какие-то незабываемые, главнейшие минуты поднимались и сами они над пожаром, над брызгами волн, над тучами дорожной пыли и оглядывали свой путь, и чтобы ясная видимость мира освещала тогда молнией их лица»¹².

Речь идет, таким образом, не о том, чтобы «уклоняться» от реальности, а о том, чтобы увидеть ее в историческом развитии, в закономерной связи прошлого, настоящего и будущего.

Не следует думать, будто во французском кино нет художников, которые не понимают этой задачи и не делают

¹¹ «Cinéma 62», № 63.

¹² «Правда», 6 декабря 1953 г.

шагов к ее решению. Перед нами пример молодых кино-публицистов Фредерика Россифа и Криса Маркера, который сказал о себе: «Я беру кинокамеру, как берут ружье»¹³. В фильме Армана Гатти «Загон» (1961) мужественно и бескомпромиссно утверждается вера в способность человека противостоять фашистскому зверству. Анри Кольпи, ближайший сотрудник Алена Рэне, в «Столь долгом отсутствии» (1961) дает своеобразный комментарий к «Мариенбаду», перенося его темы и конфликты в реальную среду и утверждая возможность взаимопонимания между людьми и силу любви. Мы знаем, что и сам Алэн Рэне, человек большой честности, тоскует как художник по цельному и осмысленному мировосприятию.

Трудно строить предположения относительно будущего таких режиссеров, как Годар, Рэне, Трюффо, Малль и других участников «Новой волны». Но можно с уверенностью сказать, что оно будет зависеть от того, удастся ли им обрести для своего протеста опору вовне, восстановить живые связи между личностью и коллективной судьбой, между человеком и историей. На наших глазах разыгрывается «драма идей», развязка которой еще не определена. Представители нового поколения французского кино отвергли иллюзии, с помощью которых капиталистическое общество пытается поддержать свое существование, и не нашли пока путь к новым, небуржуазным идеалам. Они блуждают по «ничьей земле», между двумя враждующими лагерями.

Когда-то либеральные интеллигенты кичились своим положением «над схваткой». Нынешние «вольные стрелки» как будто тяготятся своим отщепенством. Во всяком случае, наиболее талантливые и прозорливые среди них понимают бесперспективность своего положения. Они отказываются признавать окружающую их реальность. Им еще предстоит, если они смогут, сделать самый трудный шаг: увидеть мир в развитии и самим принять участие в борьбе за его изменение.

¹³ «La Vie ouvriere», 10 janvier 1962, p. 27.

1925—1930

(К методологии изучения периода)

Вторая половина 20-х годов — интереснейший и одновременно сложнейший период развития советской кинематографии.

Интереснейший потому, что эти годы были не только временем свершений, сделавших кинематограф великим и полноправным искусством, но и временем, когда был заложен фундамент, на котором выросло здание советского кино.

Сложнейший потому, что стремительность и противоречивость эстетического развития создали в те годы необычайную пестроту художественных явлений, течений, теорий, взаимодействовавших, взаимопроникавших и взаимоталкивавшихся.

Интерес историков кино к кинематографии 20-х годов (и в особенности ко второй их половине) далеко не академичен. Он не ограничивается исследованием самого периода. Без глубокого анализа процессов и художественных результатов 20-х годов невозможно понять многие закономерности дальнейшего — вплоть до нынешних дней — развития нашего киноискусства.

Общий закон марксистского изучения той или иной области духовной культуры — необходимость исследования каждой формации в ее значении для последующей и диалектической с ней связи — здесь приобретает особый смысл. Ибо в борьбе, в исканиях, в обстановке только что свершившихся великих исторических перемен, «в связи с переворотом в умах, произведенным революцией, усилением массовой активности, гигантским расширением кру-

гозора и т. д.»¹ рождалось искусство принципиально новое, искусство социалистического общества. И в этом смысле 20-е годы имеют исключительное значение для всего последующего хода истории советского кино.

Внимание исследователей к этому периоду еще более усилилось в последнее время, когда под воздействием XX и XXII съездов КПСС и важнейших мероприятий партии в конце 1962 — начале 1963 г., обобщенных июньским Пленумом ЦК по идеологическим вопросам, началась глубокая перестройка всей идеологической работы, с чем связано утверждение основополагающих принципов социалистической эстетики и освобождение от догматических представлений и идей периода культа личности.

Можно считать, что в наши дни общая оценка 20-х годов уже установлена и приобрела научно-объективный характер (кстати, потребность в таких объективных истинах становится все более насущной для нашего искусствоведения).

Отмечена точка зрения на 20-е годы как на период сплошных идейных ошибок, художественных заблуждений и формалистического засилия. Согласно этой концепции, утверждавшейся во времена культа, бесспорные свершения механически противопоставлялись поискам и широкий фронт исканий революционного искусства ставился под сомнение.

Отвергнута и противоположная позиция: взгляд на 20-е годы как на некий «блаженный век» нашего искусства, когда в идиллическом сосуществовании произрастали «все цветы», мирно и благополучно уживались разнообразные по идейному характеру и даже классовому содержанию художественные явления. (Нужно сказать, что в советском киноведении подобный взгляд никогда не имел приверженцев. Зато он является распространенным и господствующим на Западе, составляя основу большинства исторических работ о советском кино.)

Объективную истину 20-х годов, установленную сегодня, мы и попытались сформулировать с самого начала этой статьи: в славную и трудную пору рождения нового, революционного искусства, в ожесточенной классовой и эсте-

¹ «О политике партии в области художественной литературы (Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.)». — Сб. «О партийной и советской печати. Сборник документов». М., изд. «Правда», 1954, стр. 343.

тической борьбе, в преодолении чуждых влияний, в разведке, исканиях, открытиях были созданы непреходящие художественные ценности и заложены основы всего будущего развития советского киноискусства.

Но это лишь самая общая и первоначальная предпосылка, которая может определить переход к периоду в целом и к отдельным художественным явлениям, но еще никак не проясняет всей их сложной сущности. Для того, чтобы изучение, идущее в последнее время достаточно активно, еще продвинулось вперед, необходимо восполнить несколько более локальных методологических пробелов. Необходимость эта была остро почувствована коллективом киноведов, приступившим к созданию фундаментальной «Истории кино народов СССР» и, в частности, второго ее тома, который охватывает 1925—1930 гг.

Еще раз напомним, что под 20-ми годами мы в данном случае подразумеваем вторую их половину, т. е. время расцвета советского немого кино. Предшествовавшее же пятилетие является как бы прологом к бурному процессу, начавшемуся «Броненосцем Потемкиным». Всякая периодизация должна определяться соображениями исторической конкретности исследования: любой итог одних исторических процессов непременно является завязью других, последующих. Так, например, в одних классических трудах по европейской истории Французская революция 1789 года рассматривается как завершение эпохи Просвещения и включается в тома, посвященные XVIII веку, в других же она открывает анализ нового исторического периода, XIX века. И то, и другое решение справедливо. Все зависит от конкретных задач работы.

Итак, о некоторых проблемах исследования советского киноискусства 20-х годов.

I

Первое — назревшая необходимость анализа советского кинематографа тех лет как активно складывающегося *многонационального* искусства. Многонационального в аспекте не только политическом, не только организационном, но и эстетическом.

Было бы совершенно неверным утверждать, что киноведы до сих пор игнорировали многонациональный характер раннего советского киноискусства. Естественно, что в

основных исторических трудах, таких, как «Очерки истории советского кино» (т. I), «Очерк истории кино СССР» Н. А. Лебедева, когда речь идет о творчестве выдающихся мастеров братских республик, например Довженко или Шенгелая, ставятся вопросы и о национальных традициях, претворяющихся в их произведениях, и о связях кино с другими искусствами и литературой. Достаточно развилось за последние годы и изучение отдельных национальных кинематографий: уже опубликованы или подготовлены к печати истории кино почти всех республик. Но пока это еще лишь разведка каждой из отдельных дорог, сделанная более или менее успешно. Общая кинематографическая карта еще не создана, а для нее настало время.

Уже накоплено большое количество эмпирических фактов, наблюдений, описаний, осмысливаемых пока разрозненно. Они вполне дают основания не только представить картину раннего советского кино в ее целостности, но вывести новые важные общие закономерности развития киноискусства. Сопоставление несходных и, на первый взгляд, далеких друг от друга явлений, исследование взаимосвязей между национальными культурами советских республик позволят пролить новый свет на вопрос об искусстве и социальной действительности, неотторжимых друг от друга. Будучи собранными воедино и обобщенными, факты предстанут как исторически обоснованная реальность развития духовной жизни народов СССР.

Закономерности этого развития обнаруживаются даже при обращении к предыстории национальных кинематографий — к дореволюционному периоду, когда в труднейших условиях социального и национального гнета отважные пионеры кинематографа начинали борьбу за отражение жизни своих народов. Если сравнить, например, первоначальное становление кино в столь далеких друг от друга Туркестане, Грузии и Эстонии, то бросаются в глаза и сходство сюжетов первых хроник, и общность борьбы и конфликтов, сопровождавших это становление, и единство требований и программ, с которыми выступали представители передовой интеллигенции — энтузиасты нового искусства, и характер препятствий, встававших перед ними. При всех различиях культур, конкретных жизненных обстоятельств и национальных особенностей существует несомненная общность процесса формирования нового искусства на окраинах Российской империи.

В советские годы, получив возможность равноправия и свободного, естественного роста, национальные культуры расцветают с невиданной быстротой. Это сказывается и на бурном росте кинематографа. Во второй половине 20-х годов многонациональный характер советской кинематографической культуры становится одним из важнейших, определяющих эстетических ее свойств.

Дело здесь не только в том, что великие творения Довженко, замечательные фильмы Шенгелая, Бек-Назарова и других становятся достоянием всего советского кинематографа, обогащая его идеями и образами, проникающими в плоть и кровь его формирующейся целостной поэтики. Дело еще и в том, что благодаря многонациональному характеру советского кино каждая из братских кинематографий, включаясь в общее движение, проходит свой путь не изолированно, а «с поправкой» на соседей, минуя какие-то промежуточные стадии, уже освоенные советским кинематографом в целом. Только этим можно объяснить удивительный и в других условиях неосуществимый культурный скачок, который свершает в те годы кинематография Закавказских республик, Узбекистана, Белоруссии. (При сопоставлении с кинематографом, скажем, Латвии или Эстонии, долго остававшимся капиталистическим и при одинаковых «исходных данных» на 1917 год никак не двинувшимся вперед вплоть до 40-х годов, встают во всей неопровержимости преимущества советского строя для развития искусства.) Интереснейшая диалектика национального и интернационального, особенного и общераспространенного раскрывается перед исследователем при взгляде на исторический материал тех лет, взятый комплексно.

Пройденный путь социального развития, уровень и характер культуры, полученной в наследство от прошлого, багаж национальных художественных традиций — все это резко различно в разных республиках. В то же время уровень развития кинопроизводства этих республик (исключая Россию и Украину) в 20-е годы оказывается приблизительно одинаковым.

Грузия, пройдя в конце XIX — начале XX в. путь бурного капиталистического развития, имеет свою европейски образованную интеллигенцию, большую литературу, живопись, театр. Киргизия и Туркмения вступают в социалистическое строительство, сохранив все пережитки родового и племенного быта, кочевья, женского рабства, у них

нет даже письменности. Эти контрасты не могут не учитываться историком кино в анализе второй половины 20-х годов, когда (одновременно с изощренными поисками «интеллектуального кино» и теоретической разведкой искусства будущего на десятилетия вперед) только еще рождаются первые, неумелые, ученические документальные картины и культурфильмы Казахстана, Туркмении, Таджикистана. И тем не менее, несмотря на эти контрасты, советское киноискусство развивается как целостный организм. Именно благодаря многонациональному его характеру, единству больших идейных целей, бережной политике партии первоначальный конгломерат к концу рассматриваемого периода превращается в сплав. И хотя еще, разумеется, никак нельзя говорить о равной художественной высоте, достигнутой всеми национальными отрядами, явны огромные результаты, завоеванные каждым из них, причем те, кто были сначала слабее, сумели приблизиться к сильнейшим, творчески воспринять у них многие уроки, воспользоваться их помощью и опытом.

Исследование кинематографа 20-х годов в его разных национальных проявлениях и многонациональном единстве помогает внести и некоторые коррективы в существующие киноведческие суждения по отдельным вопросам формирования советского киноискусства. Вот некоторые из них.

Общепризнанна и неоднократно подчеркнута роль хроники для становления новаторского советского художественного кино. Непосредственно вторгаясь в революционную действительность, хроника открывала кинематографистам и новый жизненный материал, и средства его экранного воплощения, и даже соответствующую новым задачам стилистику. Огромным было значение хроники в борьбе со всякого рода кинематографическими штампами, рутиной, шаблонами дореволюционного буржуазного кино. Хроника выступает в этой борьбе как выражение самой жизни — в противовес условности и искусственности старого экрана. Однако, если взять факты 20-х годов широко, мы увидим, что подобная закономерность вовсе не является общераспространенной или сказывается по-разному на разных национальных кинематографиях. Так, например, на армянском художественном кино влияние хроники сказалось минимально, как и (в еще меньшей степени) на украинском. В Грузии документализм сыграл большую

роль позднее, чем в других республиках, уже на рубеже 30-х годов, в пору появления «Соли Сванетии» Калатозова.

Явление, на первый взгляд непонятное, объясняется одной существенной причиной. Хроника особенно активно и плодотворно воздействует на художественное кино в тех случаях, когда она противостоит окостеневшей кинематографической рутине, затрудняющей и живую связь с реальностью, и наследование высоких художественных традиций. В случаях же, о которых идет речь, эту функцию хроники как реалистического, жизненного начала выполняет традиция национальной литературы и сцены. Сокровища литературной классики, еще не ополщенные и не захваченные руками рыночных торговцев от старого кинематографа, раскрываются перед художниками кино во всей глубине своих идей, богатстве жизненных наблюдений и мастерстве анализа. Именно они позволяют кинематографистам создать правдивые картины прошлого своих народов и — что тоже очень важно — передать национальные особенности характеров, прав, быта, социальных условий. Так, в Грузии ремесленническим, «экзотическим» поделкам противостоит постепенное освоение подлинно национальной традиции прозведений А. Церетели, А. Казбеги, Н. Чонкадзе. В Армении штампы «ориентального» фильма, заимствованные из западных «боевиков» на восточные сюжеты, вытесняются суровой, жесткой правдой экранизаций А. Ширванзаде. Формирующаяся театральная актерская школа одновременно складывается и как школа кинематографическая.

Нет труда по истории советского кино, где не говорилось бы о преемственности киноискусства, подхватывающего эстафету искусств старших. Однако часто это звучит декларативно, а порой и фальшиво, не соответствуя тем многочисленным и грозным проклятиям, которые адресовали театру (в большей степени) и литературе (в меньшей) молодые новаторы кинематографа на заре его жизни. Главной тенденцией киноискусства было тогда отделение, обособление от старших искусств, утверждение самостоятельности. В отношении театра эта позиция вполне объяснима: с понятием «театральности на экране» связывались тогда фальшь и рутинность. Но и в отношении связей кинематографа с литературой сама идея преемственности в русском советском кино не могла не восприниматься без воспоминаний о той «ненасытной печи» дореволюционного

кинематографа, который, по выражению Л. Андреева, «пожрал всех авторов, которые для него писали, объел всю литературу».

От этих воспоминаний и хотели освободиться художники молодого советского кино, решительно отмежевываясь и от литературы, и от старших искусств, утверждая, что «идея кинематографа — это идея кинематографическая», и относясь к экранизации с подозрением.

Совершенно иное дело, когда экранизация литературной классики, не успев стать областью коммерческой рутины, определяет *начало* подлинно национальной кинематографии в условиях советского киноискусства. Здесь преемственность и эстафета традиций выступают прямо, непосредственно, чисто и потому дают особенно богатые возможности исследователю.

Перед ним встает задача проследить, как постепенно, эволюционным путем накапливаются элементы нового искусства — кино, как трансформируются литературные, живописные и сценические традиции в традицию собственно кинематографическую. Особенно ясно прослеживается эта эволюция, пожалуй, в грузинском кино — через экранизации грузинской классики, сделанные И. Перестиани еще по-старинке, театрально, к «Элисо» Н. Шенгелая, этому истинно кинематографическому произведению, где литературное, актерское и изобразительное начала, воссоединившись претворенными, образуют новый, высший синтез.

Правда, нельзя не заметить здесь еще одной особенности развития. Этот путь, который можно назвать путем преемственности от классической национальной прозы, идет, как правило, сквозь освоение исторического прошлого народа: и «Три жизни», «Сурамская крепость», «Элисо» в Грузии, и «Намус», «Хас-Пуш», «Гижор» в Армении — эти фильмы воскрешают дореволюционные годы, запечатленные в произведениях классической национальной прозы. Как только художники обращаются непосредственно к материалу советской современности, у них возникает потребность расширить арсенал выразительных средств, «припасть» и к другим источникам: национальной поэзии, гротескным и экспрессивным художественным формам. Это ясно видно в ранних фильмах М. Чиаурели — «Сабе» и «Хабарде» и в особенности в творчестве Довженко, которое питается традицией не классической украинской прозы, а фольклорной, поэтической традицией народной

думы, поэм Шевченко. Дело здесь не только в индивидуальности художника и направлении, которое он представляет; дело, очевидно, еще и в характере самого материала, воплощаемого в фильме. Это наблюдение убедительно подтверждается при сравнительном анализе раннего кинематографа советских республик.

Итак, целостная картина советского кино 20-х годов, рассмотренная комплексно — от «Матери», «Обломка империи» до скромных азербайджанских фильмов, обличающих наследие адата, и туркменских документальных картин, фиксирующих первые социалистические стройки в Кара-Кумах, — обнаруживает не только свою чрезвычайную пестроту и сложность, но позволяет установить многие русла, по которым движется формирующееся революционное киноискусство.

II

Живая конкретность художественного творчества — вот что должно стать важнейшим исходным пунктом исследования истории советского кино 20-х годов.

Одна из проблем заключается в том, чтобы четко и вместе с тем не упрощенно раскрыть соотношения между индивидуальным творчеством того или иного художника и художественным направлением, течением, группировкой, в русле которой данный художник работал, и теоретическими программами, которые утверждались в те годы. Соотношения эти оказываются самыми различными. Чтобы осмыслить их, нужно иметь в виду всю трудность творческих поисков, характерную для исследуемого периода — периода становления.

Исследование едва ли будет плодотворным, если мы не разграничим субъективные намерения художников и объективный эстетический смысл созданного ими. Здесь мы встретим подчас явные противоречия между намерением и результатом (так, фильмы «Человек из ресторана» и «Медвежья свадьба» бесспорно несут на себе печать буржуазных влияний. А ведь постановщик первого — Я. А. Протазанов много сделал для развития русского реалистического кино, а сценаристом второго был нарком просвещения А. В. Луначарский. Вот два, пожалуй, ярких примера, и они напоминают о необходимости конкретно исследовать факты, а не впадать в крайности «проработок» и «амни-

стей»). Мы не раз столкнемся с явлениями, в которых перекрещиваются резко противоречащие, иногда противоположные идейные тенденции (таков, к примеру, фильм «Белый орел» Я. Протазанова), и единственно верным путем анализа будет: учитывая намерение художника, имея в виду, «что он хотел сказать», исходить из творческого результата, из того, «что сказалось» в произведении.

Двадцатые годы были временем, когда появлялось множество творческих деклараций, манифестов, «платформ». Художники сами стремились осмыслить свое творчество и свои устремления. Делалось это зачастую превратно: теоретическая мысль только рождалась, ведомая творческой практикой. И нам предстоит внимательно и точно раскрыть плодотворное и перспективное в декларациях и манифестах тех лет, исходя опять-таки из художественной конкретности творчества, неизбежно вносившего поправки в формулы манифестов и деклараций. В 1928 г. Эйзенштейн, завершая монтаж фильма «Октябрь», пришел к выводу о возможности «интеллектуального кино». Поводом было одно из частных монтажных решений фильма. Осуществление этой гипотезы Эйзенштейн мыслил в будущем, но гипотеза осталась гипотезой. Тем не менее некоторые историки и критики кино именно на ней построили свой анализ «Октября», объясняя противоречия фильма влиянием концепции «интеллектуального кино». Суть дела была, таким образом, поставлена с ног на голову, и это, разумеется, мало способствовало настоящему пониманию как фильма Эйзенштейна, так и его теоретической гипотезы. Ошибки подобного рода пора исправить.

Деклараций и манифестов было много, и они взаимно исключали друг друга. Действительная картина творческих направлений определилась позднее. Исследование художественной практики 20-х годов привело к более или менее точным определениям и разграничениям между направлениями советского киноискусства тех лет.

Однако это не отменяет трудностей исследования. Классификации направлений, как бы они ни были стройны, неизбежно обнаруживают свою ограниченность при соприкосновении с живым творчеством конкретных художников, не укладывающимся в рубрики схем.

Посмотрим хотя бы на фильмы А. Роома. Уже в «Бухте смерти» определяются его художественные пристрастия. Сквозь приключенческий сюжет ясно видится инте-

рес режиссера к личности отдельного человека, к его переживаниям и душевным движениям. Революционные события предстают отраженными в личной судьбе и индивидуальной драме. Внимание к актеру, длинные актерские куски, пренебрежение общераспространенным коротким монтажом — эти стилистические признаки, наметившись уже в «Бухте смерти», складываются в четкий индивидуальный стиль, в совершенно определенный почерк режиссера при его обращении к бытовому материалу «Третьей Мещанской» и «Ухабов». Сейчас «Третья Мещанская» смотрится удивительно: внутрикадровый монтаж, движение аппарата, способ кинематографического наблюдения за человеком, соотношение первого и второго планов — все кажется сегодняшним. Это редко происходит с немыми фильмами, как правило, вызывающими в нас, при всем нашем восхищении, чувство, что перед нами искусство все же архаичное и ушедшее.

Но вот — «Привидение, которое не возвращается» с его совершенно противоположной стилистикой, резкой и острой выразительностью, гротеском, соединением реальности и сновидений героя. Как же быть с Роомом, куда, по какому ведомству относить его, если в его творчестве на протяжении всего лишь каких-нибудь пяти лет скрещиваются направления, столь различные?

Или пример Ю. Райзмана. Начав ассистентом Протазанова, постановщиком психологического «Круга», он делает «Каторгу» с ее экспрессионизмом, жестокостью, мрачной романтикой. Он ставит картину «Земля жаждет» в поэтике «Турксиба», в поэтике монтажного кинематографа, подавляющей здесь свойственный Райзману интерес к индивидуальным характерам, портретам героев. И это Райзман, в будущем автор «Последней ночи» и «Машеньки», художник, все сокровенные симпатии и склонности которого уже тогда, в 20-е годы, принадлежат направлению, обозначенному в мировом кино чаплиновской «Парижанкой»! А разве не сталкиваются несходные и противоборствующие тенденции в «Кружевах» и «Черном парусе» С. Юткевича — одного из авторов декларации «Эксцентризм», ученика Мейерхольда, соратника Эйзенштейна, а в начале 30-х годов одного из самых решительных борцов с наследием «монтажного» кинематографа, горячего пропагандиста так называемой «ленинградской школы», создателя «Встречного»?

Даже в тех случаях, когда мы имеем дело с творчеством мастеров, представляющим целостный и завершённый в себе художественный мир,— Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко,— пытаясь объединить этих великих мастеров под единым сводом «поэтического» кино, мы сразу обнаруживаем столь существенные принципиальные различия между ними, что снова наше зыбкое единство рушится. Как же быть вообще с направлениями, течениями, попытками классификации? Может быть, эти попытки обречены и попросту не нужны, когда речь идет о периоде столь коротком, насыщенном, полном сложных сплетений и взаимопроникновений, разноречивости и отталкиваний? Может быть, здесь возможен только лишь анализ индивидуальных творческих путей?

Установить эстетическую общность — течения, направления, системы, стилиа, художественной формации — трудно для всех периодов и веков, ибо всегда возникает противоречие между общим и частным, между внутренними законами каждой данной общности и индивидуальностью каждого конкретного художника, к этой общности отнесенного. Даже в такой, казалось бы, целостной, исторически завершённой художественной формации, как романтизм XIX века, исследователям не только пришлось принять деление на «романтизм революционный» и «романтизм реакционный», но изрядно помучиться, выясняя природу революционного романтизма и выводя его эстетические закономерности из творчества писателей, наделенных яркими и несходными талантами. В самом деле, Гюго — это Гюго, Байрон — это Байрон, гиганты, отличные и друг от друга и, скажем, от Мюссе или Виньи. И тем не менее все они являются романтиками. Если исследовать искусство каждого из них в отдельности, будет превалировать творческая индивидуальность, неповторимая и самобытная, интересующая нас с точки зрения ее несходства с другими. Это один путь. Если задача исследователя — анализ романтизма, он, естественно, заботится о выявлении общих закономерностей, и индивидуальность художника, как таковая, для него интересна прежде всего в качестве подтверждения этих общих закономерностей. Оба способа исследования правомерны, оба имеют свои цели, преимущества, ограниченности и, главное, не исключают друг друга. Поэтому бессмыслен, например, спор, возникающий порой на страницах наших киноведческих изда-

ний: существует итальянский неореализм или существуют только мастера итальянского реалистического кино 40—60-х гг.? Невозможно отрицать существование в послевоенном итальянском кино мощного, цельного художественного течения, вызванного к жизни целым рядом общественных и эстетических причин и получившего название «неореализм». Тот факт, что отдельные представители этого течения — Росселини, Висконти, Де Сика, Де Сантис — являются самостоятельными и отличающимися друг от друга художниками, никак не может опровергнуть реальность неореализма как определенной (и в данном случае очень законченной) художественной общности.

Но, возвращаясь к 20-м годам, мы убеждаемся, что здесь положение особое в силу совершенно исключительных исторических условий революционной действительности, формирования искусства качественно нового, стремительности художественного процесса и всех тех обстоятельств, которые мы уже пытались отметить на предыдущих страницах. В этом случае для решения проблем, кажущихся неразрешимыми, приходится избрать методологически иной подход, подсказанный самим материалом.

В первую очередь возникает потребность не замыкать творчество тех или иных художников в ту или иную рубрику, обозначенную той или иной совокупностью признаков, а предпочесть большую свободу в определении взаимосвязей и соотношений художника и направления. И это вовсе не должно означать сведения истории кино к набору персоналий.

В недавно вышедшей книге А. В. Мачерета «Художественные течения в советском кино» (М., «Искусство», 1963) кино 20-х годов рассматривается с точки зрения нескольких, возникших тогда и начавших свое развитие эстетических систем — «неписанных платформ творческих направлений». Автор показывает, что творчество одного художника (даже такого, как Эйзенштейн или Пудовкин) далеко не всегда укладывается в рамки какой-либо одной эстетической системы, но разные произведения одного и того же художника могут тяготеть к стилистике и поэтике различных систем и, более того, в одном фильме могут совмещаться разнородные признаки (это убедительно доказано на примерах фильмов «Мать», «Старое и новое»,

«Златые горы» и др.). Предлагаемые автором обозначения различных творческих платформ подчас спорны и произвольны — «эстетика рассудочности», «эстетика необычного», «средства субъективно-эмоциональной выразительности» и т. п. Иногда вызывает сомнение отнесенность фильма к той, а не иной системе. Но сама концепция развития кино не как «набора неповторимостей» и не как схематической сетки рубрик, а как сложной взаимосвязи художественных направлений и систем несомненно плодотворна.

III

Нам предстоит рассматривать творческие направления 20-х годов как различные пути к единству, становившиеся все более точными и определенными, пути, на которых выковывалось новое искусство, новый творческий метод — социалистический реализм. Весь ход последующего развития советского искусства диктует именно такой путь исследования.

Перед нами один из важнейших идеологических документов той эпохи — резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». В этой резолюции охарактеризованы и идейная атмосфера времени, и важнейшие тенденции духовного развития: из них исходила партия в выработке основных принципов руководства искусством.

«7. Нужно помнить, однако, что эта задача — бесконечно более сложная, чем другие задачи, решаемые пролетариатом, ибо уже в пределах капиталистического общества рабочий класс мог готовить себя к победоносной революции, построить себе кадры бойцов и руководителей и выработать себе великодушное идеологическое оружие политической борьбы. Но он не мог разработать ни вопросов естественно-научных, ни технических, а равно он, класс культурно подавленный, не мог выработать своей художественной литературы, своей особой художественной формы, своего стиля. Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы»².

² «О партийной и советской печати (Сборник документов)». М., изд. «Правда», 1954, стр. 344.

«13. Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области *литературной формы*. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо *одну* фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на *форму и стиль*), как мало она может решать резолюциями вопросы о *форме семьи*, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не намечилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты.

14. Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области»³.

Эти выводы были сформулированы как раз в начале исследуемого нами периода. Речь шла о творческом соревновании разных художественных течений, об их «свободной дискуссии», которая, однако, должна была привести в недалеком будущем к полной победе единого метода.

И, говоря о кинематографе, мы неизбежно вспоминаем в этой связи тот спор направлений, в котором в то самое время, когда вырабатывалась резолюция ЦК, создавался «Броненосец Потемкин», а несколько позднее — «Мать» и «Шестая часть мира».

IV

Исходя из этого, необходимо раскрыть внутреннюю логику, определявшую художественное развитие советского кино 20-х годов, ту внутреннюю логику, которая специфическим образом отражает объективную логику социального развития и которая воплощена в богатстве, неповторимости, противоречивости художественных исканий и

³ Там же, стр. 346.

свершений. Иначе говоря, в общей картине советского киноискусства 20-х годов нужно найти и сформулировать основные соотношения.

При всей бездне индивидуальных различий, при всей остроте полемик между разнообразными творческими платформами развитие киноискусства тех лет пронизано и своеобразным двуединством. Иногда смутно и опосредованно, а подчас с поразительной ясностью в общей картине поисков проглядываются два начала, два художественных принципа, противоборствующих и одновременно тяготеющих друг к другу.

Это было почувствовано и так или иначе названо сразу же, как только были созданы наиболее принципиальные произведения тех лет.

Одну из первых формул предложил В. Шкловский. «Поэзия и проза в кинематографе» — так названа его короткая статья, написанная в 1926 г. В ней соотнесены два принципа организации материала в фильме. Наиболее яркий пример первого («стихотворного») Шкловский видел в «Шестой части мира» Вертова. Второй принцип («прозаический»), чистейшим образом выраженный в чаплиновской «Парижанке», представал в советском кино соединенным с элементами «поэзии», «стиха» (пудовкинская «Мать»).

Шкловский ограничивал свой анализ чисто структурными аспектами (в этом сказывалась методология «формальной школы»). Но здесь проявилось и другое — замечательная чуткость критика к сути творческих исканий советского кино. «Мать» Пудовкина, соединявшую два формальных принципа, Шкловский назвал «кентавром», «страшным существом», но это отнюдь не было формалистским ругательством, как полагали впоследствии. Это было лишь признанием живого факта: два структурных принципа соединялись, скрещивались; «проза» тяготела к «поэзии». Этот факт еще подлежит осмыслению.

«Поэзия и проза» — к этому теоретическому делению позднее обратился Е. Добин. В своей книге «Поэтика киноискусства» он на новой основе подробно исследовал обе тенденции в их историческом взаимодействии. Категории поэтики рассмотрены Добиним как смысловые категории, а споры вокруг них как выражение поисков общих путей развития советского кино и в 20-е и в 30-е годы.

Один из первых историков нашего кино Н. М. Иезуитов, а вслед за ним Н. А. Лебедев в своем «Очерке истории кино СССР» (т. I) видели внутреннюю движущую силу творческих исканий 20-х годов в противоборстве двух направлений — «традиционалистов» и «новаторов». «Основным водоразделом между спорящими группировками служит отношение к традициям русской дореволюционной кинематографии»⁴. Эта концепция неоднократно подвергалась критике и была отвергнута. Имея бесспорный смысл в отношении к началу 20-х годов — для противопоставления кинематографа Вертова и Кулешова кинематографу Ивановского и Висковского, — она никак не может служить ключом к острейшей эстетической борьбе второй половины десятилетия, когда развитие киноискусства было движимо противоречиями, находившимися внутри того лагеря, который сами Н. М. Иезуитов и Н. А. Лебедев определяли как новаторский. «Традиционализм» в эти годы уже мало что значил.

И. Л. Долинский, Г. П. Чахирьян, И. М. Маневич и другие исследователи в ряде статей выдвигали деление на «эпический» и «драматический» кинематограф. Признаки первого — масштабное, эпопейное воссоздание истории, примат события над характером, «монтажно-типажный» (или «монтажно-живописный») метод; признаки второго — раскрытие истории через индивидуальные судьбы, внимание к образу отдельного человека и, соответственно, к актерским средствам воплощения.

Так или иначе при всем различии концепций советского кино 20-х годов в них постоянно присутствует представление о двуединстве. Каждый из исследователей оперирует парами, антитезами, контрастными величинами. Это закономерно, поскольку подсказывается самим материалом истории. Многолетние поиски советских киноведов должны быть учтены и продолжены.

(Интересным документом, по-своему освещающим развитие кино 20-х годов, представляется нам статья «Эволюция киноязыка», написанная в 1950 г. видным французским кинокритиком Андре Базеном. В отличие от других западных исследователей, всегда видящих в развитии кино прежде всего переход от немого кинематографа к звуково-

⁴ Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. I. М., Госкиноиздат, 1947, стр. 95.

му, противопоставляя их как две замкнутые образные системы, Базен заявил, что внутренней пружиной развития уже в немой период было существование двух противостоящих направлений: «художников, предпочитающих образ» и «художников, предпочитающих реальность». Под первыми Базен подразумевает Гриффита, Эйзенштейна, Абеля Ганса, ко вторым относит «линию Штрогейма — Мурнау», соответственно «врастающую» в основной ход развития киноискусства звукового периода. Слабость методологии Базена сказывается в ограниченности теоретических критериев. «Художники, предпочитающие образ» и «художники, предпочитающие реальность» — такие рубрики по меньшей мере условны. Но мысли Базена интересны тем, что он, пожалуй, впервые в западной кинокритике, видит принципиальное различие направлений в творческой, прежде всего стилистической, борьбе внутри немого кино. Советские киноведы уже давно стремились осмыслить эту борьбу, о чем и свидетельствуют концепции, названные нами выше.)

Итак, «два начала». Исследование их не может быть сведено к выработке очередной «соотносительной пары» терминов. Дело состоит в том, чтобы как можно конкретнее раскрыть то историческое и художественное содержание, которым каждое из этих начал определяется. Здесь нельзя ограничиться чисто стилевыми, чисто структурными различиями между «поэзией» и «прозой», «метафоричностью» и «повествовательностью»⁵.

Далее, суть процесса отнюдь не исчерпывается соотношением этих «двух начал»; каждое из них не выступает в чистом виде. Это два образных принципа, по-разному обнаруживающих себя в практике различных творческих направлений и в индивидуальной практике несходных художников.

И, наконец, наше исследование неизбежно зайдет в тупик, если мы станем рассматривать «два начала» только в их противостоянии друг другу, отвлекая одно от другого. Ведь на самом деле они постоянно взаимодействовали, перекрещивались, подчас внутри одного течения, внутри

⁵ Е. Добин, наиболее подробно исследовавший взаимоотношение «поэзии» и «прозы» в кино, совершенно справедливо предостерегает против такого подхода, при котором «новое в советском кино 20-х годов сдвигается в плоскость средств образного изложения». («Искусство кино», 1964, № 2, стр. 13).

творчества одного художника, внутри одного фильма: «Мать» Пудовкина в этом смысле, пожалуй, самый характерный пример.

Чем же они определялись?

Советское киноискусство 20-х годов, оплодотворенное историческими свершениями революции, вдохновлявшееся перспективами, которые открыл Октябрь, вырабатывало свою художественную концепцию человека и истории. Перед художниками революции неизбежно возникала проблема, рожденная веками буржуазного развития и давно осознававшаяся эстетически. Речь идет о расчлененности «личного» и «общего» в человеке, об «отличии индивида как личности от классового индивида» (Маркс и Энгельс) и, соответственно, о различии двух измерений человека и его жизни: в единичном плане и в плане общем, в бытовых связях и в связях исторических.

Эти две исходные точки отсчета в концепции человека, определившись в искусстве нового времени, продолжают существовать в эстетическом сознании эпохи социалистических революций. Задачей искусства становится — по-новому синтезировать две системы рассмотрения человека.

Искусство и революция едины в сознании молодых представителей советского искусства 20-х годов. Не просто «отражать революцию», но создать великое революционное искусство — в этом видят они свою миссию. Не просто «запечатлеть человека, свершившего революцию», но прославить, воспеть творца ее, великого человека, нового человека, человека в историческом смысле.

С наибольшей ясностью, цельностью и силой воплотил эту концепцию революционного искусства Эйзенштейн в 20-е годы (так же как в поэзии Маяковский). Революция предстает у него в поэтически осмысленном целом, в нераздельном единстве свершения и перспективы⁶.

⁶ Ведь мощным духовным источником так называемого «левого» искусства первого послеоктябрьского десятилетия была вера в немедленную и полную победу революции, в быстрый и максимальный взлет нового человека. Конечно, в этой вере было много утопического, много наивных представлений об идеальном социальном устройстве; отсюда эстетические «левые загибы» в архитектуре, теориях «нового быта» и т. д. Но благородная юношеская вера в немедленное и абсолютное торжество революции вместе с тем основывалась на реальности, на свершившемся победоносном революционном перевороте, который был непреложным, окрыляющим фактом живой современности.

Так утверждается в раннем советском киноискусстве концепция человека, непосредственно связанного с историей, человека, овладевшего своими социальными связями, прямо выражающего судьбу народа и логику истории. В «Броненосце Потемкине» это выражено в слитности индивида с революционным коллективом, с массой, с историей. В «Арсенале» Довженко это величие человека — творца революции — прямо персонифицировано в Тимоше, идеальном представителе революционного народа. Собственно говоря, именно здесь, в таком воплощении концепции человека и истории лежит основа тех завоеваний кинематографической поэтики, которые в своем единстве и означают художественное начало, называемое «поэтическим», «эпопейным», «монтажным» кинематографом. Здесь и метафорические средства, и строжайшая, подобная стиху, организация материала монтажом, и весь арсенал открытых Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным выразительных средств. В основе этого — стремление раскрыть в среде, окружающей человека, неограниченно большой мир, в бытовых связях — связи исторические.

Но содержанием периода, о котором идет речь, явилось не только осмысление свершившейся победы, но и развернувшееся с первых дней мира строительство общества, огромная, конкретная работа, в которой революционные идеи и принципы оказались приложенными к практике строительства нового общества, к практике борьбы за нового человека, полной сложнейших противоречий, трудностей, конфликтов, задач. Весь этот гигантский цикл потребовал от искусства нового, более внимательного осмысления революционной действительности в ее повседневной, конкретной, «пизовой» (выражение В. И. Ленина) работе, потребовал «изучения снизу» слагающихся форм новой жизни, пользуясь ленинским определением. Так становится необходимым в советском искусстве другой исходный пункт. Искусство обращается к тому реальному человеческому материалу, с которым имеет дело революция. Материал, как говорил В. И. Ленин, несовершенный, нуждающийся в обновлении и вместе с тем действительный, живой. Люди, без которых ничто не возможно. Люди, взятые в их реальной отдельности, в их бытовых связях, опосредующих связи исторические. Искусство обращается к человеку «простому», «обыкновенному», реально и повседневно участвующему в социалистическом строительстве со всеми его сложно-

стями. Такой подход к образу человека наиболее целено выразился в 20-е годы в фильмах «Парижский сапожник» Эрмлера, «Третья Мещанская» Роома, «Дон Диего и Пелагея» Протазанова.

На этом пути формировалась система выразительных средств, называемая кинематографической «прозой», «драматическим», «психологическим», «бытовым» кинематографом — внимание к характеру и анализу характера, к среде во всей ее конкретности, к деталям, выражающим быт, среду, характер.

Обратимся к некоторым примерам, которые покажут эти образные принципы, художественные начала в действии, в реальной кинематографической практике и в применении к разному жизненному материалу.

Армянское кино формируется и находит себя в реалистическом бытописании. На первый взгляд это может показаться странным и не соответствующим представлению о романтической природе армянского национального искусства. Однако первое же знакомство с конкретным художественным процессом убеждает в том, что скрупулезная бытовая достоверность, любовь к бытовой подробности, даже чуть натуралистической, стремление воссоздать широкую картину — все эти свойства, сразу и принципиально сказавшиеся в «Намусе», определены прежде всего генетической связью армянского киноискусства с классической национальной прозой, с реалистическим бытовым романом Ширванзаде. Именно этот источник питает рождающееся кино, определяет его художественные основы. И дело опять-таки не просто в стилевых свойствах. Нет, именно такой характер молодого искусства определяется потребностью народа осмыслить свое прошлое, достаточно тяжелое и унижительное, отречься от него — важнее всего был момент становления национального самосознания. И лишь в конце немого периода армянского кино — в «Мексиканские дипломаты» и некоторые другие картины — проникает влияние иной художественной выразительности.

Если же мы обратимся к первым шагам туркменского кино, то мы увидим, что сам жизненный материал, «фактура», характер центрального конфликта диктуют иные средства выразительности, иной тип образности. Природа Туркмении, изнемогающей без влаги, проникновение в глубь Кара-Кумов, неповторимый пейзаж пустыни, особая резкость света и теней — все это, складывающееся

в атмосферу жизни республики, подсказывало особые, эпические и величавые ритмы фильмов, поэтически-монтажные, метафорические средства. Не случайно, что именно такова была выразительность фильма «Земля жаждет», снятого Райзманом в Туркмении и оказавшего большое, решающее влияние на дальнейший рост национального туркменского кино.

Развитие узбекского кинематографа, бытового по преимуществу, сложное сплетение противоположных художественных тенденций в грузинском кино, где почти одновременно выходят и вполне бытовые, расцвеченные множеством жанровых подробностей фильмы «Мачеха Саманишвили» и позднее «До скорого свидания» Макарова, рисующие нравы старой Грузии, и экспрессивная «Саба», и поэтическая «Соль Сванетии», и, наконец, «Элисо» Шенгелая, где осуществляется редкий для того времени органический синтез двух начал; некоторые аналогичные процессы в украинском кино — самые разнообразные факты художественной практики 1925—1930 гг. говорят о существовании основных образных принципов, которые во многом определяли внутреннюю эстетическую борьбу творческих направлений и становились преобладающими в той или иной национальной кинематографии в зависимости от особо складывающихся общественных условий в республике, от характера материала киноискусства, от национальной традиции.

Значит ли это, что два начала, два принципа, два больших русла советского киноискусства 20-х годов являются метафизически сосуществующими, изолированными друг от друга? Значит ли это, что продолжает оставаться разъединенным изучение «человека вообще», Человека с большой буквы, человека в историческом смысле, с одной стороны, и «единичного», отдельного человека — с другой?

Нет. В том-то и своеобразие процесса становления советского киноискусства, что, несмотря на постоянное взаимоотталкивание, внутреннее противоборство, полемику, взаимоотрицание, оба эти начала тяготели друг к другу, взаимооплодотворяясь, давая замечательные победы в их синтезе, проникали одно в другое. Так, например, монтажные концепции Эйзенштейна были направлены к тому, чтобы прорвать среду, непосредственно видимую человеком, превратить ее в большой мир. Но в то же время побе-

да «Броненосца Потемкина» была связана и с тем, что большой мир, мир Истории, просматривается, так сказать, простым глазом, без умозрений. Да и в «Октябре» интеллектуальные монтажные построения уравниваются, «заземляются» документализмом революционной хроники. «Великий человек» киноискусства 20-х годов был не умозрительным, сконструированным, а исторически существующим героем революционной эпохи, и действовал он не в вымышленном, а в реальном революционном мире.

Но «аналитическое» русло кинематографа с его поглощенностью конкретным материалом повседневности, бытом, житейскими конфликтами реальных, обыкновенных людей никак не ощущало себя каким-то второстепенным, погруженным в маленькую правду быта, понимаемого по старинке. Нельзя забывать, что быт, о котором идет речь, был революционным, формирующимся, складывающимся новым бытом, среда — принципиально новой общественной средой, отношения людей — конфликтно рождающимися социалистическими отношениями. Художник, озабоченный судьбой неудавшейся семьи или моральными неурядицами в одной комсомольской ячейке, никак не считал, что он занимается только лишь частностями. Обобщающая сила поэтических, синтетических произведений беспокоила его, воодушевляла, призывала опять-таки к разрыву эмпирической среды, к выходу из рамок сюжета как такового. Отсюда столь характерные для того времени «прорывы» к обобщениям, свойственные фильмам, казалось бы, вполне бытовым, таким, как «Кружева» Юткевича, «Саба» Чиаурели или даже та самая «Третья Мещанская», которой было адресовано столько упреков в бытовщине и натурализме. Отсюда и порой достигаемая гармония, например, классическая уравновешенность конкретного и общего, патетики и анализа, актерского и изобразительного пластов в «Элисе» Н. Шенгеля. Отсюда постоянные «колебания» мастеров от синтетического, обобщающего изображения к бытовой конкретности анализа, которые определяют путь многих — и Эрмлера, идущего от «Катки — бумажный ранет» и «Парижского сапожника» к «Обломку империи», и Роома с бытовизмом «Ухабов» и гротеском «Привидения, которое не возвращается», и даже Пудовкина, который в «Очень хорошо живется» стремится достичь и не достигает синтеза революционной патетики и психологического анализа характеров своих современников.

В одной из своих статей Эйзенштейн писал: «Эпопею коллектива мы знаем. Первую эпопею психологически индивидуальной темы прошлого создал Пудовкин. Слово за созданием бытовой эпопеи сего дня». Эту задачу — «создание бытовой эпопеи» — так и понимали художники, анализирующие взбаламученный, противоречивый, неустоявшийся быт 20-х годов.

Именно поэтому, когда мы говорим о двух художественных началах кинематографа того времени, мы — опять-таки — говорим не о сосуществующих отдельно «ящичках», но о живом взаимодействии.

Было бы неверно считать одно из этих начал более «правильным», более «прогрессивным» в ущерб другому. Это — два закономерных и равноправных подхода к советской действительности, составляющих две неразрывные стороны формирующегося метода социалистического реализма (глубокий анализ единства подобных противоположностей дал Эйзенштейн в своей работе «Еще раз о строении вещей»).

Ясно определившееся в 20-е годы «двуединство» продолжает жить в советском киноискусстве и дальше. История фиксирует нам множество моментов «взрыва», резкого конфликта внутренних противоположностей: знаменитые споры Юткевича, Васильевых и Трауберга с Эйзенштейном на совещании 1935 г., а несколько ранее — столь же широко известная дискуссия об «Иване» и «Встречном»; страстная полемика Афиногенова и Вишневого. Но задача исследователя — видеть во всех этих коллизиях не только столкновения художественных принципов, но историю их взаимодействия и взаимообогащения.

Два художественных начала киноискусства 20-х годов определились как две координаты формирующегося социалистического реализма. Исторические условия и требования к искусству, изменяющиеся в ходе развития общества, делали главенствующим, преобладающим в тот или иной период то одно, то другое начало. Исследователь может установить, что к началу 30-х годов, когда строительство фундамента социализма уже завершается, возобладало то «аналитическое» начало, которое во «Встречном», «Чапаеве» трилогии о Максиме предстает уже не тем, которым зародилось в 20-е годы, но обогащенным, синтезированным с «обобщенно-романтическим», составившим силу раннего революционного искусства.

Естественно, что нельзя сводить весь многообразный, многослойный, сложный процесс развития советского киноискусства 20-х годов к этой проблеме. Разумеется, это не должно стать некой схемой, к которой сведется все многообразие конкретных направлений, течений, стилевых линий, индивидуального творчества художников многонационального советского киноискусства. Но поскольку речь идет о том, как из пестроты и многообразия постепенно формируется единство метода, целесообразно искать и главные русла, главные и общие пути кинематографического творчества 20-х годов.

ЭСФИРЬ ШУБ

(Очерк творчества)

«Путь моего поколения, пришедшего на работу в кино, не был связан с высшим кинематографическим образованием. Его нигде было по существу и получить.

Поэтому мои университеты были другие — монтажный стол, операторы, режиссеры художественной игровой кинематографии и Дзига Вертов»¹.

Так писала в книге своих воспоминаний известная мастерица документального фильма, режиссер Эсфирь Ильинична Шуб.

Сопоставление имен Дзиги Вертова и Эсфири Шуб не случайно. Вертов и Шуб относятся к старшему поколению советских кинематографистов. Как и С. Эйзенштейн, они пришли в кинематограф подобно «бедуинам или золотоискателям». Вместе с другими пионерами советского кино они закладывали в 20-е годы основы нового искусства образной публицистики, открывали закономерности монтажного сочетания кадров, вырабатывали поэтику документального фильма, поставленного на службу революционной эпохе. По самому духу своего творчества они были новаторами, первооткрывателями.

Историко-документальные фильмы Э. Шуб «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой», созданные во второй половине 20-х годов, составили эпоху в развитии кинопублицистики. Они определили новаторские методы монтажа архивного мате-

¹ Эсфирь Шуб. Кружным планом. М., «Искусство», 1959, стр. 185.



Эсфирь Шуб
1947 г.

риала, оставшегося до того времени совершенно неиспользованным, открыли новую историческую ценность до-революционной хроники. Ее картины «Сегодня», «КШЭ» и другие произведения 30-х годов вошли в документальную летопись кинематографа как одна из самых ярких, взволнованных ее страниц, запечатлевших путь борьбы и трудовых побед советского народа. Фильм «Испания»,

созданный режиссером в содружестве с Вс. Вишневским, Р. Карменом и Б. Макасовым, с огромной впечатляющей силой рассказал об испанских событиях 1936—1938 гг. — начале кровавой битвы человечества с фашизмом. Фильмы Э. Шуб актуальны по содержанию и политической направленности темы, остроумны и изобретательны по монтажу, отточены по композиции. С первых ее работ проявились особенности ее индивидуального режиссерского темперамента, особый стиль кинематографического мышления.

Эсфирь Шуб начала работать в кинематографе с 1921 г. в прокатной конторе Госкино, где она занималась перемонтажом выпускаемых на экран зарубежных фильмов. В течение трех-четырёх лет через ее руки прошло более 200 картин. Одновременно она смонтировала несколько советских фильмов: «Огни», «Крылья холопа», «Господа Скоттины», «Морока».

Прокатная контора Госкино была ее первым «университетом». Перемонтаж фильмов оказался незаменимой практической школой кинематографического мастерства. Он научил молодого кинематографиста умению работать с пленкой, развил политическую чуткость Шуб, зоркость ее взгляда, художественную восприимчивость. Именно здесь впервые проявились ее творческие способности, выросло и окрепло желание самостоятельно снимать фильмы.

Документальное кино в те годы лишь начинало «осознавать себя» и набирать силы. От агитационных хроник гражданской войны, от узкого цикла картин, снятых по плану производственной пропаганды, советские документалисты постепенно переходили к созданию обобщающих поэтических произведений. Они ставили своей целью съемку фильмов, широко и полно показывающих жизнь страны, воздействующих на зрителя не только в сфере политической, но и эмоциональной.

Первым шагом на этом пути явились фильмы Вертова: «Ленинская киноправда», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира». Режиссер воспел в них завоевания революции, передал пафос новой эпохи. В этих и других картинах тех лет он создавал эстетику поэтического документального фильма, построенного на вольном художественном сочетании кадров, на принципах контраста, на противопоставлении мира капитализма и социалистической действительности, «вчера» и «сегодня» исторической жизни страны.

В том же направлении, хотя и на отличающемся от вертовского жизненном материале, шли первоначальные творческие поиски Э. Шуб.

Вскоре после окончания монтажа «Падения династии Романовых» (1927) Э. Шуб писала: «С огромным трудом из фильмотек и из архивных подвалов московских и ленинградских киноорганизаций собиралось „сырье“ для этой фильма, собирались старые хроники... Для собирания материала, просмотра, отбора и монтажа потребовалось 4 месяца упорного труда»².

За исключением финального эпизода, рассказывающего о февральской революции 1917 года, весь фильм смонтирован из дореволюционных кадров. Э. Шуб удалось по-новому осмыслить их, обратить их на службу революции с помощью определенной системы словесного комментария и монтажа.

Фильм наглядно, на достоверных кинодокументах обнажает процесс распада общественно-политической жизни царской России. Режиссер подчеркивает прежде всего социальное содержание фактов.

Всем своим образным строем «Падение династии Романовых» постепенно подводит зрителей к той мысли, что революция в России была неизбежна, что она выстрадана ее народом, порождена самими условиями действительности.

Картина состоит из шести основных монтажно-тематических эпизодов.

Первый открывается надписью: «Царская Россия в годы черной реакции». Экран рисует картину жизни царского двора, помещиков, буржуазии, сопоставляя ее с нищенским существованием народа, воссоздает образ России, наблюдаемый как бы в вертикальном разрезе социальной структуры общества. Документалист не столько изображает, сколько анализирует, изучает общественную жизнь, безжалостно вскрывая ее острейшие противоречия. Кадры, показывающие «тишь да гладь» монастырского быта и утреннее чаепитие помещика, сталкиваются на экране с кадрами изнурительного крестьянского труда на помещичьих и монастырских землях; заседание думы, пекущейся о «благе народа», монтируется рядом со сце-

² «Советское кино», 1927, № 2, стр. 16.

нами церковного праздника, где видна грозно, величественно возвышающаяся над толпой фигура пристава; сцена бала на военном корабле, проходящего с участием придворной знати, сменяется монтажной подборкой кадров, запечатлевших работу шахтеров и землекопов; торжественное празднование трехсотлетия дома Романовых — картиной обнищания деревень. Надписи едко, иронически высмеивают мнимое благополучие Российской империи, разоблачают парадную мишуру, фальшь ее правящей верхушки: «Поповская Москва», «Первый дворянин и хозяин Руси Николай», «Их „высокоблагородия“ были счастливы танцевать мазурку с их „высочествами“», «Спекулянты» (на кадрах биржи) и т. д.

Далее в фильме развивается тема милитаризма. Действие по-прежнему строится на контрастах и противопоставлениях. Мы видим организаторов мировой бойни, хозяев жизни и тех, «кого погонят на бойню». Экран вскрывает также внутреннюю трагедию рабочего класса, вынужденного производить направленные против него же орудия уничтожения, «готовить смерть своим братьям».

Последующие эпизоды посвящены изображению мировой войны: ее началу (мобилизация, шовинистический угар, проводы мобилизованных), показу военных действий, фронту, который, как ненасытное чудовище, пожирает людей и плоды их труда, и, наконец, распаду армии и тыла. Особенно впечатляют здесь монтажный образ мобилизации (сменяющиеся в коротких перебивках кадры сотен, тысяч солдат, едущих в поездах, марширующих по дорогам разных стран мира) и экранные «лики» войны с ее разрушениями, смертью. По характеру сочетания кадров это была одна из первых попыток кинематографического воплощения теории «монтажа аттракционов» с той лишь разницей, что осуществлялась она не игровыми (как у С. Эйзенштейна), а документальными средствами. Надписи в этих частях фильма становятся ударными, динамичными. Они не столько комментируют действие, сколько сами органично входят в него, участвуют в нем: «Народы двинуты»... «В окопы»... «Жертвы»...

Заключительный, шестой эпизод рассказывает о событиях февральской революции.

Эта часть картины, являющаяся, по существу, ее кульминацией, идейно-политическим итогом, оказалась, однако, наиболее бледной. Она дает лишь общее, беглое пред-

ставление о том, что происходило тогда в Петрограде, показывает несколько революционных манифестаций, различные политические группировки, борющиеся за власть в стране, — и обрывается на полуслове. Финальные кадры «Падения династии Романовых» запечатлели толпу людей, движущуюся к зданию думы, где заседает временный революционный комитет.

Уже в этом первом самостоятельном произведении отчетливо наметились особенности творческого метода Э. Шуб и, в частности, те черты, которые отличали стилистику ее фильмов от стилистики фильмов Вертова.

Вертов строил свои работы на синтетических образах, создаваемых, как правило, из *коротких, разрозненных* кусков хроники. Монтажная фраза в его фильмах нередко охватывала, вбирала в себя события и факты, разделенные не только географическим пространством, но и значительным промежутком времени. Изображение дробилось, разбивалось на сотни мельчайших деталей — «элементов», из которых художник «складывал» на экране новую, задуманную им картину действительности. Она была поэтична, правдива и в целом документальна. Но в то же время, в силу самого существа подобного метода, она неизбежно представляла собой обобщенную поэтическую мозаику жизни. Не теряя достоверности, экран утрачивал цельность изображаемого события.

Эсфирь Шуб не стремится разбить хронику на короткие монтажные фразы. Она воссоздает подчеркнуто *целостные* картины, отображает событие в его реальном жизненном осуществлении, стараясь сохранить все свойственные ему в действительности пространственные и временные признаки. Говоря словами В. Пудовкина, для ее стиля с самого начала становится характерным «правильный подбор неразрезанных кусков» документального материала, создающий атмосферу особой жизненной убедительности.

Эта важная черта режиссерского мастерства Э. Шуб сохранится и во всех ее последующих произведениях. В дальнейшем ее нельзя будет считать особенностью личного творческого метода режиссера. Подобным образом станут работать многие советские документалисты.

Но в те годы, когда создавались первые советские документальные фильмы, принципы монтажа Шуб дополняли, развивали поэтические открытия Вертова и, подобно

им, легли в основу эстетики формирующегося искусства образной кинопублицистики.

Фильм «Великий путь», созданный к десятилетию Советского государства, открывается символическими кадрами крушения буржуазно-помещичьего строя России — изображением поверженных скульптур царских орлов и других атрибутов власти, среди которых, аллегорически представляя новую жизнь, бродит ребенок. Далее монтируются кинодокументы, отражающие события Октября и важнейшие этапы последующей жизни СССР. Как и в фильме «Падение династии Романовых», кадры соединяются в четкие тематические эпизоды. На экране в хронологической последовательности проходят гражданская война, период нэпа и, наконец, события современности.

По методам монтажной подачи и комментария материала «Великий путь» явился значительным шагом вперед по сравнению с таким, например, историко-документальным фильмом начала 20-х годов, как «История гражданской войны» Дзиги Вертова. Эсфирь Шуб строит действие динамично, темпераментно, использует все доступные ей возможности создания эмоциональных монтажных сцен. С целью усиления художественной выразительности экрана она дает в отдельных случаях символическо-аллегорические построения. Как уже указывалось, именно так начинается фильм. И далее кадры похорон В. И. Ленина, например, запечатлевшие траурную процессию, толпу на Красной площади, перебиваются картиной мертвого, скованного льдами моря, сочетающейся по настроению с душевным состоянием миллионов людей, потерявших своего любимого вождя.

Следуя за Вертовым, Э. Шуб применяет в фильме своеобразные приемы монтажа кадра (изображения) и слова (надписи), при котором зрительный ряд становится частью общей эмоционально-смысловой фразы.

«М а с с ы т р е б о в а л и...» — читаем мы надпись, а заканчивает мысль плакат в следующем за этой надписью кадре народной демонстрации, на котором крупно выделено: «М И Р А».

Монтируются портреты белогвардейских генералов. Во весь экран вспыхивает надпись: «Ш Л И». Ползет бронепоезд, на броне которого зрители читают: «н а М о с к в у».

Кадр выступающего с трибуны В. И. Ленина. Автограф Ленина, призывающий к последнему, решающему бою с врагами революции.

Титр: «И на призы в о ж д я...» Следуют кадры отрядов Красной Армии, ополченцев, стекающихся к мобилизационным пунктам, готовых с оружием в руках отстоять завоевания Октября.

Метафоры, сложные приемы ассоциативного сочетания изображения и надписи, символично-аллегорические методы монтажа были целиком в духе времени, определялись общим характером немого кино тех лет. Они были свойственны не только Дзиге Вертову, Эсфири Шуб и некоторым другим документалистам 20-х годов, но и прежде всего С. Эйзенштейну, использовавшему аналогичные приемы в «Стачке», «Броненосце Потемкине», «Старом и новом» и в особенности в «Октябре».

Как в актерском, так и в документальном кино все эти теории и практические попытки нетрадиционного, эмоционально-взволнованного, «ударного» решения изобразительной стилистики фильма сыграли противоречивую роль. С одной стороны, они развивали мастерство монтажа, разнообразили приемы сочетания кадров, вносили в фильм новые эстетические краски. С другой — и это было их досадной слабостью — они в некоторых сценах приводили к обеднению содержания произведения. Ярким доказательством последнего явились, в частности, «Октябрь» С. Эйзенштейна и «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова.

В творчестве Э. Шуб «Великий путь» был одной из немногих картин, где ощущалось влияние символично-аллегорического метода. В дальнейшем она полностью отходит от него, добываясь впечатляемости экранного изображения совершенно другими средствами.

В заявке на третью свою работу 1927—1928 гг. — историко-биографический фильм «Россия Николая II и Лев Толстой» — Э. Шуб писала:

«Попытка на хроникальном материале отобразить один из периодов времени, в котором действовал Толстой, органически связанный со своей эпохой, дать характеристику его как мыслителя, — попытка новая и чрезвычайно ответственная. Исключение всякой инсценировки. Установка на работу с подлинными сохранившимися кинодокументами, работа с письмами, рукописями, материальной

средой и вещами, непосредственно связанными с Толстым и эпохой...»³.

Фильм этот не дошел до наших дней. Однако сохранившиеся материалы (сценарная и режиссерская разработка картины, отзывы прессы и т. д.) позволяют с достаточной степенью вероятности судить о том, что намеченная режиссером цель была достигнута. Вместе с тем имеются все основания полагать, что фильм «Россия Николая II и Лев Толстой», в отличие от предшествующих работ Э. Шуб, испытал на себе заметное влияние вульгарно-социологических взглядов в области исторической науки и теории искусства, распространенных в те годы, и воссоздал образ Толстого в значительной мере односторонне.

Работая над картиной, Э. Шуб имела в виду «организовать сознание зрителя в сторону правильного восприятия Толстого и толстовства». Но именно в этом направлении объективные критерии оценки личности писателя были ею утеряны.

Главную ценность фильма составляли подлинные хроникальные съемки Л. Н. Толстого, осуществленные в период 1907—1910 гг. кинооператорами фирмы Дранкова. Всего в фильме было 52 таких кадра, занимавших в общей сложности около 300 м. Остальной метраж составила отобранная из архивов хроника предреволюционных лет.

В фильм вошли кадры Ясной Поляны, автографов писателя, его вещей, книг и т. д.

Как и в двух предшествующих фильмах, Э. Шуб сосредоточивает внимание зрителя на общественно-политических проблемах. Этическое содержание философии и художественного творчества Толстого раскрывалось ею главным образом с точки зрения *несоответствия* толстовства революционным задачам.

Фильм открывался кадрами России «на стыке разрушения феодально-помещичьего быта и нарождающегося капитализма».

Монтаж подчеркивал огромные пространства страны, бездорожье, грязь, неустроенность жизни миллионов крестьян, влачащих жалкое существование, прозябающих «в разорении, в холоде, в голоде, в смерти...», в отчаянии

³ Эсфирь Шуб. Вводная записка (заявка на фильм). Публикация. «Искусство кино», 1960, № 11, стр. 85.

«взывающих к богу, ищущих забвения в водке». В этом эпизоде, равно как и в последующей сцене, создающей образ русского капитализма, отчетливо выявилось уже вполне сформировавшееся мастерство режиссера. Высокая техничность монтажа, умение из разрозненных кадров создать целостную историческую картину, вылепить обобщенное изображение эпохи — все это получает в фильме законченное художественное выражение.

После описанных вступительных сцен, составивших исторический фон действия, экран переносит зрителей в Ясную Поляну. И здесь-то как раз начинается сказываться прямолинейность общественно-политических (как, впрочем, и эстетических) суждений автора. Родители писателя, например, характеризуются броской, но вряд ли исчерпывающей в данном случае фразой: «Слуги царей, крепостники». Без особой к тому необходимости на экране приводятся документы «о действиях С. А. Толстой как помещицы». «Кающийся дворянин граф Лев Николаевич» — с неоправданной иронией представляет Э. Шуб самого писателя.

В фильме упоминается о гневных, искренних выступлениях Толстого против самодержавия, эксплуатации, общественной лжи, церкви. Но главное внимание уделено критике его проповеди непротivления злу, развенчанию его взглядов, связанных с отрицанием городской культуры, призывов к нравственному совершенствованию. «Подобранный материал сам по себе красноречиво раскрывает и помогает понять полную изоляцию Толстого и безнадежность его „Евангелия“»⁴, — писала Э. Шуб. К этому, собственно, и сводилась мысль фильма.

Мы не собираемся полемизировать с автором этого первого в истории нашей кинематографии фильма о Л. Н. Толстом по поводу его оценки исторической роли и личности писателя. Несомненно, что сейчас картина на эту тему создавалась бы с иных позиций.

Но досадно то, что подобная оценка Толстого оказалась штампом советского документального кинематографа. В частности, она почти текстуально повторилась в фильме о Толстом, смонтированном в конце 30-х годов режиссером С. Бубликом.

⁴ Эсфирь Шуб. Как создавался фильм. Публикация. «Искусство кино», 1960, № 11, стр. 88.

Историко-документальные фильмы Эсфири Шуб конца 20-х годов явились целостной документальной кинотрилогией — единой по творческому методу осмысления экранного материала, блистательной по монтажу. Это было подлинно новаторское завоевание советской кинематографии, открытие нового жанра кино, занявшего вскоре значительное место в кинопублицистике. Это был эксперимент, увенчавшийся полным успехом.

Одновременно с Вертовым Э. Шуб неопровержимо доказала, что определяющим моментом деятельности кинодокументалиста, залогом его удачи является не столько жизненный материал, взятый сам по себе, сколько творческое отношение к нему, осмысление жизни, мировоззрение художника, умение правильно оценить запечатленный на пленке факт и выявить в монтаже и комментарии его социальную и эстетическую ценность.

В фильмах «Падение династии Романовых», «Великий путь» и «Россия Николая II и Лев Толстой» она утвердила величайшее историческое значение архивных кадров, сумела увидеть их взглядом человека новой эпохи.

Ее работа над описанными фильмами была упорным, настойчивым трудом архивариуса, исследователя, историка.

Но одновременно с этим (и прежде всего) она явилась вдохновенным поиском художника — творца «новой действительности» искусства.

* * *

В конце 20-х годов в периодической печати было опубликовано несколько статей Э. Шуб. Из них наиболее интересны «Фабрикация фактов» (1926), «Работать» (1927), «Победа или поражение?» (1929) и «Неигровая фильма» (1929). Помимо конкретных оценок фильмов, в них содержались и теоретические высказывания режиссера. И хотя в целом эстетические взгляды Э. Шуб были близки известным декларациям «киноков», представляется необходимым кратко остановиться на них, тем более, что они непосредственно связаны с некоторыми особенностями ее практической работы.

Как и Вертов, Э. Шуб в те годы отстаивает исключительное значение документального кинематографа и про-

тивопоставляет его другим искусствам. В программной статье «Неигровая фильма» она пишет:

«Нам не нужны ателые, не нужны актеры, нам не нужны декораторы и бутафорские мастерские, не нужны сценарии. Нас ничему не учит художественная литература, цветовые и композиционные приемы живописных мастеров.

Реальный мир двух полушарий, реальная — природная и техническая среда, вещи, реально действующие люди, события дня, происшествия и случаи, человек, овладевающий научными знаниями,двигающий вперед науку, человек, в героической борьбе подчиняющий все стихийные явления мира, — вот материал для наших кино вещей...

Ничто не может быть убедительнее факта, научно проверенного и *изобретательски* с ясной социально-целевой установкой поданного»⁵.

Утверждая специфичность «образной кинопублицистики», ратуя за ее особую структуру, Э. Шуб решительно выступает против какого бы то ни было использования в документальной картине игровых сцен. Последние, считает она, неизбежно приводят к эклектике, к разрушению жизненной достоверности документального образа. «Игра рядом с фактом обнаруживает всю свою фальшь, и зритель перестает верить даже и фактам».

В относящихся к концу 20-х годов заметках в связи с выходом фильма о Л. Толстом Э. Шуб, развивая те же мысли, пишет, что хроникально-документальный фильм, в отличие от игрового, «обладает никогда не бледнеющей и никогда не стареющей убедительностью». «Я глубоко уверена, что ничто не может дать нам такого правильного представления о времени, о событиях и о людях, игравших в этих событиях важную роль, как фильмы, основанные на подлинных фактах»⁶.

Как и в манифестах Д. Вертова, М. Кауфмана и других «киноков», во всем этом было немало путанного и спорного.

«Киноки» и Э. Шуб были неправы, отстаивая «автономность» и «исключительность» метода документализма. Они были исторически ограничены в своих оценках зна-

⁵ «Кино и культура», 1929, № 5—6, стр. 6.

⁶ Эсфирь Шуб. Как создавался фильм. Публикация. «Искусство кино», 1960, № 11, стр. 88.

чения других видов художественного творчества — живописи, литературы, театра.

Но неверно было бы и абсолютизировать их ошибки и не видеть за ними то глубоко истинное и эстетически ценное, что скрывалось в высказываемых ими мыслях.

И «киноки» и Эсфирь Шуб, к каким бы крайним формулировкам они в отдельных случаях ни прибегали, всегда последовательно оставались на позициях революционных художников. Выступая за яркость формы документального фильма и за поиски нового «киноязыка», стремясь к поэтизации действительности, утверждая великую силу жизненной правды в искусстве, олицетворяемую для них подлинным, неприкрашенным событием жизни, фактом, они в то же самое время никогда не забывали о роли мировоззрения в работе документалиста, об общественном содержании его творчества. Они считали необходимым иметь четкую «целевую установку» любой съемки, вести постоянное «наблюдение за человеком», пристально изучать жизнь. Помимо профессионального мастерства и изобретательности, писала в статье «Неигровая фильма» Э. Шуб, работа в документальном кино требует «политической грамотности, умения делать любую вещь социально значимой, требует от автора обязанностей стоять на уровне культурных задач, выдвинутых революцией».

А ведь именно это в конечном итоге и явилось тем главным, что уже в те годы составило принципиальную, отличительную черту художника новой эпохи, определило и обусловило поступательное движение советского искусства.

В теоретических высказываниях Э. Шуб второй половины 20-х годов, как и в ее практической работе над фильмами, можно найти немало открытий и талантливых догадок, вошедших в эстетику советского документального кино, каким мы его знаем сегодня. В частности, выше уже упоминалось о ее отношении к игровым сценам. Точно определена ею и роль сценария. Э. Шуб ясно понимала, что при всей пользе предварительного сценарного плана съемок значение его может быть лишь весьма ограниченным. Сценарный план документального фильма необходим для предварительного отбора съемочных объектов, для определения общей идеи и композиции картины. Однако механическое следование ему способно легко привести документалиста к жизненной фальши, к организации дейст-

вительности в недопустимых масштабах, ибо «нет и не может быть заранее учтенных положений, перед которыми может встать кинооператор»⁷.

Э. Шуб настойчиво подчеркивала, что документальная ценность кадра в процессе создания картины должна перерасти в эстетическую. Не искажая, не перекраивая фактов, режиссер обязан одновременно выявлять их эмоциональную впечатляемость, «ритмически связывать их». В документальном кино существуют как бы две основные задачи, две особенности творческого процесса. Прежде всего документалист точно доносит до зрителя объективную жизненную правду кинодокумента. Но в то же время он прилагает все усилия, чтобы наилучшим образом раскрыть эстетическую ценность изображения, создать *художественное* повествование. Последнее дает возможность преодолеть описательность и пассивную иллюстративность кинозрелища, сделать его динамичным, эстетически совершенным, а тем самым и более доходчивым.

Документальный фильм для Э. Шуб — это реализация *творческого замысла* кинопублициста, итог его раздумий и наблюдений над жизнью, воссоздание обобщенной, типической картины действительности. Он должен отражать подлинно значительные явления современности, а раньше всего — образ человека.

Синтезируя эти мысли, Э. Шуб впоследствии писала:

«Документальный фильм должен быть законченным произведением. Снятый материал должен дать возможность режиссеру выбрать именно те кадры, которые в монтаже могут подниматься до обобщения зафиксированного ими факта. Дать не только события наших дней, но и живые образы людей. Живые образы советских людей — это самое главное и самое волнующее»⁸.

В начале 30-х годов Эсфирь Шуб, как и «киноки», отказывается от неверной, творчески неплодотворной установки на «самоизоляцию» документального кино, на противопоставление его другим искусствам. В книге «Крупным планом», говоря об эволюции своих взглядов, она по этому поводу пишет:

«Сама природа нашей работы, задачи и цели, которые стоят перед нами, требуют от нас всестороннего знания и

⁷ «Кино и культура», 1929, № 5—6, стр. 9.

⁸ Эсфирь Шуб. Крупным планом, стр. 189.

правильного понимания нашей действительности. Все нам необходимо знать, потому что сила документации не только в съемке жизненных фактов, но и в выборе явлений, в умении отобрать то, что особенно способно захватить и взволновать зрителя, и в отношении к снимаемому, в осмысливании его. Труд этот ничем принципиально не отличается от труда живописца или музыканта, выбирающего из многообразия звуков или красок именно те, а не иные... Сейчас уже не приходится доказывать, что документальный фильм — исторический или современный — художественное явление, явление искусства»⁹.

Эти строки написаны в зрелый период творчества режиссера. Однако, как это явствует из рассмотрения фильмов, *практически* Эсфирь Шуб стояла на верных эстетических позициях уже в самых первых своих работах.

* * *

В фильмах Э. Шуб последовательно отразилась хронология важнейших событий общественно-политической жизни России нового века. Картина «Россия Николая II и Лев Толстой» охватывала период 1897—1912 гг.; «Падение династии Романовых» — период 1912—1917 гг.; в «Великом пути» освещалось десятилетие 1917—1927 гг. Очередной фильм Э. Шуб «Сегодня» (1930) основывался на кинорепортаже жизни страны конца 20-х годов.

Замысел этой последней картины связан с мультипликационной короткометражкой Дзиги Вертова и художников И. Белякова и Б. Волкова, выпущенной под тем же названием в 1923 г. Близки они и по основному композиционному приему — контрастному противопоставлению социалистического и капиталистического миров. Однако выразительные средства их, естественно, совершенно различны.

Фильм Вертова был первым в советской кинематографии опытом создания политического шаржа, «живой карикатуры», касающейся международных событий тех лет. Он состоял всего лишь из одной части и решал затронутую тему плакатно, в условном графическом изображении.

Материалом полнометражного фильма «Сегодня» Эсфири Шуб стала реальная действительность, жизнь, отображенная в кинодокументах.

⁹ Эсфирь Шуб. Крупным планом, стр. 188—189.

Первая идейно-тематическая часть картины посвящена СССР. Для нее характерна лирическая песенная интонация с ритмическими повторами отдельных мотивов. Режиссер строит повествование эмоционально, постепенно развивая тему вглубь, варьируя изобразительное решение кадра и стилистику надписей, охватывая широкие просторы жизни. Титр и изображение едины, они дополняют, развивают друг друга, создавая целостный, непрерывный поток образов.

«От снегов дальнего севера...» — читают зрители вступительную надпись и видят ледокол во льдах, оленью упряжку в тундре. «Где сегодня встречаются...» — продолжает автор и, рисуя различные аспекты темы старого и нового, показывает встречу оленей и автомобиля на снежной дороге, традиционный быт поселка рыбаков — и современный бумажный комбинат в Карелии. «До знойного юга» — неожиданно возникает надпись, мгновенно перебрасывая действие на южную окраину страны и подготавливая появление нового монтажного эпизода, новой транскрипции «картины контрастов». На экране сменяются кадры старого Баку с его узкими улицами, восточными банями, красочным, но нищенским бытом. И тут же растет, властно утверждается другая жизнь. Мы видим панораму строительства города, электрификацию железных дорог, мощное индустриальное производство, новые отношения между людьми...

«От Балтики до Черноморья...» — снова, как рефрен песни, повествует надпись, повторяя те же мотивы контрастов жизни, причудливого сочетания в ней старого и нового на другом материале. Экран показывает теперь Москву, обозревает деревенский быт, создавая впечатляющий образ «колхозной весны», рассказывает о строительстве Турксиба и Днепрогэса. Обобщая смысл изображаемого, вскрывая тенденцию развития жизни, ее внутренние процессы, направление ее движения, режиссер монтирует в конце сцены логически завершающий это кинообозрение титр: «...Идет социалистическое наступление по всему фронту».

Далее действие переносится в Америку. Этот эпизод открывается кадром летящего над Нью-Йорком дирижабля и информационной надписью: «В крепости мирового империализма, в США».

Развертывающаяся на экране картина американской

жизни контрастирует не только с тем, что зрители видели в первых сценах. Внутри ее Эсфирь Шуб также сохраняет свой основной творческий прием компоновки кадров: столкновение резко различающихся явлений действительности, монтаж кинодокументов, вскрывающих социальные противоречия общества. Завтрак пресыщенных, холеных пассажиров прогулочного дирижабля, между двумя глотками коктейля равнодушно поглядывающих в окна роскошного салона, — и рабочий на строительстве небоскреба, примостившийся с бутылкой молока в минуту отдыха где-то на повисшей высоко в воздухе железобетонной балке; танцы на открытой веранде дорогого отеля — и люди, которые строят другой такой отель; экстравагантная выдумка каких-то бездельников, решивших обвенчаться под водой, — и люди-механизмы за конвейером завода. Кадр аристократического кафе сталкивается в монтаже с изображением девушки, моющей зеркальное окно витрины; работа портового крана, выгружающего тюки с товаром, — с рабским трудом негров; спуск нового судна — с трагикомической сценой конкурса на лучшего лакея. «Жизнь полна развлечений...», «Жизнь полна событий...» — пронически и одновременно с затаенной душевной болью комментирует автор эти кадры в титрах.

Американский эпизод фильма заканчивается сложной монтажной партитурой изображения и слова, раскрывающей борьбу двух тем, двух тенденций жизни: агрессивных устремлений империалистических сил и растущего сопротивления пролетариата. На экране создаются монтажные образы гонки вооружений, народных демонстраций протеста, классовых боев. Предельно заостряя политическую мысль фильма, Э. Шуб сопоставляет помпезную церковную процессию — и важно шагающих пингвинов; кровопролитную схватку демонстрантов с полицией — и статую Свободы; механизированное безумие деловой части большого города — и ужасающую нищету окраин. От изображения Америки экран переходит к изображению капиталистического мира *в целом*, с гневом повествует о бесчеловечной эксплуатации колоний, об активизации фашизма.

Эсфирь Шуб использовала в этой части своей работы материалы зарубежной хроники. Ее авторы, конечно, и не помышляли о том впечатлении, какое вызывали здесь снятые ими факты (как не думали о чем-либо подобном

в свое время придворные кинооператоры Николая Романова). Режиссер увидел их совершенно по-новому, взглядом советского художника. Как и в фильме «Падение династии Романовых», сочетание кадров было тенденциозным. Но подобная тенденция оправдывалась внутренней убежденностью документалиста, ставящего своей целью создание разоблачительного произведения, кинопамфлета, могущего стать действенным оружием идеологической борьбы.

Обрисовав жизнь двух миров, сопоставив типические черты двух противостоящих друг другу общественных систем, картина подходит к финалу. Последний также смонтирован Э. Шуб в сложном симфоническом переплетении многих тем, среди которых выделяется звучание лейтмотивов повествования: тенденции мирного строительства, борьбы за равноправие, свободу и счастье людей — и попытки уничтожить все это, унижить достоинство человека, превратить его в раба. Картина трудовых будней Днепростроя, к которой возвращается в финале документалист, сменяется ночными огнями Бродвея; кадры праздничного фейерверка — мертвям светом прожекторов во время ночных маневров. Вплетаясь в изображение, акцентируя содержание сцены, ритмично вспыхивают и исчезают надписи: «За блеском рекламных огней... за жизнью ночных кабаре... за дымовой завесой пацифистских фраз... готовят новые империалистические войны».

Но «Мы, — повествует финальный титр, — на страже». Идет боевая флотилия советских кораблей, проносятся бронеавтомобили. «Готовы». Кадры Советской армии — и еще раз, во весь экран: «ГОТОВЫ». Следует монтаж изображений, запечатлевших революционные выступления зарубежного пролетариата. «С нами... готовы... на защиту СССР...» Демонстрация, идущая на аппарат, — и заключительный призыв к рабочей солидарности: «...Пролетарии всех стран...».

Это была кинопоэма. Она строилась на симфонических, почти зрительно ощутимых развитиях музыкальных тем, на сложном монтаже поэтических образов.

Фильм «Сегодня» во многих моментах композиционного решения и монтажа непосредственно продолжает форму поэтического фильма Вертова — и прежде всего «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». Э. Шуб временно отходит в этой работе от принципа сочетания

«неразрезанных кусков» хроники, монтирует по типично вертовскому методу. Для этого произведения характерны мгновенные скачки действия, резкие пространственные и временные переходы, ударный, «рваный» монтаж коротких планов, создание синтетических образных построений.

Причины столь резкого изменения уже установившейся к этому времени стилистики Э. Шуб лежали в особенностях тематического задания картины, в необходимости охвата в сравнительно коротком метраже целого ряда значительных и разнообразных общественно-политических проблем.

Фильм «Сегодня» блистательно решал все эти задачи. Он явился одной из самых содержательных, емких и впечатляющих работ режиссера.

* * *

Среди фильмов, снятых Эсфирью Шуб в 30-е годы, наибольший интерес представляют два: «КШЭ» («Комсомол — шеф электрификации», 1932) и «Испания» (1939). Помимо того, она смонтировала в этот период документальный киноочерк «Москва строит метро» (1934) и фильм «Страна Советов» (1937), посвященный двадцатилетию социалистического государства. Это последнее произведение было высоко оценено в свое время критикой, но мы вряд ли можем теперь согласиться с ней. «Страна Советов» по методам монтажа полностью повторяла «Великий путь», однако была, с нашей точки зрения, его значительно ухудшенным вариантом. В этой картине очень мало живого репортажа жизни, в ней изобилуют митинги, собрания и другой официальный материал, ясно проступают черты неоправданной помпезности, парадности изображения действительности.

Следует отметить, что «Страна Советов» создавалась в исключительно сложной обстановке, сложившейся в те годы в искусстве, в условиях развивающихся тенденций культа личности Сталина, и многое было сделано вопреки первоначальным намерениям режиссера. Достаточно сказать, что Э. Шуб вынуждена была заниматься перемонтажом фильма в соответствующем направлении не только в процессе его производства, но и длительное время спустя после его официальной премьеры.

Фильм «КШЭ» образно и правдиво рассказывал о том, как комсомольские бригады на крупнейших промышленных предприятиях страны борются за выполнение заказов Днепрогэса и других гидроэлектростанций, как строятся эти электростанции, с каким энтузиазмом встречает их открытие народ. По художественному стилю это — поэтическое, создающее широкие жизненные обобщения произведение, испытавшее, в отличие от предшествующих работ режиссера, влияние некоторых «авангардистских» тенденций. Они проявились, в частности, в избранной Э. Шуб подчеркнута свободной манере повествования, в ряде сцен, построенных в духе экспериментов таких художников «Авангарда», как Вальтер Руттман и Жермена Дюлак (монтаж абстрагированных кадров, показывающих работу конвейера электролампового завода; решенный теми же изобразительными средствами финальный эпизод, демонстрирующий роль и значение электричества в народном хозяйстве).

Заметное место в фильме наряду с жизненным материалом, отражающим существенные процессы современности, заняла тема *звукового кино*.

Последнее нашло свое выражение не только в многочисленных синхронных съемках, звуковых интервью, обилии производственных шумов. Подобные эксперименты режиссера со звуком, его нескрываемое восхищение новым могущественным выразительным средством, которое дала ему в руки техника, были вполне понятны для того периода и относились как раз к достоинствам картины. «КШЭ» по этой линии прямо продолжает «Симфонию Донбасса» Вертова, воссоздавая с помощью детально разработанной звуковой партитуры красочное, насыщенное естественными звучаниями полотно жизни.

Но одновременно с этим в фильме присутствовали кадры, не имеющие ровно никакого отношения к его теме.

Вступительный эпизод картины объясняет зрителю устройство звукозаписывающей аппаратуры, показывает звуковую дорожку на киноленте, демонстрирует звучание различных инструментов, голоса телефонисток, радиопередачу, бой курантов. И внутри самого «сюжета» картины периодически вдруг появляется киноаппарат, который ведет съемку, приближается к людям, проносится высоко в воздухе вместе с ковшом экскаватора над плотиной и т. д.

Вся эта технология кинематографического производ-

ства могла бы представить сама по себе известный познавательный интерес и явиться темой отдельного очерка. Но присутствие ее в фильме, решающем совершенно другие — и несравненно более значительные — проблемы, не оправдывалось ни новизной технического открытия, ни экспериментальным характером работы документалиста.

И при всем том главное направление творческого поиска Эсфири Шуб в фильме «КШЭ» было целеустремленным и плодотворным. Вступительные сцены, связанные с технологией звукового кино, занимали в нем в общем третьестепенное место. Они быстро забывались зрителем, отеснялись стремительно врывающимся на экран потоком «живой жизни», бурным кипением событий. В памяти оставались не технические эксперименты, не бегущая дорожка звукозаписи, а реалистические портреты ударников строек, люди завода, панорамы новых электростанций. В своем основном содержании «КШЭ» запечатлел неприкрашенную правду тех дней, донес до потомков образ минувшей суровой, трудной, но героической, исполненной пафоса созидания и веры в будущее эпохи.

Замысел фильма «Испания» принадлежит Михаилу Кольцову, в то время корреспонденту газеты «Правда» на театре военных действий Испанской Республики. Как уже отмечалось, он смонтирован Э. Шуб в содружестве с писателем, автором дикторского текста картины Вс. Вишневским из материалов фронтового кинорепортажа Р. Кармена, Б. Макасева и съемок испанских операторов. Режиссер работал здесь в тесном творческом контакте с другими участниками съемочной группы. И каждый из них внес в фильм свою замечательную художественную лепту.

Двумя годами раньше была снята на фронтах Испании и смонтирована в Голливуде документальная киноповесть Йориса Ивенса, Эрнеста Хемингуэя и Джона Ферно «Испанская земля». В сдержанной по внешнему выражению чувств, скупой, лаконичной, но внутренне насыщенной эмоциями форме кинопублицисты впервые в зарубежном кино показали подлинное лицо фашизма, рассказали миру о подвиге испанского народа. Их фильм был предупреждением человечеству о той страшной опасности, которая нависла над ним и уже открыто проявила себя на многострадальной земле Испании...



«Испания»

В отличие от фильма Ивенса, картина Э. Шуб строилась на открытой публицистичности изображения и дикторского текста, на многоплановом, широком охвате жизни, патетике, темпераментном проявлении авторских чувств. Страстный боевой дух, темпераментность действия привнесены в «Испанию» главным образом Вс. Вишневским. Драматическая конструкция ее следует за хронологией развития событий, начиная с предыстории гражданской войны и кончая поражением Республики. Рассказ строится динамично, напряженно; экран проникает в глубину классовых конфликтов жизни; художники дают четкую социальную характеристику происходящего.

Начальные кадры фильма показывают Испанию, какой она была накануне войны, весной 1936 года. Зрители видят суровые пейзажи Галисии, побережье Атлантического океана, труд крестьян, рыбаков, памятники старины... В общественной жизни страны в эти дни произошли большие перемены: на выборах победили кортесы — органы Республики, представительство народа. Сообщив об этом, авторы сразу же завязывают драматический узел. Мы

слышим беседу двух бедняков-крестьян: «Что слышно, кампаньеро?» «Говорят, в Мадриде открываются кортесы, объявят новые права. Но допустят ли господа, кто знает...»

И «господа» не могут примириться с потерей власти, с победой Республики.

«По всей Испании безоблачное небо» — эта фраза диктора, переданная по радио, — сигнал к фашистскому мятежу. Летят самолеты. Ничего не подозревая, отдыхающие на пляже люди поднимают головы, провожают их взглядом. И на мирную землю со светлого, мирного неба падают бомбы...

Все остальное содержание фильма посвящено войне. Кинорепортаж показывает бойцов республиканской армии, мужественно отстаивающих Толедо и Мадрид, ведущих кровопролитные бои за каждую деревню, каждую пядь земли, воссоздает героическую историю организации интернациональных бригад, рассказывает о работе коммунистической партии Испании. Сцены борьбы испанского народа перебиваются эпизодом, переносящим зрителей в «столицу» Франко — Бургос. Там идет поспешная мобилизация всех сил, духовенство служит молебны. Обнажая подлинную сущность этого противостоящего Республике лагеря, на кадр шагающего отряда марроканцев наплывает знак свастики...

Большую роль в художественном воздействии фильма играла музыка композитора Г. Попова. Звучащие за кадром народные мелодии формировали медлительный, плавный ритм монтажа вступительной части картины, повествующей о мирных днях страны. Музыка подчеркивала динамику военных сцен, оттеняла чувства людей. На спокойных кадрах морского побережья в первых эпизодах она звучала тревожным предчувствием грядущих событий. Вместе с народом она разделяла его страдания, торжествовала победу, звала в бой...

Но главным проводником публицистической идеи произведений был монтаж изображения и дикторского текста.

Принято считать, что новые качества советской кинопублицистики, связанные с отображением боевых действий, — особая агитационная сила, публицистичность, яркость кинорепортажа — возникают только в годы Великой Отечественной войны.

Между тем все эти особенности советского докумен-



«Испания»

тального фильма военных лет в полной мере заложены уже в «Испании».

Кадры, снятые Р. Карменом и Б. Макасеевым в период испанских событий, полны исключительной правдивости и художественного выражения. Кинооператоры бесстрашно показали лицо войны в ее обобщенных, типизированных проявлениях и одновременно уловили, запечатлели на пленке ее самые острые, самые выразительные, нередко трагические детали. Они сумели на крупных планах показать лица идущих в бой людей, обрисовать их характеры, выявить волнующие их чувства. Кинопортреты бойцов Народной армии, снятые Карменом и Макасеевым, глубоко психологичны, индивидуализированы, полны движения, жизни. Вот боец, ведущий огонь по врагу, прильнувший к содрогающемуся пулемету, как бы слившийся с ним; солдат в окопах в минуту отдыха, задумавшийся над письмом домой; воодушевленные лица юношей, проходящих военное обучение, готовящихся стать в ряды защитников Республики; солдат с подковой «на счастье», торчащей из кармана кителя; суровые, решительные лица Ибаррури, Диаса, Листера...

Дуло пушки, высывающееся из цветущих кустов,— реалистический кадр, перерастающий в символ контрастов войны, раскрывающий ее противоестественность, чуждость всему живому. Кадры бомбежки Мадрида — и образное обобщение: протяженная панорама полуразрушенного, израненного, страдающего, будто живое существо, города....

Дикторский текст Эрнеста Хемингуэя в «Испанской земле» открывал перед зрителем широкие возможности домысливать экранное изображение, самому делать выводы.

Здесь он был категоричен, резок в политических оценках событий, предельно ясен по смыслу.

Вначале, по замыслу Вс. Вишневского и Э. Шуб, его должен был читать сам автор. Он был задуман как авторские «мысли вслух», передающие индивидуальные особенности Вишневского-публициста, выражающие его личное отношение к жизни.

Была проведена пробная запись голоса писателя. Ее признали неудачной. Вишневский и Шуб вынуждены были отказаться от своей идеи. И дикторский текст в картине артистично, четко, но все же безлико прочитал Ю. Левитан.

Вс. Вишневский меньше всего думает об информационной стороне своего рассказа. Он сообщает зрителям лишь самые необходимые фактические сведения. Основной тон его — активная заинтересованность в развитии событий, вмешательство в жизнь, политическое осмысливание происходящего.

Писатель создает социальную окраску комментария везде, где для этого открывается хотя бы малейшая возможность. «Города покрылись баррикадами. Работали все: коммунисты, социалисты, республиканцы...», — говорит он на кадрах начала войны, подчеркивая сплоченность народа. «Они уходят в бой за Испанию, за демократию, за культуру. Привет, товарищи... Привет от всего сердца!» Вишневский горячо сочувствует делу Республики, открыто, решительно поддерживает его. На кадрах воздушных боев он темпераментно, страстно «вмешивается» в действие: «Ага, вот они, истребители!.. Один готов! Это тебе за Мадрид! И другой готов! И это за Мадрид!.. Умри! Смерть фашистам! Валитесь с республиканского неба! Вот так... так... так».



«Испания»

На кадрах молебна в лагере Франко диктор разоблачает лицемерие, фальшь этого обряда, скрывающего за собой звериный оскал фашизма, покрывающего преступления. «Они вознесут молитвы и пошлют на Мадрид свою паству, кулачье из Наварры, этих головорезов!» — звучит голос диктора и после паузы гневно добавляет: «Убийца!» Используя художественные возможности контрапункта в сочетании изображения и слова, Вишневский на кадрах марширующих солдат Франко напоминает о международной ситуации, сложившейся вокруг испанских событий, вскрывает лицемерие буржуазных призывов к невмешательству в гражданскую войну: «Лондонский комитет по невмешательству делает вид, что не замечает отправки целых механизированных итальянских корпусов в Испанию». В отдельных сценах суровая, обличительная интонация писателя сменяется теплой, лирической: «Держитесь, братья-испанцы! Вы не одиноки в своей борьбе!..» «Идите, товарищи, в окопы!..» «И до чего же приятно после долгих месяцев боев вымыться в чистой, проточной воде... Правда, друзья?..»

Но вот появляется сцена обыска испанских беженцев на французской границе, и сразу же горечь, гнев звучат в дикторском комментарии: «Жандармы обыскивают, обшаривают испанцев. Что им, жандармам!..»

Финал фильма по авторской интонации жизнеутверждающ, оптимистичен. Несмотря на временное поражение, Испанская Республика не побеждена, не разбита: она будет жить. На кадрах идущей в бой армии народа авторы говорят: «Пусть изменники открыли Франко ворота Мадрида. Пусть расстреляны лучшие товарищи. Поражение временно. Борьба будет продолжаться. Беспощадная и непримиримая. Скрытая и явная, днем и ночью, всегда и везде. Народ не смирится, он не встанет на колени никогда!..»

Фильм «Испания» свидетельствовал о расцвете публицистического мастерства Эсфири Шуб, о новом взлете ее таланта. Он был, несомненно, лучшим из всех созданных ею произведений.

В фильме проявились эволюция ее творческого метода, художественная зрелость отобранных ею образных средств кинопублицистики. Содержательность темы, политическая острота, художественное богатство, смысловая и эмоциональная насыщенность экрана, точность композиции, умелое сочетание сцен, показывающих жизнь фронта и тыла, наконец, страстность кинорасказа — все эти черты сплавлены здесь воедино, органично сочетаются друг с другом.

К концу первого года Великой Отечественной войны Эсфирь Шуб смонтировала фильм «Фашизм будет разбит». На основе подлинных фактов он рассказывал зрителям о преступлениях гитлеровцев, совершенных ими на советской земле. Помимо этой основной темы, в нем затрагивалась история второй мировой войны в период, предшествующий нападению гитлеровской Германии на СССР. Экран показывал оккупацию Чехословакии, Польши, Франции, воздушную и морскую войну с Англией. На обширном фоне международных событий режиссер и кинооператоры рисовали враждебный всему живому облик фашизма, указывали на его слабые стороны и просчеты, внушали уверенность в успех борьбы с ним. Кто не сложит оружия в сражении, кто выдержит первый натиск фашизма, тот победит его — таков был главный публицистический итог картины.

Год спустя Э. Шуб монтирует из материалов хроники



«По ту сторону Аракса»

большое историко-документальное полотно «Страна родная», посвященное двадцатипятилетию Октября. Основное место в нем занял кинообзор военных действий. Вместе с тем фильм насыщен многочисленными сравнениями, историческими параллелями. Действие построено на сопоставлении положения страны в годы гражданской войны и современных событий, носит подчеркнуто патриотический характер.

Старые кадры хроники в этой картине, запечатлевшие разруху первых послереволюционных лет, бои с интервентами, трудности восстановления, воспринимались с экрана в суровые дни войны, в обстановке борьбы с фашизмом неожиданно по-новому. Как это ни странно, они внушали бодрость, оптимизм, надежду. Ибо они показывали людям, что страна уже однажды прошла через все это и вышла из испытаний еще более могущественной, сплоченной.

В авторском комментарии «Страны родной» звучали стихи К. Симонова и других поэтов военных лет, слышались призывы к мобилизации духовных сил народа. В эпизодах, посвященных современности, картина вос-

создавала впечатляющий, многогранный образ мужественной, борющейся страны.

В последний период жизни Эсфирь Шуб работала главным образом в кинопериодике. Однако в послевоенные годы она смонтировала еще несколько информационных киноочерков («К пребыванию в Москве участников сессии исполкома Международной демократической федерации женщин», 1946; «Судебный процесс в г. Смоленске», 1946, и др.) и фильм «По ту сторону Аракса» (1947).

Фильм «По ту сторону Аракса» рассказывал о послевоенных событиях в Иранском Азербайджане. В значительной части он создавался режиссером из случайного материала, на «отходах» хроники. Поэтому многие важные моменты развития революционной ситуации в стране остались «за кадром». Экран повествовал о них отраженно. В частности, Шуб пользовалась монтажным приемом повтора кинопортретов героев, сопровождающихся дикторским рассказом об их дальнейшей судьбе, о судьбах революции в целом.

И вместе с тем именно в этой картине особенно вышукло проявились лирическая черта таланта Эсфири Шуб и ее поразительная способность создавать из разрозненных кусков пленки красочное изображение жизни народа, его традиций, быта. Сцены народной жизни — самые впечатляющие в фильме. Пейзажи и меткие бытовые зарисовки воссоздают колоритный образ суровой горной страны с бурными реками, ярким солнцем, изнуряющим полуденным зноем и прохладными вечерами, сочно и выразительно повествуют о бедном, угнетенном, но гордом и свободолюбивом народе.

Эта картина была последним крупным произведением режиссера.

Шуб умерла в конце 50-х годов — в период больших изменений, наметившихся в советском киноискусстве, в годы его творческого подъема.

Лучшие фильмы Эсфири Ильиничны Шуб выходят далеко за рамки ее личной творческой биографии. Они перерастают значение тех или иных достижений в эволюции ее мастерства и становятся общим достоянием кинематографа. Жизненный и творческий путь Шуб отразил важнейшие этапы становления всей советской кинематографии. Созданные ею произведения явились выдающимися документальными свидетельствами эпохи. Они стали



«По ту сторону Аракса»

одновременно выражением успехов большого отряда художников, посвятивших себя одной из самых боевых, самых воздействующих отраслей кино — искусству образной публицистики.

Отличительной чертой Эсфири Шуб на всем протяжении ее творческой работы было стремление к высокой художественности экрана, к поискам необычных путей. Эти качества сочетались у нее с развитым чувством жизненной правды искусства, с борьбой за убедительность и полную достоверность киноизображения.

Эсфирь Шуб явилась родоначальником многих новых художественных форм кинопублицистики, получивших свое развитие в наше время. Островыразительное, политически насыщенное использование фильмотечных кадров, которое мы видим сейчас в кинопамфлетах немецких режиссеров А. и А. Торндайков, советского режиссера А. Медведкина и других кинопублицистов, берет свои истоки в историкодокументальных картинах Э. Шуб конца 20-х годов. Ее фильмы «Великий путь», «Страна Советов» и «Страна родная» предвосхитили аналогичное построение

таких выдающихся работ современного документализма, как «Незабываемые годы» И. Копалина и многие другие картины, рассказывающие об историческом пути Советского государства. Фильм Э. Шуб «Испания» впервые в советском документальном кино дал исключительное по художественной силе решение военной темы. Фильм «По ту сторону Аракса» открыл в послевоенном периоде нашего искусства важную серию картин, разрабатывающих тематику освободительной борьбы народов зарубежных стран против национального порабощения и колониализма.

Во всех своих начинаниях Эсфирь Шуб была подлинным новатором, изобретателем, подлинным большим художником.

Ее творческое и теоретическое наследие заслуживает самого пристального внимания и изучения.

ЭПОС РЕВОЛЮЦИИ¹

(В спорах о методе создания
«Броненосца Потемкина»)

В борьбе политической и эстетической, в вихре восторгов и протестов, в шуме дискуссий и приветствий «Броненосец Потемкин» обошел мир, и мир понял: создано великое эпическое произведение, выражающее революцию в формах новых, масштабных, рожденных революцией.

Попытки некоторых буржуазных искусствоведов и критиков оторвать новаторскую форму фильма от его революционного содержания недостойны серьезного внимания — так очевидна их несостоятельность. «Броненосец Потемкин» — эпос революции.

Белинский писал, что эпопея всегда считалась высшим родом поэзии, венцом искусства. Каждая эпоха рождала свои эпические произведения, выражавшие важнейшие этапы развития человеческого общества и отражавшие духовную жизнь народа в исторически сложившихся формах художественного познания действительности. Эйзенштейн нашел качественно новые художественные формы выражения эпохи социалистических революций, он выдвинул народную массу как главного героя и творца истории. Он нашел средства показать революционные события, не олицетворяя их в индивидуальных образах, а создавая образ революционного коллектива, массы, спаянной единой волей, единым стремлением. Он поэтически, художественно осмыслил мысль Ленина о народе — творце истории. И дал новую революционную эпопею, выражающую начало эпохи социалистических революций.

¹ Глава из подготавливаемой книги «„Броненосец Потемкина“ Сергея Эйзенштейна», посвященной истории создания и проката, мировому значению и творческому методу «Броненосца Потемкина».

Развитие революционных событий Эйзенштейн показал средствами нового драматического конфликта, в котором борются революционные рабочие и крестьяне, одетые в матросскую форму, с силами эксплуататорского общества, воплощенными в офицерах, в карательных войсках, в могучем военном флоте. Этот конфликт развивается в нарастающей, с поистине трагедийной силой и остротой и кончается победой революции. И именно в идее непобедимости революционного народа — историческая правда и художественная мощь фильма.

О новаторстве фильма уже написаны тома, а будет написано еще больше. Ведутся и будут вестись споры. И споры эти плодотворны, так как, исследуя новаторское произведение, критики и теоретики создают условия для новых открытий, для дальнейшего движения вперед. Новаторский опыт Эйзенштейна вдохновляет и долго еще будет вдохновлять молодые поколения прогрессивных художников всего мира.

Многие критики пытались в нескольких фразах сформулировать значение великого фильма. Мне кажется, что наиболее верную и краткую характеристику дал Александр Фадеев в своей коротенькой статье, написанной к пятнадцатилетнему юбилею фильма.

«Художественная сила „Броненосца Потемкина“ — в исторической правде, в великой идее освобождения людей, в пробуждении миллионов новых свободных личностей.

...Сила „Броненосца Потемкина“, следовательно, в том, что объективный исторический факт взят в нем в свете одной из самых больших, главных идей нашего времени; в том, что эта идея дана как личная судьба миллионов людей; в том, что исторический эпизод превращен таким образом в дело всеобщего значения и в личное дело для миллионов зрителей.

Именно эти качества, которые являются не чем иным, как социалистическим реализмом в искусстве, обеспечили любовь миллионов и мировую славу таким лучшим советским фильмам, как „Мать“, „Мы из Кронштадта“, „Чапаев“, трилогия о Максиме, „Александр Невский“ и др. Фильм „Броненосец Потемкин“ можно считать как бы их родоначальником»².

² «Советский киноэкран», 1940, № 23, стр. 8—9.

Художественная структура фильма и потрясающе ясна, доходчива, гармонична и вместе с тем сложна.

Нам предстоит коснуться творческого метода Эйзенштейна, анализируя фильм и многочисленные теоретические статьи его автора. Эту работу мы проведем в спорах. В спорах и с исследователями фильма и даже с самим Эйзенштейном. Я понимаю, что это затруднит читателя, но что поделать, если наше киноведение еще не выработало окончательных, устоявшихся точек зрения, если новаторство фильма настолько велико, что еще и сейчас рождает различные точки зрения, побуждает к спорам.

Основным ключом к пониманию художественных особенностей фильма могут служить слова Эйзенштейна: «„Потемкин“ выглядит как хроника событий, а действует как драма».

Выглядит как хроника. Поэтому некоторые зарубежные исследователи причисляют фильм к документальному кино, наряду с произведениями Д. Вертова, Р. Флаэрти, В. Турина. Отчего возникает эта ошибка? Отчасти от ясной, простой, лишенной внешних эффектов, строго реалистической манеры, в которой снял фильм оператор Э. Тиссэ, а также от того обстоятельства, что весь фильм, за исключением нескольких кадров, снят на натуре, в тех подлинных местах, где происходили события: в Одесском порту и на лестнице, на палубах, башнях и в машинном отделении военных кораблей, в море. Отчасти и потому, что фильм лишен индивидуальных героев, чьи судьбы проходят через все действие, обуславливая сюжет и композицию. Отчасти и потому, что подлинные события воссозданы в фильме с документальной точностью. И именно документальная точность, удивительная историческая правдивость поднимают фильм высоко над уровнем современного ему искусства.

Многие критики, начиная с участника первой дискуссии в АРРКе А. Дубровского и кончая автором книги «Броненосец Потемкин» И. Ростовцевым, с большей или меньшей убедительностью сравнивали фабулу фильма с событиями, действительно происходившими в Одессе в июне 1905 года. И несмотря на общее для всех поборников исторической точности желание во что бы то ни стало уличить Эйзенштейна в произвольном, неполном, неверном или неточном изображении исторических событий, их обвинения выглядят крайне бледно.

И. Ростовцев, например, пишет: «Сравнивая изображение потемкинского восстания в фильме с подлинными историческими событиями, нельзя не обратить внимания на то, что в нем не отражены такие важные факты, как существование на „Потемкине“ подпольной революционной организации, работа матросов-большевиков по подготовке вооруженного восстания на Черноморском флоте, напряженная политическая ситуация в Одессе перед приходом туда „Потемкина“»³.

Ростовцев забывает, что искать «чего нет» в художественном произведении критики, строго говоря, не имеют права. Если бы Эйзенштейн изобразил все то, чего требует Ростовцев, тот, прочитав еще пару книг про 1905 год, мог бы потребовать изображения еще каких-нибудь немаловажных фактов, например, одесскую всеобщую стачку. Изображение этой стачки могло бы повлечь за собой требование показать, что стачка была не единственной, а входила в целую волну стачек, охватившую Россию как раз в мае — июне 1905 года для поддержки забастовки иваново-вознесенских ткачей и как протест против их расстрела. Смешно было бы отрывать эти события от Кровавого воскресенья и политических первомайских забастовок и демонстраций. Словом, путь, на который встал И. Ростовцев, прямо ведет его к требованию вернуться к сценарию «1905 год» Агаджановой, который он сам подробно упрекал в «рыхлости и фрагментарности», называл «нестройным набором фактов и событий» (стр. 70).

Если бы Ростовцев вместо поисков «чего нет» в фильме более творчески отнесся к тому, что в фильме есть, он должен был бы снять свое первое обвинение. Он не мог не заметить, что в первом же эпизоде фильма — на лестнице броненосца — встречаются Матюшенко и Вакулинчук, и Матюшенко говорит о необходимости поддержать «наших братьев рабочих и стать в первые ряды революции». Одна эта надпись уже позволяет судить о наличии на корабле революционной организации и о напряженной политической ситуации на берегу. О том же говорит и бдительность боцмана, выслеживающего революционеров и срывающего злобу на молоденьком матросе, и реплика Вакулинчука: «Чего же нам ждать? Вся Россия подня-

³ И. Г. Ростовцев. «Броненосец Потемкин». М., 1962, стр. 156.

лась!» Для экспозиции, для характеристики атмосферы, в которой началось восстание, этого вполне достаточно.

Пытаясь объяснить «странный на первый взгляд факт» отсутствия в фильме столь необходимых, по его мнению, подробностей, Ростовцев пишет и о производственных обстоятельствах и даже приводит обе вышеуказанные реплики и для полной беспристрастности дает несколько цитат из Эйзенштейна, что, мол, «важна эмоциональная убедительность, а не документальная точность»⁴. Но при всей своей объективности критик не хочет понять, что фильм нужно было где-то начать, и, начиная его не с дальних подступов, не с показа наличия организации и подготовки, а решительно, энергично, с первого революционного взрыва, Эйзенштейн был прав и как художник и как историк.

Многочисленные факты, в том числе и приведенные самим же Ростовцевым, говорят о том, что, хотя Эйзенштейн и считал, совершенно справедливо, эмоциональную убедительность более важной, чем «протокольное воспроизведение событий и мелочей», но все же всюду был совершенно точен, даже в мелочах. Сам же Ростовцев не без ехидства доказывает, что эпизод с брезентом, который Эйзенштейн в пылу одного спора назвал «чистой выдумкой режиссуры», был подробно описан участниками событий Матюшенко, Перельгиным, Березовским. Общеизвестно, что Эйзенштейн жадно собирал рассказы очевидцев, понуждая вспоминать мелочи, детали, частности, что ассистенты разыскивали людей, похожих на реальных участников событий (так был «найден» исполнитель роли капитана — кинорежиссер В. Барский), что многочисленные консультанты, начиная с Фельдмана еще в Москве, кончая боцманами и пиротехниками в Севастополе, тщательно следили за правдоподобием и точностью всего происходящего перед аппаратом.

Спорить об исторической точности отдельных эпизодов или деталей фильма значит уходить от основных вопросов его художественной структуры — от его революционного пафоса, от его высокой поэтичности. Важны не точные детали, а то, что Эйзенштейн впервые в истории искусства дал обобщенный образ революции, основанный на верном,

⁴ Из тезисов выступления в АРРК. ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 153, л. 3.

марксистском понимании и ее движущих сил и ее исторического значения. Если согласиться с этим, можно сделать вывод, что детали не существенны. Но, даже сделав такой вывод, приходишь к убеждению, что и детали, в том числе и самые мелкие, верны.

Историческая точность во всем, начиная с главных, решающих событий, кончая мелкими деталями и штрихами, — характерная особенность «Броненосца Потемкина».

Еще более важной Эйзенштейн считал эмоциональную убедительность. Пути ее достижения он видел в органичности композиции и пафосе.

«Органичность и пафос в композиции фильма „Броненосец Потемкин“», — так назвал Эйзенштейн первый вариант своей работы о принципах кинорежиссуры, написанный в 1938 г., впервые напечатанный в «Хрестоматии кинорежиссуры» в 1939 г., а затем переработанный и опубликованный под названием «О строгости вещей» в журнале «Искусство кино» (1939, № 6). Считая поднятые в этой статье вопросы важнейшими для понимания законов художественного творчества в кино, Эйзенштейн продолжал над ними работать, превращая статью в главу книги о кинорежиссуре.

Итак, работая над композицией фильма, иначе говоря, komponуя, объединяя реальные исторические события в единое художественное целое, Эйзенштейн прежде всего добивался органичности, т. е. естественности, цельности, внутренней закономерности и ясности композиции фильма.

Приведем несколько цитат из статьи «О строении вещей», чтобы уяснить, что понимал Эйзенштейн под терминами композиция и органичность.

Композицией Эйзенштейн считал *«построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться»*⁵. Нормативная поэтика считает композицию (от латинского «составление, соединение») элементом формы, не связывая эту форму с содержанием произведения. Эйзенштейн говорит о содержании, об отношении к содержанию, т. е. об авторской позиции, авторской тенденции и, больше того, заботится об отношении зрителя, стремится «заста-

⁵ «Искусство кино», 1939, № 6, стр. 13.

вить» его относиться к историческим событиям так же, как автор.

Как же коротко мыслили, как невнимательно читали Эйзенштейна критики, обвинявшие его в формализме!

Творческая позиция зрелого Эйзенштейна не есть только плод изучения материалистической эстетики, плод теоретических размышлений. Эта позиция — результат всего творческого пути великого мастера, результат развития его художественного опыта и теоретических воззрений. Ведь и в первой, ранней, шумливой статье «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн мечтал об «оформлении зрителя в желаемой направленности (настроенности)», о накоплении «в психике зрителя ассоциаций, нужных по заданию, возбуждаемых отдельными элементами разложенного... на монтажные куски факта» для достижения «установки на тематический эффект, то есть выполнения агитзадания». И искал способов «оформления зрителя» именно в композиции, называя ее «монтажом (составлением, соединением) аттракционов»⁶.

Решительное отталкивание всех творческих принципов традиционной драматургии, оперирование примерами из мюзик-холла, ревью, цирка, трескучесть терминологии — все это послужило поводом для разгромной критики позиций молодого художника. И громя «нарушителя традиции», критики не заметили рационального зерна его теории, поисков воздействия на зрителя с целью его агитирования.

Зрелая, основанная на огромном творческом опыте и на глубочайшем знании психологии и эстетики, статья «О строении вещей» тоже еще недостаточно понята и исследована. Сейчас нам важна мысль, что Эйзенштейн не отказался от своей ранней работы, а иначе, гораздо более серьезно, спокойно и аргументированно развил ее рациональное зерно. Это нам важно потому, что, работая над «Броненосцем Потемкиным», он и не думал отказываться от принципа «монтажа аттракционов», он применил его по-новому, он развил и усовершенствовал его. Но об этом несколько ниже. Сейчас вернемся к композиции фильма.

В статье «О строении вещей» Эйзенштейн пишет: *«...композиция берет структурные элементы изображаемого*

⁶ «ЛЕФ», 1923, № 3, стр. 70—75.

явления и из них создает закономерность построения вещи. При этом в действительности она в первую очередь берет эти элементы из структуры эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания того или иного изображаемого явления.

Именно по этой причине подлинная композиция неизменно глубоко человечна: будет ли это „прыгающий“ ритм структуры веселых эпизодов, „монотонная затаянность“ монтажа грустной сцены или „сверкающее радостью“ световое решение кадра». И далее: «И всюду и везде оказывается основой та же самая человечность, человеческая психология, питающая сложнейшие композиционные элементы формы совершенно так же, как она питает и определяет собой содержание произведения»⁷.

Установив таким образом неразрывное единство и взаимозависимость между изображаемой действительностью, позицией художника, избранной им формой и психологией восприятия зрителя, Эйзенштейн и приходит к анализу найденной им композиции «Броненосца Потемкина».

Он сравнивает ее с композицией классической пятиактной трагедии. «События, взятые почти как голые факты, разбиты на пять трагедийных актов, причем факты выбраны и подобраны в своей последовательности так, что отвечают требованиям, которые ставит классическая трагедия к третьему акту в отличие от второго, к пятому в отличие от первого и т. д. и т. д.»⁸.

Сравнение с пятиактной античной трагедией не сразу пришло к Эйзенштейну. В статьях, интервью и беседах в дни выхода фильма на экраны он не говорит об этом.

В ответе на анкету «Что говорят о „Броненосце Потемкине“» он, сказав о недостаточной аттракционности привычных драматургических построений, заявил: «Внутренняя структура отдельных частей построена по принципу алогизма и контрастности»⁹. К мысли о классичности, трагедийности композиции фильма впервые приблизился кинокритик Ипполит Соколов, статья которого «Классический сценарий» была напечатана еще в 1926 г. в киножур-

⁷ «Искусство кино», 1939, № 6, стр. 7, 9 (курсив всюду Эйзенштейна).

⁸ Там же, стр. 10.

⁹ «Советский экран», 1926, № 2, стр. 10.

нале «АРК» (№ 2, стр. 7—8). Он правильно понял, что «сила фильма... в единой, законченной, строгой и четкой „композиции“», и пытался анализировать эту композицию по аристотелевым законам развития действия, что, в общем, не вышло.

Ближе к истине был другой кинокритик Х. Херсонский, который в том же номере журнала сравнил «Броненосец» со «Стачкой» и заявил: «Оправдал себя метод монтажа аттракционов» (стр. 4).

Так же думал и Эйзенштейн. Даже в 1928 г., после выхода своей следующей картины «Октябрь», в статье «Наш Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой» он анализировал «Броненосец Потемкин» с позиций монтажа аттракционов. Правда, он видел в своем классическом фильме уступку нормативной драматургии и, увлеченный новым своим открытием — теорией «интеллектуального кино», пытался протянуть нити от «Стачки» к «Октябрю», минуя классический «Броненосец»: «Уравновешенная цельность „Потемкина“ расплачивалась за максимальный эффект предельным исчерпанием пути своего стиля. На пути „Потемкина“ дальнейшей продвигки нет»¹⁰.

Сравнение с пятиактной античной трагедией пришло позднее, в 1934 г., после возвращения из-за границы, в процессе преодоления жестоко и настойчиво атакованных критикой теорий «монтажа аттракционов» и «интеллектуального кино», в поисках более спокойных, традиционных концепций. В черновой заметке, датированной 30 июля 1934 г., Эйзенштейн записал: «Парадокс с „Потемкиным“ в том, что последовательные этапы эпического разграничивания хода событий оказались в то же время элементами правильной смены действий по классическому образцу трагедии...

Точнее: *так* взяты, так *услышаны* из хроники событий. Ошибка думать, что история такова или „сама история драматична“ — история всегда драматична, но здесь громадный *сдвиг* в отношении истории и только посему эпос „оказался“ одновременно „классической трагедией“»¹¹.

Итак, соблюдая документальную точность в изображении исторических событий, Эйзенштейн, не надеясь на их

¹⁰ «Кино», 13 марта 1928 г., стр. 3.

¹¹ ЦГАЛИ, ф. 1923.

имманентный драматизм, искал средства их объединения и трактовки, искал принцип композиции вещи. Этим принципом был «монтаж аттракционов», т. е. подбор и соединение исторических фактов «по алогизму и контрастности» для достижения наиболее сильного воздействия на зрителя. Позднее, в середине 30-х годов, размышляя над принципами композиции, Эйзенштейн пришел к мысли о близости построения своего фильма к построению пятиактной трагедии, а также об органичности его композиции, основанной на так называемом золотом сечении.

В черновых заметках 1934 г., в лекциях студентам ВГИК, а затем в статье «Органичность и пафос», вошедшей в исследование «О строении вещей», Эйзенштейн делит фильм на пять актов, озаглавленных: 1. «Люди и черви», 2. «Драма на Тендре», 3. «Мертвый взывает», 4. «Одесская лестница», 5. «Встреча с эскадрой». Все заглавия найдены Эйзенштейном в работе над статьями, а не над фильмом. В монтажном сценарии части озаглавлены: «Начало. Потемкин». «Траур. Тело Вакулинчука». «Лестница в Одессе». В литературной записи фильма, сделанной Ипполитом Соколовым и авторизованной Эйзенштейном в 1934 г., первая и пятая части не озаглавлены, вторая, третья и четвертая уже названы так, как в статьях.

Каждую из пяти частей Эйзенштейн делит на эпизоды. В скобках я расшифрую и дополню некоторые его определения.

1. Экспозиция действия. (Волна. Разговор Матюшенко и Вакулинчука). Обстановка на броненосце. (Боцман в кубрике. Взрыв возмущения). Червивое мясо. Брожение среди матросов.

2. «Все наверх!» Отказ есть червивый суп. Сцена с брезентом. «Братья!» Отказ стрелять. Восстание. Расправа с офицерами (и убийство Вакулинчука Гиляровским и отправка тела на берег).

3. Туманы. Труп Вакулинчука в одесском порту. (Толпы, наполняющие порт и мол). Плач над трупом. Митинг возмущения. Подъем красного флага (на броненосце).

4. Братание берега с броненосцем. Ялики с провизией. (Это — один эпизод, объединенный одним настроением, кадры на броненосце, в море и на берегу монтажно чередуются). Расстрел на одесской лестнице. Выстрел с броненосца по «штабу генералов».

5. Ночь ожидания. (Сначала митинг на броненосце, затем кадры беспокойного сна, часовых, застывших машин). Встреча с эскадрой. (Вернее, весть о приближении эскадры, боевая тревога на броненосце). Машины. «Братья!» Отказ эскадры стрелять. Броненосец победно проходит сквозь эскадру. (Вернее, броненосец подымает орудия, готовясь к бою, призывая присоединиться. Три последних эпизода — от титра «Братья!» до финала — чрезвычайно коротки и образуют один эпизод — победоносный проход броненосца сквозь эскадру).

Я позволил себе дополнить, а кое-где и исправить деление фильма на эпизоды, предложенные самим автором, так как он писал его по памяти, а я по нескольким монтажным записям и по сохранившемуся в Госфильмофонде наиболее полному экземпляру фильма. Эти уточнения имеют существенное значение.

Анализируя поэпизодно строение фильма, Эйзенштейн делает тончайшее замечание о том, что дважды, во второй и пятой частях фильма, возглас «Братья!» служит переломным моментом победы революционного братства над враждебной вооруженной силой. В первом случае после возгласа опускаются дула винтовок, во втором — жерла орудий эскадры. Эйзенштейн отмечает здесь нарастание «от клеточки организма броненосца к организму броненосца в целом; от клеточки организма флота — броненосца — к организму флота в целом — таким путем в теме летит революционное чувство братства. И ему вторит строй вещи, имеющей темой — братство и революцию»¹².

К этому можно добавить, что переломы (в нормативной драматургии их называли перипетиями) на возглас «Братья!» служат завязкой и развязкой действия фильма, завязкой и развязкой борьбы революционных матросов с военной мощью царизма.

Таким образом, действие, как в железном кольце завязанное в драме на Теindre, стремительно развивается к моральной победе над эскадрой.

Вся первая часть служит экспозицией к завязке. Она драматична, построена очень энергично и скупно, но ее задача — создать атмосферу гнета и нарастающего революционного протеста. Отказ есть борщ — это еще пассивное сопротивление, еще не революция. Революция

¹² «Искусство кино», 1939, № 6, стр. 11.

начнется с возгласа «Братья!» Так раскрывается маленький вытяжной парашют, чтобы вытянуть за собой основную. Так щелкает взрыватель гранаты, чтобы через некоторое время громынула сама граната.

Чтобы закончить наш анализ драматической структуры фильма (по аристотелевым законам), скажем, что кульминацией является расстрел на одесской лестнице и ответный залп броненосца, причем этот кульминационный момент гениально подчеркнут незабываемыми вскакивающими львами. И до и после кульминации действие развивается толчками. Сцены покоя сменяются бурным движением. Томительная тоска — гневом. Светлая радость — кровавой расправой. Несмотря на эти внезапные повороты, контрасты, ощущается непрерывное нарастание действия к катастрофе, затем резкий спад (сон команды перед встречей с эскадрой) и снова бурное нарастание к развязке («Братья!») и торжественному финалу.

Действительно, получается классическое построение. В своей «Технике драмы» Густав Фрейтаг, развивая положения Аристотеля и основываясь на античных авторах и Шекспире, предлагает следующее членение трагедии на «пять частей и три основных момента»: 1. Экспозиция. 2. Возбуждающий момент (завязка). 3. Повышение напряжения действия. 4. Кульминационный пункт. 5. Трагический момент (перипетия). 6. Нисходящее действие. 7. Момент последнего напряжения. 8. Катастрофа (развязка). Нетрудно подогнать композицию «Броненосца» под эту классическую схему: 1. «Люди и черви». 2. «Братья, в кого стреляете!» 3. «Мертвый взывает». Толпы в порту. 4. «Алый флаг». 5. «Одесская лестница». 6. «Сон команды». 7. «Выстрел... пли...» 8. «Братья!» и проход через эскадру как финал, сцена пафоса, очищения.

Конечно, проделывая эту операцию по втискиванию живого организма новаторского фильма в схему, педантично разработанную немецким ученым-догматиком, я совершил некоторое насилие над фильмом, но, как ни удивительно, «Броненосец» влез в это прокрустово ложе. Недаром Эйзенштейн писал о парадоксальности того, что его фильм оказался (!) построенным как классическая трагедия.

Могут спросить, зачем нам понадобились эти эксперименты с классическими схемами? Только для того, чтобы

показать удивительную гармоничность композиции великого фильма. Аристотель, а за ним арабские теоретики, Лопе де Вега, Лессинг, а позже Фрейтаг, Гессен, у нас Аверклев, Волькенштейн и другие теоретики нормативной драматургии не зря трудились над изысканием секретов построения классических пьес, не зря старались найти законы, правила, схемы. Они искали средства наиболее закономерного, естественного и энергичного развития драматического действия. И я взял схему Фрейтага — весьма ясный и краткий результат их трудов, чтобы показать, как гениальный советский художник, не думая ни о каких канонах, а наоборот, стараясь их нарушить, достиг ясности, экономности, гармоничности.

Сам Эйзенштейн не стал углублять сравнение с пятиактной трагедией. Он увлекся исследованием иного: чередования эмоциональных воздействий на зрителя, контрастности монтажа сцен, конфликтности развития действия. Все это он объяснил принципом золотого сечения.

Золотым сечением, или золотой пропорцией, называется такое деление отрезка на две части, когда его большая часть так относится к меньшей, как весь отрезок — к большей. Приблизительно это отношение равно 3:2, 5:3, а точнее 8:5, 13:8. По золотому сечению построено много архитектурных сооружений античности и Возрождения, оно является наиболее распространенным для определения ширины и высоты полотен станковой живописи, формы книг, для внутренней композиции картин. Интересно, что золотое сечение лежало в основе формы немого экрана (позднее укороченного для размещения звуковой дорожки, а еще позднее расширенного системами Синемаскоп, Синерама и т. д.).

Золотое сечение применяется особенно широко в изобразительных искусствах. Эйзенштейн вслед за Платоном и Леонардо да Винчи видит золотое сечение в природе, считает его наиболее органичным. Опираясь на известные ему неизданные статьи и наброски теоретика литературы Розанова, он заметил, что золотое сечение применимо и в поэзии, в частности в расчленении стихотворной строки цезурой (паузой).

В первом приложении к статье «О строении вещей» он находит золотое сечение в логарифмических спиральных, в геометрической прогрессии, в росте объемов органической природы. Во втором приложении — в ритмике пуш-

кинских «Руслана и Людмилы» и «Полтавы». В третьем приложении — в композиции суриковской «Боярыни Морозовой». Отсюда он пошел дальше, перенося принцип золотого сечения на композицию драматических произведений, в частности на «Броненосец Потемкин».

Эйзенштейн рассчитал, что кульминационный пункт («точка высшего взлета»), точка перелома драматического действия — поднятие алого флага — приходится как раз на конец третьей и начало четвертой части, т. е. при делении фильма на пять частей находится в точке 3:2. При анализе отдельных частей он тоже обнаруживает в них цезуру, паузу, разделяющую часть на две неравные, но подчиненные принципу золотого сечения половины. Так, надпись вдруг разрубает пятую часть на сцену ликования и сцену расправы; так, возглас «Братья!» разрубает и вторую и пятую части. В расположении этих цезур Эйзенштейн видит причины «органичности» композиции фильма.

Скажем прямо, что анализ фильма по принципу золотого сечения удастся далеко не всегда. Измерение метража (или временной продолжительности) фильма не подтверждает догадок его автора. Возглас «Братья!» в пятой части находится гораздо ближе к финалу. Надпись «И вдруг...» — ближе к началу части, чем это допускается золотым сечением. Но так ли это важно?

Анализ Эйзенштейна вызвал и недоумение и споры. Всеволод Вишневский в письме к нему протестовал против холодного, математического анализа вдохновенных эпизодов художественного произведения. Некоторые кинематографисты обвиняли Эйзенштейна даже в мистике. В книге И. Ростовцева в мистике уличается не Эйзенштейн, а немецкий философ Цейзинг, возродивший интерес к проблеме золотого сечения в XIX в. «Очистив этот принцип от мистического налета, Эйзенштейн ввел его наравне с законами диалектики в круг всеобщих закономерностей, свойственных искусству»¹³.

Тоже ведь немалый грех нечто туманное, едва очищенное от мистики вводить наравне с законами диалектики! Но Эйзенштейн нигде не уравнивал золотого сечения ни с какими законами. Он, кстати, понимал, что и законы

¹³ И. Г. Ростовцев. «Броненосец Потемкин», стр. 133.

диалектики могут быть применяемы к искусству не непосредственно, а с учетом специфики искусства. И он нисколько не посягал на дополнение диалектического материализма идеалистическими концепциями. Он старался осмыслить принципы композиции художественных произведений нового, молодого искусства кино, искусства синтетического, соединяющего в себе выразительные возможности и пространственных и временных искусств.

Да, применение принципа золотого сечения к композиции фильмов спорно. Эйзенштейн сделал лишь первый шаг, обосновав лишь первую догадку. Но зато сколько верного и тонкого в его наблюдениях за структурой эпизодов, за теми переломами, которые происходят в развитии действия каждой части и большинства эпизодов фильма.

Приведу большую цитату:

«Вглядимся пристально в строй вещи.

Пять ее актов, связанные с общей линией темы революционного братства, в остальном между собой по внешности мало чем схожи. Но в одном отношении они абсолютно *одинаковы*: каждая часть отчетливо распадается на две почти равные половины. Особенно отчетливо это видно, начиная со второго акта.

Сцена с брезентом — бунт.

Траур по Вакулинчуку — гневный митинг.

Лирическое братание — расстрел.

Тревожное ожидание эскадры — триумф.

Мало того, в точках „перелома“ каждой части каждый раз имеется как бы остановка — своего рода „цезура“.

В одном случае — это несколько планов сжимающихся кулаков, через которые тема траура об убитом перескакивает в тему ярости (III часть).

То это — надпись „ВДРУГ“, обрывающая сцену братания, чтобы перебросить ее в сцену расстрела (IV часть).

Неподвижные дула винтовок там (II часть). Зияющие жерла орудий здесь (V часть). И возглас „Братья!“, опрокидывающий мертвую паузу ожидания во взрыв братских чувств, — и тут, и там.

И еще примечательно то, что перелом внутри каждой части — не просто перелом в *иное* настроение, в *иной* ритм, в *иное* событие, но каждый раз переход в резко *противоположное*. Не контрастное, а именно *противоположное*, ибо оно каждый раз дает образ той же темы, каждый раз

с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастая из нее же»¹⁴.

Особенно важен последний абзац — мысль о диалектической борьбе противоположностей в каждом эпизоде, о переломе, о перипетии, заключенной в каждом эпизоде и придающей ему огромный драматизм.

Драматургия «Броненосца Потемкина» основана на сцеплении реально происходивших исторических событий в железной последовательности. Каждое новое событие является как бы ответом на предыдущее. Каждое событие, развиваясь в напряженной борьбе, разрешается неожиданно и влечет за собой новое событие. Не столь важно, в каком месте, согласно ли золотому сечению или не согласно происходит перелом, важно, что он влечет за собой новое обострение борьбы, напряжение и масштабность которой возрастают. Удар боцмана и взрыв возмущения в кубрике. Гнилое мясо и еще более сильный взрыв возмущения. Брезент и революция на броненосце. Труп убитого Вакулинчука и возмущение масс. Расправа на лестнице и залп по штабу. Сближение с эскадрой и победный финал. Масштаб, значительность, революционный накал событий неуклонно возрастают. И это возрастание напряжения обуславливается, как бы подхлестывается «переломами», т. е. перипетиями, неожиданными исходами драматической борьбы в каждой сцене.

Именно в этой особенности драматургии фильма Эйзенштейн видит источник его пафоса. В статье «Еще раз о строении вещей» он писал: «...основной признак пафосной композиции состоит в том, что для каждого элемента произведения должно быть соблюдено условие „выхода из себя“ и перехода в новое качество»¹⁵.

Е. Добин в своей интересной книге видит в этих переломах действия лишь переломы ритма. Верно отметив, что ритмический ключ фильма в целом и каждой его части в отдельности — «от неподвижности к взрыву»¹⁶ (слова Эйзенштейна — *Р. Ю.*), Е. Добин упорно сводит все к ритму, к ритмическим переломам и т. д., что, конечно, существенно, но является лишь внешней стороной дела. Не только перелома ритма, перехода от неподвижности к

¹⁴ «Искусство кино», 1939, № 6, стр. 11.

¹⁵ «Искусство кино», 1940, № 6, стр. 29.

¹⁶ Е. Д о б и н. Поэтика киноискусства. М., 1961, стр. 157.

бурному движению, но и перелома в развитии действия, в революционной борьбе, перелома в содержании — вот чего добивался при постановке фильма, вот о чем неоднократно писал Эйзенштейн.

Интересно, что Эйзенштейн строил так сцены намеренно, сознательно. В цитированной уже статье из «Советского экрана», где сказано, что «внутренняя структура отдельных частей построена по принципу алогизма и контрастности», Эйзенштейн говорит и о диалектическом переломе в каждой сцене, причем подчеркивает, что он вводится «не как прием стилизации, а... отвечает моменту диалектической заостренности противоречий, характеризующих эпоху и каждую данную ситуацию в себе»¹⁷. Здесь речь не о ритме, а о содержании сцен в целом.

В период постановки «Броненосца Потемкина» Эйзенштейн был верен своей теории «монтажа аттракционов», но по сравнению со «Стачкой» развил ее дальше.

Согласно «монтажу аттракционов», фильм построен как цепь сильно действующих эпизодов-аттракционов. Новое по сравнению со «Стачкой» в том, что эти аттракционы взаимосвязаны, вытекают один из другого и следуют в нарастании. Новое и в том, что они не привносятся в фильм извне, как, например, «бойня», а отыскиваются в исторической действительности, отбираются из тысяч реально существовавших фактов. Новое и в том, что эти аттракционы внутренне драматичны, построены на борьбе, несут в себе перипетии, а также и в том, что они объединены общим идейным и композиционным принципом.

Профессор Н. Лебедев, а за ним и другие исследователи, считают, что «„Броненосец Потемкин“... был прямым отрицанием метода „монтажа аттракционов“»¹⁸. Не увидев в «монтаже аттракционов» ничего положительного, они не могли объяснить успех «Броненосца Потемкина» иначе, чем «прямым отрицанием» этого «порочного» метода. Мне кажется, дело обстояло сложнее. Эйзенштейн отказался от всего наносного, крикливого, нигилистического, что было в его ранней декларации, но, продолжая настойчиво искать способы воздействия на зрителя, пришел к великолепной, новаторской композиции «Броненосца», к его пафосу, к его эпическому величию.

¹⁷ «Советский экран», 1926, № 2, стр. 10.

¹⁸ Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. I. М., 1947, стр. 132.

От идеи «обрабатывать» зрителя различными сильными воздействиями Эйзенштейн пришел к методу постоянного, усиливающегося воздействия на эмоции зрителя с целью сообщить ему пафос. От метода пугания, эпатирования зрителя он пришел к ощущению необходимости сообщения ему своих переживаний, своих чувств, к осознанию необходимости сопереживания художника и зрителя. Проникшись мыслью о непобедимости революции, ощутив пафос революции, Эйзенштейн сумел передать этот пафос зрителям.

Это правильно понял и объяснил профессор Н. М. Иезуитов в своей «Истории советского киноискусства», так и оставшейся неопубликованной. Он писал: «„Монтаж аттракционов“ являлся той формой драматургии, которая была противопоставлена Эйзенштейном старым драматургическим канонам. Считается, что Эйзенштейн отрицал сюжет, но мало кто помнит при этом, что он отрицал его не вообще. Он боролся за новый сюжет, за новые способы его построения, и на этом пути „монтаж аттракционов“ сыграл существенную роль... Сюжет, построенный средствами... аттракционного кинематографа, приобретал многолинейность и идейную результативность, позволяя Эйзенштейну оперировать смыслом огромных событий революции»¹⁹.

Идея непобедимости революционного народа, идея победоносности революции, которая пронизывает весь фильм от начала до конца, целиком воспринимается зрителем. В пафосе этой идеи, в пафосе утверждения революции — бессмертие гениального фильма.

О пафосе революции думал Эйзенштейн и в дни создания фильма, когда решил отказаться от попыток изображения всей революции, для создания ее образа на материале одного из наиболее драматичных и патетических эпизодов, и в дни теоретического осмысления своего опыта, когда, подводя окончательный итог своим наблюдениям, писал:

«...Переживание момента истории есть величайший пафос в ощущении спаянности с этим процессом. В ощущении единой с ней поступи. В ощущении коллективного в ней соучастия.

¹⁹ См.: Н. М. Иезуитов. История советского киноискусства. Рукопись кабинета киноведения ВГИК.

Таков пафос в жизни.

Таково же отображение его в методике патетического искусства. Здесь рожденный из пафоса темы композиционный строй... не может не наполнять нас наивысшим доступным нам эмоциональным ощущением — пафосом».

И несколько далее: «Лишь тогда произведение станет органичным, лишь тогда оно сможет вступить в условия высшей органичности — в область пафоса... когда тема произведения, когда его содержание, когда его идея станут органически неотрывным единством с мыслями, чувствами, с самым бытием и существованием автора»²⁰.

Органичность композиции и революционный пафос фильма являются важнейшими вопросами творческого метода Эйзенштейна, но ими не ограничивается проблематика, возникающая в связи с фильмом. Весьма важен вопрос о художественной индивидуализации, о человеческих образах фильма. Вопрос этот сложен и мало разработан. Мало разработан главным образом потому, что сам Эйзенштейн, посвятивший органичности и пафосу большое исследование, описавший и процесс постановки и многие этапы жизни фильма на экранах мира, почти ничего не писал о человеческих образах и о проблемах индивидуализации и актерского творчества в фильме. Произошло это потому, что Эйзенштейн не ставил перед собой задачи подробной характеристики индивидуальных персонажей. Он стремился изобразить историческое событие, в котором участвовала революционная масса, он стремился поэтически осмыслить и воссоздать действия революционного коллектива. Как мы видели, он искал и нашел великоленные композиционные присмы для выполнения этой цели.

Но вопрос об индивидуальных образах все же возник и никогда не снимался.

На первом обсуждении фильма прозвучали резкие отзывы А. Роома и В. Пудовкина по поводу плохой актерской игры в фильме, неудачи всего, что касается человеческих образов. Подобные критические замечания содержались в большинстве самых восторженных отзывов как советской, так и иностранной прессы. Узаконены они и в истории советского кино. Н. Лебедев пишет:

²⁰ «Искусство кино», 1939, № 6, стр. 15.

«В „Броненосце“, как и в „Стачке“ отсутствовали индивидуальные герои. Это обезличивало массу. Мелькавших в фильме Вакулинчука (одного из зачинщиков восстания матросов), офицера Гиляровского, командира корабля, врача в пенсне и других зритель воспринимал как знаки, как символы, а не как образы живых людей.

Слабой, плакатно-схематичной, шаблонной была игра актеров. Хорошо получились лишь статические моменты не игравших людей, т. е. статическая „работа“ типажных натурщиков»²¹.

Но почему же тогда каждый, кто видел хоть раз гениальный фильм, навсегда запомнил все эти «знаки» и «символы», всех этих «слабо, плакатно-схематично, шаблонно» сыгранных «неживых людей»? Разве не ясны нам не только социальная принадлежность, но и характеры Вакулинчука, Голикова, еврейки на митинге, злобствующего обывателя, матери убитого мальчика, женщины в пенсне? Верно, они прошли перед нами в нескольких кадрах, можно сказать о них «мелькавшие», но отчего же так врезается в память, в сердце, в воображение это мелькание?

Вопрос сложный. Пытаясь его решить, Н. Зоркая в своей книге «Советский историко-революционный фильм»²² решительно опровергает всех, кто когда-либо критиковал индивидуальные характеры «Броненосца Потемкина», а затем не менее решительно опровергает и тех, кто — главным образом в газетных, юбилейных статьях — утверждал обратное, хвалил «яркие, запоминающиеся образы» фильма.

Где же истина? Торжественно заявив, что «ясность... может быть достигнута только при строго историческом подходе к явлениям искусства», Н. Зоркая углубляется в длинейший «отход», где затрагивает множество имен и явлений: Верхарна, Гауптмана, Блока, Чехова, Воровского, Андреева, Евреинова, Маяковского, Серафимовича, Дейнеку. Примеры эти или давно известны (Маяковский, Серафимович), или притянуты искусственно. И Зоркая, утопив вопрос в массе примеров, так и не дает на него никакого ответа. Единственное, что можно понять, это ее

²¹ Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. I, стр. 134.

²² Н. М. Зоркая. Советский историко-революционный фильм. М., 1962, стр. 46—64.

согласие со статьей Л. Козлова, где он считает, что «к индивидуальным образам фильма вообще неприменимы критерии психологического образа-характера, что они скорее выполняют функцию реалистической художественной детали в целостном образе героя-массы»²³.

С этим наблюдением молодого киноведа действительно нужно согласиться. Он исходил из верного понимания того, что подробная характеристика героев не входила в задачи Эйзенштейна, стремившегося поэтически осмыслить и воссоздать действия революционного коллектива, и цитировал соответствующее место «Очерков истории советского кино»²⁴. Но, низводя человеческие образы до положения детали, разве не примыкает Козлов, а с ним и Зоркая, к тем, кто писал об однокрасочности, схематичности этих образов? Разве «детали» Козлова не равны «знакам» Лебедева?

Иной позиции придерживается С. Фрейлих в статье «Великое произведение реалистического искусства»²⁵. Он столь же решительно, как и Н. Зоркая, оспаривает мнение Н. Лебедева и противопоставляет ему подробное описание врача Смирнова, злопыхающего обывателя, Вакулинчука и двух женщин на лестнице. Этот метод непосредственного обращения к фильму, конечно, много плодотворнее метода ухода в исторические аналогии, примененного Зоркой.

Описания Фрейлиха сделаны наблюдательно, зримо. Безусловно, верна мысль о том, что герои фильма запоминаются потому, что даны в главные, решительные моменты своей жизни, а поэтому, согласно Белинскому, мы сами можем «рассказать всю их жизнь и до и после этого момента». Правда, описания Фрейлиха и цитата из Белинского тоже утверждают нас в мысли, что индивидуальные характеры даны Эйзенштейном бегло, только для того, чтобы создать общий, коллективный образ. Понимает это и сам Фрейлих, который оправдывает фильм тем, что в нем «только несколько ролей были созданы актерами, для большинства же режиссер использовал „типаж“»²⁶.

²³ Н. М. Зоркая. Советский историко-революционный фильм, стр. 47.

²⁴ См. статью Л. Козлова «К вопросу о художественной индивидуализации в фильме „Броненосец Потемкин“». Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 3. М., 1959, стр. 130.

²⁵ «Искусство кино», 1955, № 12, стр. 45—53.

²⁶ Там же, стр. 51.

Итак, споры возникают оттого, что к вопросу критики подходят с разных позиций и пользуются разной терминологией, а в сущности все сходится на одном. Лебедев и его предшественники неправы в том, что оценивают образы «Броненосца» как слабые, неудавшиеся. Эти образы удивительно сильны, яркие, очерчены с огромной экспрессией. Но они не являются индивидуализированными, самооценными. Этого Эйзенштейн и не добивался. Они являются частями, деталями образа героя-массы, образа коллектива. К некоторым актерам, например, к А. Антонову и Г. Александрову, исполнителям ролей Бакулинчука и Гиляровского, можно предъявить некоторые упреки, но в целом и они и другие исполнители, ведомые могучей рукой режиссера, выполняют свои функции и занимают свое место в коллективном образе. Кстати, и Антонов и Александров — профессиональные пролеткультовские актеры. Непрофессионалы — «типажи» играют в фильме сильнее.

Но это вопрос второстепенный. Верный задаче создать эпическое произведение, Эйзенштейн основное внимание уделял событиям, а не людям. Заметим еще раз, что и композиция, близкая к классической трагедии, найдена им для раскрытия драматизма событий, а не характеров людей. В «Разделении поэзии на роды и виды» Белинский писал: «Трагедия греков особенно отличается эпическим характером... Герой греческой трагедии не человек, а событие; интерес ее сосредоточен не на участии индивидуума, а на судьбах народа, в лице его представителей»²⁷. Люди «Броненосца Потемкина» — представители разных слоев народа, отражающие народные судьбы.

Но главная идейная нагрузка ложится не на этих героев, а на коллективные образы.

В «Броненосце Потемкине» созданы три главных массовых, коллективных образа: образ вооруженной силы царизма, образ пассивной и неорганизованной толпы и образ революционного коллектива матросов.

Образ вооруженной силы царизма дан в нарастании, в мерном, тупом, неотвратимом движении, в атмосфере духоты, безысходности, гнета. Невыносима духота кубрика, где тяжелым сном спят матросы и мрачно разгуливает боцман. Мерно шагают по палубам офицеры, догля-

²⁷ В. Белинский. Сочинения в одном томе. М., 1950, стр. 204.

дывая, надзирая. Бесконечно тянется время в сцене расстрела, но его движение чем медленнее, тем неотвратимей, беспощадней. Мерно спускаются по лестнице каратели. Чаще всего видны лишь их ноги, головы не входят в кадр. Они безлики! Их шаг, их пули беспощадны, неотвратимы. Время снова тянется, почти стоит на месте. Мечется, разбегается, молит, гибнет толпа, но время не спешит, безликие солдаты все шагают, шагают, словно лестница бесконечна. Медленно, неотвратимо подползает во мгле эскадра. Мерно раскачивается на волнах. И снова время останавливается, тянется бесконечно долго. Медленно поднимаются стволы орудий. Подползает, подползает эскадра. И каждый раз тяжелое, тупое, медленное движение, характеризующее царизм, резко обрывается взрывами возмущения. И если сила гнета все возрастает, то возрастает и сила протеста. В душном кубрике резко звучит призыв Вакулинчука. Расстрел сорван его криком «Братья!» Расправа на лестнице оборвана залпом броненосца. Подползание эскадры разрешается бурным ликованием и победоносным ходом свободного броненосца.

Образ толпы дан тоже в движении, в развитии. Появление этого образа на редкость мощно, мажорно. Кадры моста и мола, заполненных толпой, полны грозной экспрессии. Но после стихийно возникшего митинга на берегу толпа успокаивается, ее настроение светлеет. Грозно движущуюся массу сменяет радостно машущая платочками толпа. И в момент радостной расслабленности появляются каратели. Толпа, заметавшись в ужасе, расчленивается. Мы с ужасом и состраданием следим за судьбами отдельных людей. Они гибнут. Так развитие образа грозной, возмущенной массы, не получившей организующей, руководящей силы и поэтому не могущей противостоять реакции, идет по нисходящей линии — от мощного массового движения к гибели отдельных, разрозненных и от этого слабых людей.

По восходящей, по нарастающей идет развитие образа коллектива революционных матросов. Вначале мы ощущаем растущее возмущение и смотрим, как реагируют на события отдельные личности: Матюшенко и Вакулинчук, молодой матросик, обиженный боцманом, а потом перевернувшийся офицерский обеденный стол, старый матрос, с тоской взирающий на мачту, где его обещают

«вздернуть». Мы уже проследили, как крепнут революционные удары моряков по царской военщине. Одновременно происходит и другой процесс: действия матросов становятся все организованней. От разрозненных вспышек по поводу борца к стремительному, но беспорядочному движению сцены «Бей драконов!», а потом к организованной динамике в сцене боевой тревоги при встрече с эскадрой. Здесь не толпа, а спаянный коллектив, в котором каждый знает свое место. В общем коллективном образе растворяются индивидуальные: Матюшенко, сигнальщики, артиллеристы. И режиссер находит гениальный прием, чтобы слить матросов в цельный, органически единый коллектив,— бьется общее сердце. Действия матросов ритмически перемежаются кадрами работающих машин. Сердце броненосца. Единое сердце революционного коллектива.

Разве развитие основных коллективных образов недостаточно ясно и сильно говорит о силе революционной организации? Зачем же по сей день упрекать режиссера в том, что он не изобразил работу подпольных организаций? Эйзенштейн решил тему партии как тему монолитности революционного коллектива матросов, охваченных единой волей, единым стремлением, единым пафосом. К такому решению привели его эпические масштабы фильма и сознательное, годами выношенное решение: «в центр драмы вдвинуть массу». И можно ли сомневаться в плодотворности этого решения, прочитав ленинские строки, относящиеся как раз к 1905 году:

«На политическую сцену активным борцом выступает масса, всегда стоящая в тени и часто поэтому игнорируемая или даже презираемая поверхностными наблюдателями. Эта масса учится на практике, у всех перед глазами делая пробные шаги, ощупывая путь, намечая задачи, поверяя себя и теории всех своих идеологов. Эта масса делает героические усилия подняться на высоту навязанных ей историей гигантских мировых задач и, как бы велики ни были отдельные поражения, как бы ни ошеломляли нас потоки крови и тысячи жертв,— ничто и никогда не сравнится, по своему значению, с этим непосредственным воспитанием масс и классов в ходе самой революционной борьбы»²⁸.

²⁸ В. И. Ленин. Сочинения, т. 8, стр. 84.

Мы разобрали историческую конценцию, драматургическую композицию и образную систему «Броненосца Потемкина». Осталось сказать несколько слов о кинематографическом языке фильма.

Если по охвату и трактовке исторических событий «Броненосец Потемкин» может быть назван кинематографической эпопеей, то по языку, по форме изложения материала он является поэмой. Эпической поэмой. И подобно тому, как для поэзии литературной характерны ритмичность, метафоричность, образность, — ритмичность и образность характерны и для поэзии кинематографической. Поэзия литературная соединяет слова. Поэзия кинематографическая соединяет кадры. Соединение кадров в киноискусстве называется монтажом.

Первая половина 20-х годов была для киноискусства периодом овладения выразительными средствами монтажа. Еще работали режиссеры, для которых монтаж был простой склейкой отдельно снятых сцен. В эти сцены «врезались» крупные планы лиц актеров или предметов, на которые следовало обратить внимание. Так работал не только автор «Из искры пламя» Д. Бассальго, но и автор «Красных дьяволят» И. Перестиани, и большинство режиссеров, творчески связанных с дореволюционной кинематографией.

Наивысшим достижением в те годы считался так называемый «параллельный монтаж», заимствованный из картин Д. У. Гриффита и дававший возможность одновременного разворачивания действия в двух или нескольких местах, что способствовало росту напряжения действия. Позднее, в статье «Диккенс, Гриффит и мы» Эйзенштейн исследовал этот монтажный метод на произведениях американского режиссера и на картине советского режиссера А. Ивановского «Дворец и крепость», вышедшей в 1924 г.

Сам Эйзенштейн использовал параллельный монтаж для более сложных целей — для создания кинометафор. Мы видели, как простые столкновения планов в «Стачке» давали образные характеристики шпиков, а параллельный монтаж разгона демонстрации и убоя быка был рассчитан на возникновение развернутой метафоры «кровавая бойня».

Своеобразие монтажа «Броненосца Потемкина» сразу же заметила критика. Пресса поместила многочисленные

восторги по поводу монтажа. Но в чем отличие монтажа Эйзенштейна от монтажа Гриффита, подметил только Виктор Шкловский. В книге «Их настоящее» (1927) он среди множества неверных или неточных замечаний делает одно весьма существенное: «Монтаж вещи очень своеобразен. С точки зрения классической школы монтажа он неправильный... нет переходов от одного места действия на другое. Нет подоспевающей помощи, нет бега героя от героя к герою; броненосец идет на эскадру, и мы не знаем, что происходит на эскадре. Действие происходит на лестнице и не перебивается броненосцем»²⁹.

И в другом месте той же книги: «Те приемы монтажа, которые созданы Гриффитом из чисто технических необходимостей показывания, у нас пока что восприняты как единственно возможные... Монтаж — это явление общее, неизбежное в кинематографии — это то, чем она работает. Американское же монтирование с переменным показыванием, с изменением деталей — это сезонное направление кинематографистов, которое может быть заменено другим приемом... Самый монтаж Эйзенштейна, отдаленно или неотдаленно связанный с его монтажным аттракционом в театре, — и связанный не только словесно, — это монтаж смысловой...»³⁰.

В. Шкловский совершенно верно понял, что принцип параллельного монтажа — это один из монтажных приемов, один из способов монтирования эпизодов, а Эйзенштейн, отталкиваясь от теории «монтажа аттракционов», разработал новый принцип монтажа. Шкловский назвал его смысловым.

Еще яснее определил сущность эйзенштейновского монтажа С. Юткевич, правда, уже в 1947 г., после выхода статей «Монтаж — 1938», «Вертикальный монтаж» и других теоретических работ Эйзенштейна. В статье «О киномонтаже» Юткевич пишет: «Заслуга Эйзенштейна заключается в том, что чисто технологическое понятие монтажа, эмпирически расширенное некоторыми американскими и европейскими режиссерами, теоретически осознано и обосновано им прежде всего как новая система драматургии»³¹.

²⁹ В. Шкловский. Их настоящее. М.—Л., 1927, стр. 96—97.

³⁰ Там же, стр. 81, 82, 84.

³¹ С. Юткевич. Человек на экране. М., 1947, стр. 101.

Верно оценивая новаторское понимание Эйзенштейном монтажа как специфической особенности киноискусства и как особого метода художественного мышления, и В. Шкловский и С. Юткевич недооценивают огромного вклада предшественников Эйзенштейна — советских режиссеров Л. Кулешова и Д. Вертова. В дни создания «Броненосца Потемкина» они, развивая достижения Гриффита и других американских и европейских режиссеров, вовсе не считали их единственно возможными. Они оба считали монтаж основой киноискусства, причем настолько увлекались его возможностями, что вызвали многолетние упреки критики в «фетишизации», в «генерализации» этого выразительного средства. Но уже Кулешов рассматривал монтаж как способ формирования сюжета, т. е. понимал его драматургические возможности, а Вертов писал о монтаже как об отборе наиболее существенных моментов заснятой на пленку жизни, как о способе отбрасывать все лишнее, случайное, т. е. видел в монтаже средство типизации.

В этой статье нет возможности подробно проследить развитие взглядов Эйзенштейна на монтаж. Ограничимся тем пониманием монтажа, которое выработал Эйзенштейн в период работы над «Броненосцем Потемкиным».

Он сформулировал их и в полемических статьях «О позиции Бела Баллаша» и «Бела забывает ножницы», напечатанных в «Киногазете» в июле и августе 1926 г., и несколько позднее в статьях о японском театре «Кабуки» и о принципах иероглифической японской письменности. Эти статьи написаны сложно, с обилием непривычных для нашего времени терминов. Однако при дискуссионности многих положений они достаточно ясно раскрывают взгляды Эйзенштейна на монтаж. Размышления об иероглифах повели Эйзенштейна дальше, к теории «интеллектуального кино», к мысли, что средствами киномонтажа можно выражать не только художественные образы, но и научные понятия. Но это было позднее, и практическим обоснованием «интеллектуального кино» был не «Броненосец Потемкин», а «Генеральная линия» и «Октябрь».

В период же работы над «Броненосцем» он видел в монтаже возможность воздействовать на психологию зрителя, направляя его эмоции в нужном художнику направлении. Он видел в монтаже возможность отбирать

явления действительности, типизировать и разлагать «органический мир», т. е. изображаемую действительность, «и затем сводить его заново в математически безошибочно действующее орудие»³². В дискуссиях с Кулешовым и Пудовкиным он утверждал, что монтаж — не сцепление, а столкновение, «конфликт двух рядом стоящих кусков», так как «основа всякого искусства всегда конфликт»³³. Он понимал, что в монтаже заложена возможность наращивания напряжения действия, и сравнивал монтаж с «серией взрывов двигателя внутреннего сгорания»³⁴. (Позднее он назвал это диалектическими переломами действия.) Он видел, что столкновение двух монтажных кусков должно «рассматриваться не как сумма их, а как произведение»³⁵, т. е. от столкновения рождается новое художественное качество, новый образ.

Следовательно, Эйзенштейн ясно осознавал типизирующие, идейные и образные возможности монтажа.

Он «разлагал» событие — допустим, расправу на лестнице — на отдельные кадры, выбирая наиболее выразительные, находя наиболее впечатляющие точки зрения (ракурсы), часто выделяя наиболее существенные части — сапоги солдат, руки молящих о пощаде, глаза обезумевшей матери, колеса коляски — и давал их крупными планами, чтобы предельно заострить на них внимание, а затем «заново слагал» эти ячейки-кадры в единое монтажное целое, причем длина кадров и их сталкивание рождало ритм то медленный, тягучий, то скачущий, несущийся, безумный. Он именно не соединял, а сталкивал кадры, и эти столкновения рождали динамику эпизодов, столкновение же эпизодов, частей создавало динамику фильма, его нарастающий драматизм.

От столкновения кадров рождались и метафоры. Простые, локальные (кипящий котел — кипящая возмущенным движением матросов палуба) и развернутые (движения машин — биение коллективного сердца). От столкновения трех кадров каменных львов — спящего, пробу-

³² См. статью «Неожиданный стык». — «Жизнь искусства», 1928, № 34, стр. 6—9.

³³ См. послесловие к брошюре Н. Кауфмана «Японское кино». М., 1929, стр. 82 и 84.

³⁴ Там же, стр. 84.

³⁵ Там же, стр. 74.

ждающегося и вскочившего — родилась метафора: «взрели камни».

Помимо кинометафор, монтажно подменяющих одно понятие другим (непобедимость революции — непобедимость броненосца), Эйзенштейн разработал и особый род кино-сinekдох, т. е. метафор, подменяющих целое его частью. Так, судовой врач характеризуется через его пенсне, беспомощно зацепившееся за канат после того, как врач полетел за борт кормить червей, так и «не замеченных» им «сквозь это пенсне. Так, корабельный священник характеризуется через крест, которым он нервно отстукивает секунды, ожидая залпа по брезенту, а судьба священника — через этот же крест, упавший и вонзившийся в палубу.

Монтируя, Эйзенштейн принимал во внимание и «внутрикадровое движение», т. е. направление, темп, характер движения в кадрах и тональность этих кадров. Неуклонное движение карателей дано сверху вниз, вернее из левого верхнего угла кадра к правому нижнему. Постоянство этого движения контрастировало с беспорядочным метанием беспомощной толпы. Движение яликов к броненосцу дано только слева направо, в одном направлении. Их словно магнит притягивает броненосец. Решительно, быстро, определенному движению яликов соответствует яркая, блестящая, светящаяся тональность, в которой сняты кадры белокрылых яликов. Быстрое движение, светлая тональность и четкий монтаж создают ощущение радости, счастья. Тональность «траура по Вакулинчуку» — приглушенная, темная, туманная. Туману соответствует внутрикадровое движение — мерное, еле ощущаемое покачивание замерших судов. Монтируется эта сцена в медленном темпе, длинными кусками. Покачивание, туман, медленный монтаж создают настроение тоски и тревоги. Противоположные по тональности кадры и эпизоды, сталкиваясь, создают конфликтность, драматизм.

Желая достичь крайнего, особого, сильнейшего эффекта в момент наивысшего напряжения, Эйзенштейн резко нарушает черно-белую тональность фильма, окрашивая флаг в красный цвет, нанося как бы удар по восприятию зрителя.

Зависимость ритма, тональности и внутрикадрового движения и содержания эпизода от его эмоциональной

окрашенности один из близких друзей и исследователей творчества Эйзенштейна Иван Аксенов счастливо назвал полифонией³⁶.

Полифоничность, метафоричность, ритмичность «Броненосца Потемкина», его гармоническая композиция и огромный пафос — все это делает фильм произведением высокой поэзии, подлинной кинопоэмой.

В статье «Мировое значение „Броненосца Потемкина“» С. Юткевич, анализируя поэтический киноязык фильма, удачно сравнил его с поэтическим языком Маяковского:¹

«Ораторской интонации поэм и стихов Маяковского соответствует и та патетичность, которая характеризует собой всю поэтику Эйзенштейна. Так же как Маяковский, обновляя поэтическую речь, вводил в нее «прозаизмы» разговорного языка, лексику, считавшуюся «внелитературной», то есть лозунг, частушку, сатирический фельетон, куплеты и т. д., так и Эйзенштейн, создавая свой киноязык, смело пользовался приемами кинопублицистики, киноплаката, инструктивного фильма.

Мне кажется, что даже ритмика их произведений, подчеркнутая разбивка строки у Маяковского и кадровое членение монтажной фразы у Эйзенштейна имеют одни и те же общие источники. Слово, всегда весомое, выразительное и точное, отнюдь не ради декоративного эффекта располагалось Маяковским в ступенчато набранной строке — так воздействовало оно сильнее в общей его патетически повелительной направленности поэтики. Также и у Эйзенштейна дробление на короткие монтажные куски подчеркивало смысловую весомость кадра и точнее выражало напряженный внутренний динамизм его стремительного, агитационного искусства»³⁷.

Подобно Маяковскому, Эйзенштейн пришел от нигилистического левачества, от лабораторных опытов по изобретению новых формальных приемов к решению важнейших революционных тем в новаторской, рожденной революционным содержанием форме. Подобно Маяковскому, Эйзенштейн поднялся до высот революционного пафоса и сообщил этот пафос миллионам людей. Подобно Маяков-

³⁶ См. И. Аксенов. Полифония «Броненосца Потемкина». — «Искусство кино», 1940, № 12, стр. 19—23.

³⁷ «Искусство кино», 1956, № 1, стр. 62.

скому, Эйзенштейн создал бессмертный шедевр революционного искусства, искусства социалистического реализма.

Да, искусства социалистического реализма, одним из проводников, родоначальников и теоретиков которого в области искусства кино является Эйзенштейн.

Необходимо еще раз подчеркнуть это: «Броненосец Потемкин» является шедевром искусства социалистического реализма.

Несмотря на то, что это казалось бесспорным еще в 1940 г. такому авторитету в области теории социалистического реализма, как Александр Фадеев (вспомним цитату из его статьи, приведенную мною в начале этой главы), многие теоретики, писавшие через несколько лет после Фадеева и знавшие его точку зрения, отказывались причислить великий фильм к искусству социалистического реализма. Н. Лебедев, например, нашел немало точных и восторженных слов по поводу «Броненосца Потемкина». Он характеризовал основные черты его стиля как идейность и революционную целеустремленность, реализм в показе народных масс, социальный пафос, романтическую взволнованность без ухода в беспочвенную фантазию и, наконец, новизну и высокое техническое совершенство формы, но не заметил, что все эти черты точно соответствуют чертам, сформулированным Горьким для характеристики социалистического реализма. И вдруг сделал неожиданный вывод: «Этот стиль еще не был стилем социалистического реализма. Для этого ему не хватило, во-первых, глубины социалистического сознания, до которого в то время еще не дозрели даже самые передовые из мастеров кино, и, во-вторых, общенародности, доходчивости, доступности формы, понятной и захватывающей не только передовую в культурном отношении аудиторию, но и многомиллионные массы рядовых зрителей.

Стиль „Броненосца Потемкина“ был на пути к социалистическому реализму, но он еще не был им»³⁸.

Почему серьезный исследователь, критик, одним из первых приветствовавший появление великого фильма и назвавший еще «Стачку» «первым революционным произведением нашего экрана», вдруг, столь явно противореча самому себе, забыв определение Горького, забыв слова

³⁸ Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. I, стр. 139.

Фадеева, забыв приведенные им же самим на нескольких страницах свидетельства о доходчивости и общенародном успехе фильма, отказывает ему в, казалось бы, очевидном, несомненном, бесспорном?

Только потому, что в период наибольшего расцвета догматизма, сектантства, безапелляционности, порождаемых культом личности Сталина, Н. Лебедев, выпустивший книгу в конце 1947 г., шел на поводу у людей, стремившихся как можно более сузить понятие социалистического реализма, сделать этот метод привилегией ограниченной группы художников, оторвать советское искусство не только от прогрессивного зарубежного искусства, но и от великого революционного русского искусства «докультовского» периода, 20-х годов. Эти схематики и начетчики вели счет произведений социалистического реализма с 1934 г., т. е. со времени, когда этот метод был официально признан Сталиным как единственный и всеобъемлющий.

Противопоставление советского искусства 30-х и 40-х годов советскому искусству 20-х годов — искусству Маяковского, Мейерхольда, Эйзенштейна — принесло нам огромный вред. Так пусть же займет бессмертный «Броненосец Потемкин» принадлежащее ему место родоначальника шедевров киноискусства социалистического реализма, пусть его традиции — традиции революционного пафоса, масштабности, образности, новаторства — вечно оплодотворяют советское и мировое кино!

Развивается, растет, изменяется самое молодое, самое богатое художественными возможностями, синтетическое искусство кино. В стремительном этом развитии многие фильмы быстро забываются, стареют, теряют художественную ценность. Но среди многих десятков и сотен тысяч созданных людьми кинофильмов есть такие, которые накрепко вошли в историю человеческой культуры, в сознание масс. Среди них — гениальный советский фильм «Броненосец Потемкин», эпос революции, гимн бессмертию народа, сражающегося за освобождение. Он завоевал бессмертие, этот фильм. Наша гордость, наша слава.

Н. А. ЗАРХИ — ТЕОРЕТИК КИНОДРАМАТУРГИИ

В атмосфере никогда не умолкавших споров о кинодраматургии поразительна уже сама бесспорность имени Натана Зархи, первого кинодраматурга, который занял место среди классиков советского кино.

Сценарии «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», написанные в годы, когда на киностудиях снимались «Киршички», «Вздувайте горны», «Избушка на Байкале», явились новым словом в искусстве кино.

Так же как «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» Н. Зархи и В. Пудовкина обозначила целую эпоху в кинематографе, и в частности в кинодраматургии. Об этих фильмах много написано. О них еще много напишут. Их исследователям откроются новые связи и закономерности в развитии киноискусства.

Имя Натана Абрамовича Зархи упоминается обычно в связи с анализом фильмов «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга». Действительно, сценарии этих фильмов — лучшее из написанного кинодраматургом. Но ими не ограничивается творческое наследие Зархи, весьма обширное, несмотря на то, что жизнь его по трагической случайности оборвалась очень рано — на тридцать пятом году¹.

Зархи был автором многих сценариев, поставленных и непоставленных, а его пьеса «Улица радости», которая прошла во многих театрах страны, а особенно успешно в Театре имени Революции с участием Штрауха и Астангова, сделала его известным театральным драматургом. Сценарии Зархи были неравноценны, иные просто неудачны. Но даже и неудачи этого крупного художника, очень опре-

¹ Н. А. Зархи погиб при автомобильной катастрофе 5 июля 1935 г.

деленного в направлении своей работы, своих поисков, проливают свет не только на его личное творчество, но и на те процессы, которые совершались в советской кинодраматургии во второй половине 20-х — начале 30-х годов.

Есть и другая область деятельности Зархи — не менее важная. Он был одним из первых теоретиков кинодраматургии, исследующим сценарное дело как самостоятельную и особую область литературного творчества.

Его выступления, лекции, статьи, напечатанные при жизни или оставшиеся в рукописях и черновых набросках, являются драгоценным свидетельством той борьбы, тех противоречий, в которых рождался новый, кинематографический вид литературы. Организаторская и теоретическая работа Зархи оказывала несомненное влияние на взгляды современников. Его авторитет в кинематографических и литературных кругах был очень высок. Когда выступал Натан — так называли его все, даже неблизкие знакомые, — аудитория была полна. Широкая образованность, живой интерес ко всем событиям жизни искусства позволяли Зархи мгновенно откликаться на самые различные проблемы кинематографической действительности. Многие из того, о чем говорил и писал Зархи, теперь стало общеизвестным, предположения, которые высказывались им тогда впервые, сегодня стали привычными, вошли в кинематографический обиход. Но его исследование законов киноискусства, и прежде всего кинодраматургии, часто опережало современную ему практику. Многие выдвинутые Зархи положения о сценарной форме актуальны сегодня. Более того, некоторые его догадки о законах построения сценария оказались пророческими и реализуются буквально на наших глазах.

К сожалению, теоретическое наследие Зархи в большей своей части является достоянием архивов. Главный его труд — книга «Кинодраматургия» — остался незавершенным. Он ее писал на протяжении семи лет. Отдельные чрезвычайно ценные статьи и выступления по сей день не напечатаны. Почтительное упоминание имени Зархи много лет странно сочеталось с фактическим замалчиванием его творчества. За все время вышел лишь один далеко не полный сборник его сценариев. О Зархи-теоретике читатель не знает почти ничего. Именно поэтому мы и позволим себе сосредоточить внимание на теоретической его деятельности,

Теория Зархи возникла как более или менее прямое обоснование его практики. Первая статья — «Драматургические основы киносценария» — появилась в 1925 г., в период его работы над фильмом «Мать». К началу же 30-х годов исследование законов киноискусства перерастает в особую и едва ли не главную область творчества Зархи.

* * *

В анкете сценариста, проведенной научно-исследовательской лабораторией НИСа ГИКа, в графе «Считаете ли вы кинодраматургию особым, специфическим видом творчества, какие в этом разделе предъявляете требования к кинодраматургу?» рукой Зархи написано: «Считаю. Сценарист — писатель, владеющий искусством кино так же, как, например, драматург владеет искусством театра. Значит к сценаристу предъявляют все требования, что и к советскому писателю, полное владение его специфическим материалом»².

Итак, «сценарист — писатель». Но вот что пишет в эти же годы известный теоретик кино Б. Балаш: «Фильму нечего делать с литературой. Сценарий фильма никак не является продуктом литературной фантазии»³. Чтобы разобраться в причинах столь полярно противоположных утверждений, вспомним обстоятельства существования кинодраматургии в ее ранний период. Вычленение сценария из общего процесса создания фильма, начавшись сразу с рождения кинематографа, происходило постепенно и вначале не очень заметно.

Как только кинематограф перестал удивлять зрителей самим фактом движения фигур на освещенном полотне экрана, как только утихли восторги и ужасы при виде надвигающегося на публику «настоящего» поезда, публика захотела знать, зачем и куда этот поезд направляется. Потребовались, в нарастающем количестве, темы и сюжеты.

Потребность эта удовлетворялась в основном заимствованием у соседних искусств, в первую очередь у театра, а также у литературы. Экранизировалось все — от романов до романсов, от «Анны Карениной» до «Запрягу я тройку борзых, темно-карих лошадей».

² Цитируется по тексту неопубликованной статьи М. Живова о творчестве Н. А. Зархи. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 97.

³ Б. Балаш. Видимый человек. М., 1925, стр. 31.

Для составления кратких схем-описаний того, что надлежит снять, литературное мастерство не было нужно. Пока фильмы были простыми иллюстрациями известных литературных сюжетов, сценаристам не приходилось создавать образ. И авторы первых сценариев, конечно, писателями не были. Ясное представление о том, как когда-то писались сценарии, дает Я. Протазанов в воспоминаниях о начале своей кинематографической карьеры. Вот что он рассказывает о Гончарове, железнодорожном чиновнике, поступившем в 1907 г. на службу в кинофирму «Глория» в качестве режиссера и сценариста:

«Гончаров одновременно „экранизировал“, вернее же, искажал до неузнаваемости повесть Гоголя „Майская ночь или утопленница“ и ставил душераздирающие драмы „Невеста Льва Сапегы“, „Царевна Софья“ и „Иван Грозный“.

Познакомившись с этими киносценариями, я пришел к выводу, что конкурировать с сочинительским талантом Гончарова совсем нетрудно. Я призвал на помощь любимого поэта и представил руководству ателье свой первый сценарий „Бахчисарайский фонтан“»⁴.

Протазанов очень гордился первым гонораром за эту работу в сумме 25 руб. Дальнейшая его сценарная деятельность в эти годы развивалась также без особенных трудностей. В 1913 г. в фирме «Тиман и Рейнгард» по собственному сценарию Протазанов ставит фильм «Как рыдала душа ребенка».

Люди, умеющие написать годный для съемки сценарий, были необходимы. Сценарная проблема родилась едва ли не раньше сценария. И требования к возникающей профессии сценариста росли с невероятной быстротой.

Если для «Политого поливальщика» братьям Люмьер еще не нужно было никакого сценария, то «Понизовая вольница» уже требовала предварительного описания событий в их определенной последовательности. Необходимость сложить образ фильма до съемки с каждым шагом кинематографа вперед становилась все более очевидной.

Взрослея, кино перестает удовлетворяться убогими пересказами чужих произведений. Новому искусству требуются самостоятельные художественные замыслы. Сценарной работой все больше начинают заниматься писатели.

С начала 20-х годов в кинематографе работают прозаики, поэты и драматурги — Ю. Тынянов, В. Маяковский,

⁴ Сб. «Я. Протазанов». М., 1937, стр. 230.

В. Каверин, В. Шкловский, О. Брик. Постепенно выделяется группа литераторов, полностью связавших свою судьбу с киноискусством,— Г. Гребнер, Б. Леонидов, О. Леонидов, К. Виноградская, В. Туркин, С. Ермолинский и др. К этой плеяде профессиональных кинодраматургов принадлежит и Натан Зархи.

Развитие сценарной профессии сопровождалось яростными спорами о природе кинодраматургии, спорами, в которых громко звучали голоса, отрицающие сценарий как литературное произведение. Отсутствие в кино слова особенно подчеркивало значение его изобразительной, зримой стороны. Представлялось невозможным и ненужным создавать сценарий средствами литературы — расстояние между словесным и пластическим образами казалось непреодолимым. Сценарий не имеет ничего общего с литературой — так думали и многие из писателей, в частности И. Эренбург. В 1927 г. он говорил: «Писатели пишут сценарии по большей части оттого, что сценарий „пишут“. Если сценарии „говорили“ бы, может за это дело взялись бы адвокаты или попросту разговорчивые дамы»⁵. Эренбург утверждал, что «сценарий следует увидеть, как сон», ибо он должен исходить от чисто зрительного потрясения.

От сценариста требовалось «мышление зрительными образами». Практически это привело к появлению так называемого «технического сценария», который представлял собой покадровое описание будущего объекта съемки. В лучших своих образцах технический сценарий демонстрировал владение спецификой кинематографической изобразительности, но он не мог не быть полуфабрикатом.

Скрупулезно описывая что, как и откуда снимать, сценарист трактовку, т. е. идейную нагрузку фильма, как правило, оставлял режиссеру.

Пусть точное и подробное, но одно лишь перечисление того, что предстоит увидеть, скоро перестало удовлетворять. Статья С. Эйзенштейна «О форме киносценария», написанная в 1929 г. и обычно рассматриваемая в киноведении как отрицание сценария, в глубокой своей основе содержит мечту о литературном художественном образе. Неверно определяя сценарий как «стенограмму эмоционального порыва», С. Эйзенштейн тем не менее хотел

⁵ И. Эренбург. Материализация фантастики. М.—Л., изд. «Кинопечать», 1927, стр. 17.

видеть в нем авторскую художественную мысль: «Центр тяжести в том, чтобы сценарием выразить цель того, что придется зрителю пережить»⁶. Цель, а не простой перечень событий.

«...Иногда нам чисто литературная расстановка слов в сценарии значит больше, чем дотошное протоколирование выражения лиц протоколистом.

„В воздухе повисла мертвая тишина“.

Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления?

Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину?

А между тем это — фраза, вернее, старания экранно уплотнить эту фразу»⁷.

Как видим, к отрицанию самостоятельного значения сценария С. Эйзенштейна приводило решительное недовольство состоянием кинодраматургии.

В конце 20-х годов появилось большое количество литературы о кинодраматургии, где наряду с серьезными попытками исследовать рождающуюся область творчества возникли различные своды правил и рецептов конструирования киносхем, удобные для ремесленников.

Среди множества советов начинающему сценаристу можно было найти и такие: «Минимальное количество главных действующих лиц должно быть не менее трех: один положительный тип (+), борющийся с ним отрицательный тип (—) и объект борьбы (может быть ни + ни —). Вполне понятно, что сложный узор интриги, как излишне затрудняющий внимание зрителя, не всегда желателен»⁸. Автору этого «исследования» Н. Анощенко вторили другие сочинители сценарных руководств — Г. Ленобль, А. Зарин и другие.

Одновременно с ростом сценарного умения росло ремесленничество, характеризующееся «универсализмом» сценаристов, «летунов» с темы на тему, отсутствием самостоятельных художественных замыслов.

Характерно, что в 20-е годы многие профессиональные литераторы свою работу в кино не считали писательской.

⁶ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. II. М., «Искусство», 1964, стр. 298.

⁷ Там же.

⁸ Н. Анощенко. Общий курс кинематографии, т. III. М., 1930, стр. 83.

Так, Л. Никулин в анкете о сценарии в журнале «Кино-фронт» писал, что сценарий — произведение анонимное. Автор лишь дает тему, разработка же — коллективная.

В этой обстановке разногласий и путаницы по сценарным вопросам Зархи уверенно и последовательно борется за писательскую индивидуальность в кино. Обосновывая существование кинодраматургии как особой области литературы, Зархи спорит с теми, кто деятельность сценариста ограничивает ролью кинематографического оформителя литературного материала. «Многим казалось, — пишет он, — что этим исчерпывается роль и место этого работника кино. Однако ведь и на театре, параллельно драматургу, существовал и существует инсценировщик литературных произведений — романа, повести, рассказа. И ведь он не „исключает драматурга“»⁹.

Развитие кинодраматургии находилось в прямой зависимости от положения сценариста на производстве. И зарабатывая теоретические основы этого вида литературы, Зархи одновременно становится одним из первых организаторов сценарного дела. Промежуточная, лишь начинающаяся оформляться профессия кинодраматурга в те годы вынуждена, кроме собственно творческих трудностей, преодолевать еще инерцию пренебрежения к сценарию как к сугубо подсобному в кино явлению.

20 апреля 1932 г. на совещании в редакции газеты «Советское искусство» Зархи выступает с докладом «Почему я перешел из кино в театр», на острую полемичность которого указывает уже само название. Он с болью говорит о неумении большинства киноработников, и в том числе режиссеров, читать сценарий, понимать чужой замысел. Вопрос о взаимоотношениях сценариста и режиссера, естественно возникающий на протяжении всего существования кинематографии, часто выливается в спор о том, кто важнее, в спор, который для кинематографии в целом решить нельзя, да и не нужно решать. Пафос борьбы, которую ведет Зархи, состоит в том, что утверждается значение сценария как особой художественной формы, неважно сценарист или режиссер является его автором. Позиции тех, кто пренебрежительно относится к сценарию, оправдывая свое пренебрежение примером режиссе-

⁹ Н. З а р х и. Решенный спор. «Литературная газета», 15 января 1935 г.

ров, вовсе обходившихся без сценариста, Зархи решительно осуждает: «Они забывали, что этот режиссер был сначала сценаристом, а затем воплотителем своих сценарных замыслов на экране. Эйзенштейн не только режиссер — он мыслитель, литературный организатор своих мыслей; режиссер Довженко не только режиссер, он — поэт и осуществитель своих поэтических замыслов и образов на экране. Вместе со мной Пудовкин превращался в драматурга для того, чтобы потом в работе с актером и оператором экранизировать продуманное, увиденное и требующее своей пластической конкретизации»¹⁰.

Будучи сам писателем, Зархи чрезвычайно много сделал для утверждения авторитета кинодраматурга. Выступая с докладом «Почему я перешел из кино в театр», Зархи тем не менее не собирался уходить из кино ни в театр, ни в какое-нибудь другое место. Именно кинематографу он отдавал свои силы и свое сердце, справедливо считая работу в нем гораздо более трудной, чем в театре, а для себя главной. Поэтому такой горечью пронизаны его упреки критике, не проявляющей внимания к труду сценариста. Далеко не только личная обида слышится в словах о том, что семилетняя, трудная и важная для него как для писателя работа в кино не вызвала ни у кого интереса, в то время как стоило написать ему одну пьесу — и он тотчас же стал объектом тщательного критического анализа. Если беллетрист напишет пьесу или поэт — роман, в этом не видят ничего странного. Но если пьесу напишет сценарист — это воспринимается как нечто экстраординарное. Зархи с грустью подчеркивает это наглядное проявление внелитературности положения сценариста. Дело здесь, конечно, не только в недооценке роли сценария, вызывавшей справедливый протест Зархи. К началу 30-х годов кинодраматургия практически стояла лишь на пороге литературы. Она должна была стать литературой. Этого требовало дальнейшее развитие киноискусства. Она уже становилась ею. Но слишком многие из сценаристов той поры действительно не имели отношения к литературе, действительно не обладали писательским дарованием и мастерством.

Писательское начало в кинодраматургии, которое от-

¹⁰ Н. Зархи. Решенный спор. «Литературная газета», 15 января 1935 г.

ставвал Зархи, должно было поставить ее на высоту новых идейных задач. В упомянутой нами анкете журнала «Кинофронт» В. Пудовкин говорит о том, что идеологическая ценность произведения проявляется не в выборе материала, а в его трактовке, и констатирует: в 99 случаях за идеологию ответственным оказывается режиссер.

С ростом кино как искусства к его содержанию предъявляются все более серьезные требования. И помочь выполнению этих требований способен лишь сценарист-художник, самостоятельно и оригинально мыслящий, полностью отвечающий за свое отношение к жизненному материалу. «До тех пор, пока за сценарием не будет признано право художественного произведения, пока он не будет рассматриваться в плане авторского права, до тех пор сценарий будет ведущей проблемой, но не будет ведущим элементом в кинематографе»¹¹. Эти слова Зархи выражают беспокойство отнюдь не только о правовом положении писателя в кино. Речь идет о содержании киноискусства, за которое должна нести ответственность кинодраматургия. Утверждая за сценарием право на художественное творчество, Зархи требовал от кинодраматургии высокой гражданственности и активности.

Зархи сам был остросоциальным, партийным художником. Уже первый, весьма несовершенный его сценарий, написанный в 1924 г., — «Особняк Голубиных» поднимал первоочередные проблемы бытия, измененного революцией. Подчеркнуто общественный, гражданский характер творчества Зархи никогда и ни в чем не менялся. Это было первое отличительное свойство его как кинодраматурга.

Вопрос о содержании киноискусства к началу 30-х годов стоял особенно остро. Тема революции, прихода трудящихся к власти в октябре 1917 года постепенно уходила в историю. Кинематограф стоял перед необходимостью освоения нового этапа жизни Советского государства — переустройства общества на пути к социализму. На первом Всесоюзном совещании по сценарному делу в марте 1929 г. большинство ораторов констатировало недостаточное внимание к современной теме, объясняя его прежде всего незнанием действительности, а также невысокой политической культурой сценаристов.

¹¹ Н. Зархи. Почему я перешел из кино в театр. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 84.

Освоение новой тематики было трудным процессом и для Зархи. В это время он и сам как кинодраматург переживает кризис. Считая первостепенно важной работу над темой дня, в своих сценариях он подходит к ней не сразу, через неудачи и прямые провалы.

Но о чем бы ни писал Зархи, к какому бы жизненному материалу ни обращался, он никогда не уходил от гражданской, социальной темы в нейтральное изображение драматических историй вообще.

В речи на съезде писателей Зархи резко выступил против увлечения тематикой прошлого, считая это уходом кинематографа от решения важных общественных вопросов.

Говоря о реализме и оптимизме как о главных чертах советской кинодраматургии, Зархи неоднократно высказывал тревогу по поводу узости и робости в подходе к современному материалу. Он осуждает «драматургию паймальчиков, умеренных и аккуратных до ужаса», и призывает к смелости в решении современной темы. Зархи не раз обращался к вопросу о необходимости развития в кино жанра сатиры, в частности сатирической традиции Маяковского.

О трудностях, с которыми встречалась сатира в кино, говорит и то, что первые опыты самого Зархи в этом жанре относятся не к кино, а к театральной драматургии (пьеса «Москва вторая» и сохранившийся в виде либретто замысел пьесы-памфлета «Сумасшедший рейс»).

Утверждая литературную самостоятельность профессии сценариста, Зархи предъявлял особые требования к сценаристу как к писателю кинематографическому. Он не разделял позиции тех, кто (и по сегодня) считает, что главное — побольше писателей привлечь в кинематограф. В речи на съезде писателей Зархи выразил серьезные претензии к писателям, работающим в кино и не владеющим кинематографическими выразительными средствами. Он осуждал потребительское отношение к кино и требовал полной творческой отдачи. На конкретном анализе эпизода из сценария Ю. Олеси «Строгий юноша» Зархи продемонстрировал, как обедняется авторская мысль из-за неумения выразить ее в кинематографической форме, и ответил на вопрос о причинах того, почему яркий и своеобразный писатель в сценарии часто оказывается непохожим на себя. Небрежность формы, неумение найти специфические выразительные средства погубили или примитивизировали

не один писательский замысел. «И тогда не жалуйтесь, товарищи писатели, что фильм обедняет вашу мысль, не горюйте, что в нем изменены ваши образы, никого не вините в том, что фильм не будет нести отпечатка вашей творческой индивидуальности и вашего языка»¹².

Утверждая необходимость развития кинодраматургии как литературной профессии, Зархи говорит о том, что кинематографу не нужна помощь с литературной «стороны»: «ни гости, ни филантропы, и даже ни друзья — ему нужны работники, квалифицированные мастера, владеющие всеми трудностями и тонкостями этого искусства». Вот кто, по мнению Зархи, должен стать движущей силой кинодраматургии.

Не только изучать законы, но и участвовать в их формировании, влиять на процесс развития кинодраматургии — эти задачи Зархи ставил перед художниками, отдающими свой талант на службу молодому искусству. Сам он годы посвятил исследованию законов киноискусства.

Обращаясь к теоретическим работам Зархи, было бы неверно излагать его взгляды как единую стройную систему. В стремительном движении кинематографа то, что казалось уже законом, затем иногда опровергалось открытием новых возможностей. Поэтому у Зархи последующая работа противоречила порой некоторым положениям первой, даже внутри одного исследования мы обнаруживаем различные, иногда взаимоисключающие утверждения. Так, в книге «Кинематургия» — основном теоретическом его труде, над которым он работал несколько лет (начиная с 1928 г.) и который так и остался незаконченным, можно увидеть, как разные этапы развития кино вызвали к жизни то одни, то другие утверждения.

Нет смысла анализировать «Кинематургию» как нечто целое. Она им не успела стать. Внезапная смерть оборвала работу. В Центральном Государственном архиве литературы и искусства хранится рукопись книги. В белой бумажной папке тщательно подобранные и пронумерованные листы тетрадного формата. Их триста семьдесят семь. Записи карандашом, черными, фиолетовыми, красными чернилами, сделанные в разное время, с многочисленными пометками, густой правкой. Понадаются страницы целиком

¹² «Первый Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет. М., 1934, стр. 464.

зачеркнутые. Все в работе, в процессе обдумывания. И лишь пожелтевшая бумага и выцветшие кое-где чернила говорят о том, что процесс этот прервался не сегодня. Сохранился набросок предисловия и оглавление. Вот оно:

- 1) Предисловие.
- 2) Искусство кино (Общие соображения. Синтез искусств).
- 3) Материал кино (Пластический материал. Драматический эквивалент. Пределы пластического видения).
- 4) Организация тематики.
- 5) Драматургия (Др. процесс, персонажи).
- 6) Романная техника.
- 7) Жанры.
- 8) Методы художественного выражения.
- 9) Пейзаж.
- 10) Монтаж.
- 11) Надписи.
- 12) Проблема стиля.
- 13) Советский сценарий.
- 14) Указатель.

Но Зархи не успел отобрать и свести воедино размышления и наблюдения, сделанные на протяжении нескольких лет. В процессе работы над книгой менялось не только расположение частей, но и содержание, даже сам замысел. Задуманная как учебник сценарного мастерства, «Кинематургия» постепенно перерастает в широкое исследование общих эстетических принципов кино, в исследование процессов становления и развития его как искусства. Оставшийся в черновых записях, труд этот особенно наглядно обнаруживает движение мысли и эволюцию взглядов исследователя. Характер изменений и даже порядок изложения отдельных вопросов далеко не случаен и имеет принципиальное значение для понимания как теоретических воззрений Зархи, так и путей развития кинодраматургии тех лет.

Книга начинается с разговора о киноперсонаже, как будто бы с частных наблюдений над спецификой работы актера. На самом деле это первый подход к главному для автора вопросу. Главное для Зархи на экране — человек, действующее лицо, герой. Именно через него он показывает эпоху. Следовательно, в первую очередь хочет выяснить, какими средствами характеризуется герой в кино.

Новое революционное искусство создало в 20-е годы

образ героя-массы, героя-коллектива, выразившего действительную силу, движущую историю. В кино это был коллективный герой «Броненосца Потемкина».

Вслед за «Броненосцем» появилась «Мать», по-новому поставившая проблему героя. Внимание художников обратился к отдельному человеку, но не просто к личности, а к личности как представителю целой социальной категории, к одному из массы.

Индивидуальность в сочетании с социальной обобщенностью персонажа — главный принцип драматургии Зархи и главная черта его новаторства.

С развитием киноискусства, с усложнением показа человека в общественной жизни мера индивидуальности персонажа становится большей. Герой исследуется во все более сложных и тонких связях со средой, с окружающими его людьми.

В начале книги Зархи рассматривает степень и характер актерского участия в фильме на ранних этапах развития кинематографа. Он говорит о том, что установка на актера в самом начале существования кино указывает на театрализацию экрана, ибо в театре все выражается через актера.

В кино роль актера ограничена, ибо особенность киноискусства — концентрация внимания на событиях. В этом искусстве, которое формируется как событийное, охватывающее доступное театру пространство, герой становится объектом действия, таким же материалом, как и всякий другой материал. Но по мере развития кинематографии персонаж из объекта действия перерастает в субъект. Новая стадия показа персонажа требует уже участия актера, а не натурщика. На этой стадии большое значение имеет типажность актера, максимальное соответствие (сначала больше внешнее) образу героя фильма. Требуя максимальной внешней выразительности, Зархи ссылается на «некоторый примитивизм психологии киноперсонажа». Он исходит из современного ему состояния киноискусства, когда ограниченность возможности психологического исследования была слишком очевидна.

Основное внимание обращается на: а) ход внешнего действия; б) выделение главных, определяющих функцию персонажа черт, при необходимости отказа от демонстрации других, менее существенных.

«Вследствие ограниченности возможностей кинохарак-

теристики... ряд образов, возможных в иных искусствах — литературе, театре, — дисквалифицировался как объект киноискусства»¹³.

Зархи исходит из того, что немое кино затрудняет изображение процессов, диалектически сложных. Поэтому борьба идей трудна в кинематографической реализации. Кинематографии еще недоступны сложные характеры, сложный душевный процесс.

«Экранизированный Гамлет будет в кинематографе мелодрамой. Он дойдет до нас не в трагедийности и фило-софичности своей»¹⁴.

Гамлет будет неизбежно упрощен — это Зархи повторяет несколько раз. Мы видим, какой путь прошел с тех пор кинематограф, пришедший к Гамлету и имеющий уже целый ряд недоступных театру возможностей.

Говоря о принципах характеристики персонажа в кино, Зархи подчеркивает первостепенное значение зримых действий. В этом он видит известную ограниченность кино по сравнению с театром, где действие может развиваться при помощи слова, диалога, и одновременно преимущество его пространственных возможностей. Неограниченные возможности использования пространства определяют специфический характер сюжетов, предпочтительно избираемых для экрана. Герои кино — путешественники, бродяги, которые проходят по разным местам, через различные слои общества, охватывая в своем действии любые пространства.

Большое значение придавал Зархи характеристике героя посредством «обстановочно-аксессуарного фона». Этот метод, еще мало, как он считает, развитый в кинематографе, именно в этом искусстве должен стать одним из наиболее действенных и выразительных.

Зархи рассматривает разные типы характеров — и неизменные, с начала и до конца заданные, и эволюционирующие. Причем отмечает большую, по сравнению с эпической, определенность, а наряду с этим и схематичность драматического характера. Подобные внешне-динамические принципы характеристики утверждались во многих работах о сценарии, написанных в 20-е годы.

В сценарии главное — не психологическая характеристика героя, не переживания, а действия и поступки. На

¹³ Н. З а р х и. Кинематургия. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 92.

¹⁴ Там же.

этом настаивают почти все авторы исследований о кинодраматургии.

Кино имеет заповедные области, куда сила его не простирается, и в первую очередь — область настроений, внутренних переживаний; в нем все сводится к движению, смене событий — таковы выводы большинства теоретиков того времени. Поэтому в принципах характеристики героев они обычно исходят из простейшей схемы, обозначающей наличие отрицательного или положительного начала.

В ранних своих работах Зархи также основывался на простейших, лобовых способах конструирования характера. В статье «Драматургические основы киносценария» и в прочитанных на кинокурсах в 1925—1926 гг. лекциях, он подчеркивает функциональную определенность характеров персонажей: герой и злодей. Каждый проявляет себя лишь в прямом согласии со своим назначением в сюжете. Второстепенные качества опускаются. Бытовые характеристики не нужны. Зархи опирается на формулу Аристотеля, по которой характер драматического героя ограничен его единственным действием.

Ограниченность характеристики сообщает персонажу идейную четкость, но в то же время и однолинейность. Дело не только в том, что многообразие характера, его сложность недоступны кинематографу того времени. В показе событий в жизни страши, коренным образом меняющих судьбы масс, не имеют значения особенности характеров и качеств отдельной личности. Художников интересует в человеке то общее, что роднит его с массой, с той социальной группой, типическим представителем которой он является.

Немой кинематограф 20-х годов создал шедевры поэтически обобщенного изображения крупнейших исторических преобразований действительности, героем которых был народ. К 30-м годам все большее внимание направляется на отдельного представителя народной массы, на социальный тип.

В «Матери» и еще более наглядно в «Конец Санкт-Петербурга» герои меньше всего — индивидуальности, они — социальные типы. И характеризовать их необходимо не многими, а несколькими, главными чертами.

Герой «Конец Санкт-Петербурга» именуется Парень. Он конкретен лишь в том, что является одновременно общим для всех — «повгородских, тверских, пензенских...» —

крестьянских сыновей, трудно и постепенно приходящих к революции.

Выводя нормы из театральной драматургии, Зархи вначале схематизирует и упрощает их для кино. Он все время подчеркивает, что кино лишено слова — одного из главных элементов искусства театра.

В 30-е годы, все усложняясь, встает задача создания реалистического образа человека на экране. Новые возможности показа человеческой личности открываются с приходом в кино звука.

В 1930 г., вернувшись из заграничной командировки, где Зархи знакомился с работой киностудий Англии и Германии, он выступил с докладом «О рождении звукового кино», а затем, в августе того же года, на конференции, посвященной этому вопросу, с другим — «О теории и практике звукового сценария», имевшим принципиальное значение для развития киноискусства в тот период. В отличие от многих художников, Зархи сразу принял звуковой кинематограф. Рассматривая весьма трезво и критически первые шаги в освоении звука за рубежом, он приходит к выводу о победе, которую одержало звуковое кино: «Что дала нам поездка на Запад? Прежде всего — твердую уверенность в том, что возврата к немому кино нет, что звуковой фильме предстоит грандиозное будущее»¹⁵.

С удивительной пронизательностью и четкостью Зархи характеризует все точки зрения, высказываемые в ожесточенных спорах, бушевавших вокруг проблемы звука. Его анализ является образцом объективного, научного подхода к вопросу. Зархи дает не только оценку той или иной концепции, но разносторонне ее исследует с объяснением причин возникновения каждой точки зрения, подчеркивает то ценное, что может помочь кинематографу на его новом пути или предостеречь от ошибок.

Понятна была тревога художников, создавших поэтику немого кино, определившую его как совершенно особое и равное в семье других искусство. Уверенные, что кино, по выражению И. Эренбурга, требует глухоты и обострения зрения, многие кинематографисты боялись разрушить сформировавшееся искусство вторжением чуждого начала. Легкость, с которой звук помогал выразить более сложное содержание, казалась многим губительной.

¹⁵ Н. А. З а р х и. О теории и практике звукового сценария. Сб. «Из истории кино», вып. 3. М., 1960, стр. 20.

Зархи как писатель, особенно остро испытывающий муки кинематографической немоты, видел в звуке возможность обогащения кинематографа.

Подробно останавливаясь в докладе на «заявке» С. Эйзенштейна, Г. Александрова и В. Пудовкина, Зархи отмечает, что она указывает на опасность утраты кинематографической выразительности и направлена против механического перенесения в кино поэтики театра и литературы.

Эта опасность была реальной. Здесь же, в докладе, Зархи анализирует как ошибочный «театрально-литературный уклон», теоретиком которого называет И. Соколова. Критике также подвергается теория «органического звукового сюжета», пропагандистом которой был А. Роом. Согласно этой теории область применения звука ограничивалась фильмами, героями которых были певцы, музыканты, композиторы, т. е. такими, где звук был обязателен.

Анализ различных теорий, сделанный Зархи в докладе, дает ясную картину обстановки, в которой зародилось у нас звуковое кино, и является ценнейшим документом истории кинематографии. Но особенно интересна собственная концепция Зархи, его научный анализ отношения слова и изображения. Он говорит о том, что с первых шагов своего рождения кинематограф вел борьбу с литературными и театральными методами. «Это была борьба не только за особые формы киновыражения, за свой собственный язык, немой язык пластики. Это была и борьба за освоение кинематографией приемов литературной поэтической речи. Лишенная слов, кинематография искала силы, яркости и выразительных возможностей, равноценных словесно-поэтической образности»¹⁶.

Такой богатейший пластический киноязык был создан у нас в 20-е годы, говорит Зархи. И теперь уже завоеванное однажды экраном слово приходит вновь, но уже в своем основном, «звучащем виде». И это слово может стать еще одним выразительным средством, прибавиться к уже приобретенной «немой выразительности».

В увлечении словом, которое может облегчить кинематографу поиски выразительности, Зархи порой переоценивает его эмоционально-образное звучание. Он весьма критически относится к усложненной технике немой вырази-

¹⁶ Сб. «Из истории кино», вып. 3, стр. 11.

тельности. Подчеркнутый метафорический язык некоторых фильмов кажется ему ненужно зашифрованным и неспособным выразить все многообразие жизни. И Зархи с повышенным и пристрастным интересом изучает возможности замены пластического образа словом.

«Ведь страшно легко сказать простыми словами любую мысль, а мы изыскиваем сложные системы для того, чтобы эту мысль передать в пластичном материале»¹⁷. Увлечение «простым словом» оказалось на первых порах столь сильным, что Зархи не уберется от перегиба. Просматривая стенограмму лекции «О звуковом кино», прочитанной в 1930 г. на кинокурсах, трудно поверить, что она принадлежит этому тонкому и обычно очень трезвому теоретику. Демонстрируя возможности замены пластических образов словесными, лектор приводит студентам ряд примеров. Так, ледоход в «Матери», показанный параллельно с рабочей демонстрацией, он предлагает заменить словами: «И шла она, как шел ледоход». В «Броненосце Потемкина» он приводит в пример сцену расстрела матросов, где кадры поставленных под брезент осужденных перебиваются показом посторонних моментов — воды, мола и т. д. Это — пауза, дающая возможность эмоционально пережить происходящее, говорит Зархи. Но, продолжает он, можно было просто сказать: «Весь город затих», не показывая этого затихшего города. Как видим, Зархи заменяет пластические образы не литературными образами, а простыми словесными информацией, не идущими с тем, что было найдено в изображении, ни в какое сравнение. Конечно, не нужно думать, что Зархи убежден в превосходстве этой замены. Высокая оценка образности «Броненосца Потемкина», данная им в лекции об этом фильме (лекция и сегодня служит образцом искусствоведческого анализа), подтверждает, что Зархи не ошибался в значении пластического решения темы. Однако тот факт, что он, не оговаривая, приводит такие примеры, пусть только для разъяснения теоретического положения, свидетельствует о чрезмерном на первых порах увлечении им прямым, произнесенным с экрана словом.

Зархи исследует выразительные возможности не только произнесенного слова, но и всякого звучания в фильме. Очень интересен с этой точки зрения приведенный им

¹⁷ Н. Зархи. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 27.

пример из фильма Пабста «Западный фронт». Речь идет об эпизоде, когда муж, вернувшись с фронта на сутки в отпуск, узнает, что жена ему изменила. Он наказывает ее молчанием. Все попытки жены объясниться наталкиваются на упорное, невыносимое для нее молчание мужа. Ночью, когда муж и жена лежат рядом в постели, тишина нарушается лишь тиканьем часов. «Конечно,— замечает Зархи,— это можно было разрешить и в немом фильме, вмонтировав часы, качающийся маятник в разных положениях и ракурсах». Но, говорит он, «разница, однако, огромна. При таком построении кадра, когда мы все время видим этих двух людей и слышим тиканье часов, меняется не только система монтажа, но и сама образность»¹⁸.

Еще более убедителен другой пример. Когда утром муж уходит, жена в отчаянии кричит ему вслед, но в ответ слышит лишь звук шагов по лестнице. В немом кино не будет этого эффекта одновременности переживания: мы видим женщину и одновременно слышим звук шагов удаляющегося, невидимого уже мужа.

Звуковой образ, звуковая деталь сегодня в кино играют важную роль. Звуковой ряд, дополняющий или контрастирующий с изображением,— одно из сильнейших выразительных средств современного киноязыка.

Опасность чрезмерного увлечения диалогом, перенесения на него всей смысловой и эмоциональной нагрузки, которую угадывали тогда многие художники, в том числе и Зархи, реально обнаружилась в кинематографе 30-х годов. Вероятно, это чисто механическое сближение кино с театром и в то же время ощущение ограниченности, сравнительно с театром, в применении слова и вызывали потом горькие сожаления, порой прорывавшиеся у Зархи в заявлениях, что звуковое кино не оправдало надежд. И тем не менее звук стал одной из возможностей, увеличивающих емкость кинематографа, все еще не выдерживающую тогда соревнования с литературой.

Проблема емкости киноискусства была одной из главных и мучительных для Зархи как теоретика, особенно когда речь шла о сценарии. Он то утверждает, что «емкость драматургического произведения неизмеримо выше емкости сценария...»¹⁹, то признает: «вопреки видимому про-

¹⁸ Сб. «Из истории кино», вып. 3, стр. 16.

¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 84.

сторы (кино оперирует любым пространством) существует предельная ограниченность во времени, требование исключительной, даже по сравнению с драмой, емкости»²⁰.

В это время многие художники кино остро ощущают недостаток средств выражения. «Мы работали на бешеной зависти к литературе» — это неоднократно повторяемое Зархи признание объясняет его особенное внимание к вопросу об отношении литературы и кино, кино и театра. Синтетический характер киноискусства должен, по мнению Зархи, находить выражение прежде всего в профессии сценариста. «Подобно тому, как умение драматурга — это умение писателя плюс специальное знание специфических законов театра, умение сценариста это — синтез умений писателя, драматурга, режиссера и живописца. Это — умение мыслить и образно выражать свою мысль в слове, которое может быть эквивалентно выражено в пластическом материале кино»²¹.

Взгляды Зархи на отдельные принципы организации материала в сценарии на протяжении ряда лет не оставались неизменными. Однако с самого начала он исходит из принципа неперменного сочетания литературного и пластического образов.

Уже в первой своей статье — «Драматургические основы киносценария» — он говорит о многоликости природы кинозрелища как «органического сплава элементов драматичности, эпичности и пластики, композиционно организуемых методами монтажа». Проблемы пластики и монтажа он относит к формам специфического киновыражения. Драматическое и эпическое начала являются основой организации внекинематографического материала (принципы построения сюжета, характеристики персонажей). В этой статье Зархи набрасывает первую и самую элементарную схему конструирования драматического процесса. В лекциях и в дальнейших своих статьях он касается то одной, то другой стороны того же вопроса — принципов художественной организации материала в кино и прежде всего в сценарии. Но наиболее ярким свидетельством движения его научной мысли является сохранившаяся в черновиках и набросках книга «Кинематургия».

Само название говорит о широте взгляда автора на сце-

²⁰ «Литературная газета», 15 января 1935 г.

²¹ Н. Зархи. Решенный спор. «Литературная газета», 15 января 1935 г.

нарную основу кино. «Кинодраматургия» — гораздо более ограниченное понятие, не исчерпывающее всех принципов художественной организации материала в сценарии. Термин Зархи не был принят — по сию пору сценарий считается произведением драматическим. А это определение односторонне. Оно было односторонним уже в 20-е годы для шедевров советского немого кино, более эпических, чем драматических по своему характеру. Значительно закономернее этот термин для кинематографа 30-х и 40-х годов, когда театральная драматургия стала основным принципом сценарного построения фильма.

Сейчас мы все острее ощущаем недостаточность определения «кинодраматургия». Настало время воскресить если не термин (привычность названия заставляет забыть о его первоначальном прямом смысле), то содержание понятия «кинематургия».

Два основных принципа, считает Зархи, определяют методы организации художественного материала в кино — драматика и эпика. И хотя сам Зархи отчасти как теоретик и почти целиком как практик отдает предпочтение началу драматическому, эпический принцип является тем не менее предметом его серьезного внимания.

Черпая свои темы из одного для всех искусств источника — жизни, кино, однако, выбирает материал, подлежащий экранной интерпретации. Это, по мнению Зархи, — движение, действие, событие.

В «Кинематургии», в разделе «Драматика», Зархи излагает общие законы драмы, приспособляя и ограничивая их применение для кинематографа. Надо помнить, что множество ограничений для кино, перечисленных в первых главах книги, объясняется в первую очередь тем, что речь идет о немом периоде, когда то главное, что интересует Зархи — раскрытие человеческой личности на экране, встречало наибольшие трудности.

Зархи подчеркивает особую сложность сценарной формы. В докладе «Почему я перешел из кино в театр» он говорит о том, что сценарий сложнее пьесы.

«Не случайно, что драматург, приходящий в кинематографию, вынужден перевоспитывать себя гораздо в большей степени, чем мы — сценаристы, приходящие в театр», — утверждает он.

«Кино — искусство драматическое» — это определение и по сию пору не сходит со страниц киноведческой литера-

туры. Но, повторяя его, мы не всегда даем себе отчет в том, что имеем в виду. Уже для Зархи оно было недостаточным для понимания принципов организации материала в кино. Время же настолько расширило понятие «драматическое», что противопоставление драматического начала кино эпическому началу прозы давно потеряло смысл. Кино в сложном сочетании содержит в себе и драму, и поэзию, и прозу, а не отличается тем или другим признаком от других искусств.

Прозаическая литература, более обширная и емкая по сравнению с драматургией театра, по мере развития кинематографа оказывала на него все более ясно выраженное и быстро растущее влияние. Не случайно победы кинематографа в показе человека на экране связаны были с литературой, а не с театром. Следующим после «Матери» этапом в раскрытии личности стал «Чапаев». И вместе с тем ни о «Матери», ни тем более о «Чапаеве» мы не говорим как об экранизации. Это новое рождение, совершившееся при помощи и участии литературы.

По мере того, как кинодраматургия сама становилась литературой, росло значение фильмов, снятых по замыслам, специально для кино задуманным.

В 30-е годы художественный авторитет кинематографа становится несомненным для писателей. Они приносят в кино свои замыслы, и оригинальные, а не перекроенные на иной фасон старые творения. Любопытно, что в дальнейшем мы можем наблюдать не экранизацию, а обратный процесс — инсценировку или переработку в прозу замысла, первоначально выраженного в сценарии. В качестве примеров можно привести пьесу «Беспокойная старость», написанную Рахмановым по его сценарию «Депутат Балтики», пьесы «Человек с ружьем» и «Аристократы» Н. Погодина, «Грозный год» А. Каплера (по сценарию «Ленин в 1918 году») и т. д.

Этот обратный процесс переработки сценария в прозу и театральную драматургию ясно свидетельствует о становлении кинодраматургии как самостоятельной области писательского, литературного творчества. Правда, эта переработка часто говорила о другом — об инерции пренебрежения и недоверия к сценарной литературе на студиях, о трудностях проявления писательской индивидуальности в кино. Лучшим доказательством тому служат частые экранизации однажды уже переделанных писателем

из сценария прозаических и драматических произведений.

Надо сказать, что при напряженном интересе Зархи к литературе проблема экранизации его никогда специально не интересовала, поскольку его волновало не «перенесение» на экран замысла, выраженного другими средствами, а его новое, экранное рождение.

Зархи никогда не был простым экранизатором. Он обращался к литературному произведению, например к роману К. Федина «Города и годы», лишь в том случае, если это было связано с его собственным художественным видением мира, с его собственной темой. И сегодня еще существует точка зрения, будто единственная цель экранизации — наиболее полное и подробное переложение литературного произведения на экран. При этом не всегда принимается во внимание, для чего данный художник обратился сегодня к тому, а не иному произведению литературы. Между прочим, в программе по теории и технике сценария, составленной Н. Зархи для студентов ГИКа, в разделе «Экранизация» сказано: «Обязательно не только формальное выполнение задания „экранизация“, но и анализ романа и сценария с точки зрения его идеологической и художественной ценности». Слова иным могут показаться трюизмом. Однако, если руководствоваться их простым и ясным смыслом — меньше будет неудачных экранизаций, возникающих случайно, вне современной ценности литературного произведения и значения его для самого автора экранизации.

Для исследования путей развития кино наиболее интересен раздел книги Зархи «Эпика», объясняющий название «кинематургия».

«Драматургическое построение киносценария не является ни единственным, ни исчерпывающим систему развертывания тематических элементов фильма, — пишет Зархи. — Наряду с методами драматургическими кинематографическое произведение применяет и методы повествовательные, в кинематографической модификации принимающие характер методов демонстрационных (показывающих, а не рассказывающих, повествующих).

Драматические законы неизбежно и закономерно родились из того, что определило драму как произведение, рассчитанное на театр, и его, театра, возможности учитывающее и использующее. Применение драматических

законов в кинематографии стало возможно именно в силу того, что кино как искусство, изображающее процесс действия, тем самым в какой-то степени родственно искусству театра.

Родственно, но не равно. В отличие от театра кино оперирует иным материалом, иначе организует его»²².

Зархи объясняет причину применения драматургических законов в кино как в искусстве, в какой-то мере родственном театру. Мы знаем, что эта мера с годами увеличивается, и в теории еще больше, чем в практике. Вводя законы кинодраматургии, исследователи все чаще и чаще обращаются к законам театральной драмы. Даже в прозе, процесс сближения с которой с особенной наглядностью проявился в кинематографе последних лет, нередко ищут одно только драматическое начало.

Повествовательное начало в кино Зархи ставит рядом с драматургическим: «Наряду с формами действия, формами, требующими изображения действия, кинематографическое произведение изобилует формами повествовательными, в кинематографическом выражении принимающими форму процессов»²³.

Постепенные процессы и мгновенный, резко обусловленный драматический поворот — разные способы рассказа о человеке, меняющемся под действием жизненных обстоятельств. Путь драматической обусловленности был для кино более доступен и прост. Характерное же для литературы проникновение в глубь процессов, совершающихся постепенно, для постороннего глаза почти незаметно, для кинематографа долгие годы являлось неодолимой трудностью. Сегодня киноискусство овладело возможностями, которые ранее признавались монополией литературы. Зархи первым из теоретиков то осторожно, предположительно, то ясно и определенно говорил о существовании в кино другого начала, не ограниченного тем, что объединяется словом «драматургия».

Интересно, как Зархи определяет специфику драматичности. Он связывает ее со степенью обусловленности в поведении героев.

«Для драмы характерна ограниченность промежутка времени, в котором укладываются все ее события и орга-

²² Н. З а р х и. Кинематургия. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 93.

²³ Там же.

пическое сцепление событий, непосредственно друг к другу примыкающих и друг из друга проистекающих.

Роман гораздо емче. Он обширнее по количеству своих мотивов, он оперирует большими промежутками времени, его события менее драматичны, т. е. менее обусловлены»²⁴.

Эту обусловленность Зархи кладет в основу схемы сценарного действия, набросанной в статье «Драматургические основы киносценария». Четкое, ничем не отвлеченное стремление героя (группы героев), наталкиваясь на столь же прямо выраженное противодействие (злодей), образует драматическое действие. Принцип драматизации «Матери» сравнительно с горьковской повестью как раз и основан на усилении обусловленности событий в сценарии. Заблуждение матери приводит ее к невольному предательству, прямым следствием которого является арест сына. Социальная значимость героев в сценарии концентрируется опять же способом прямой обусловленности их поступков. Так, отец Павла становится прямым орудием врагов, темной силой, непосредственно действующей против сына.

Драматический принцип, прочно взаимосвязывающий все происходящее, для кинематографа наглядный и выразительный, в то же время менее свободен и не всегда достаточно емок. И Зархи впоследствии допускает отступление от этого принципа. «В то время, как в драме, однажды начавшись, драматический процесс неудержимо стремится вперед, в фильме возможны различные временные сдвиги, перестановки. Она может перебрасывать действие в самые различные планы и по месту и по времени, по связи в единое драматическое действие — вести развитие этих нескольких самостоятельных параллельных интриг независимо друг от друга. С тем, чтобы только в какой-то, иногда последний момент связать их воедино»²⁵.

Можно предположить, что решение вопроса об увеличении емкости киноискусства Зархи видел в развитии именно повествовательного принципа сценарной организации материала.

Если в начале своей книги Зархи неоднократно говорит о необходимости подчинения всего происходящего единому действию и советует отбрасывать все отвлекающее, не связанное с развитием этого основного действия, то далее он

²⁴ Н. Зархи. Кинематургия. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 93.

²⁵ Там же.

более внимательно приглядывается к «боковым» элементам экранного повествования.

«Фильма может надолго задержать внимание зрителя на мотивах чисто сюжетных, а не фабульных, увлекая какими-нибудь специфически кинематографическими ударными моментами. Будут ли то моменты углубленного или развернутого бытописания, или просто пейзажные, себе доверяющие снимки, или подробная разработка интересных пластических деталей, или демонстрация каким-нибудь кинетическим или даже оптическим — операторским феноменом»²⁶.

Если в сохранившейся в архиве Зархи лекции, прочитанной на кинокурсах имени Б. Чайковского в марте 1926 г., он излагает как основополагающие для сценария законы классической театральной драматургии, с ее прямыми, наглядными связями и прочным взаимоподчинением всех частей, то дальше он допускает все больше и больше отклонений от норм этой драматургии.

Признавая драматический принцип главным в кинодраматургии, Зархи на протяжении многих лет изучает и стремится использовать в кино разнообразие принципов прозаической литературы, более широко и многогранно исследующей человека.

Значение того, что Зархи называет эпикой, он признает не только для кинопроизведений, написанных по законам литературы, но видит также и внутри самого драматического вида сценариев.

Разговор о драматическом или эпическом начале в кино связан с вопросом о характере сценарного сюжета.

Каждый новый этап кинематографа, каждый шаг, приближающий экран к жизни, сопровождался пересмотром способов организации материала и в первую очередь сюжетных норм.

«Когда-то был изобретен способ, соединяющий смысловые куски судьбой одного героя. Но это не единственный способ. И это только способ, а не норма». Эти слова В. Шкловского свидетельствуют о поисках новых, расширяющих охват жизненного материала приемов сюжетной организации, которые происходили в искусстве 20-х годов.

В кино эти поиски реализовались в драматургии С. Эйзенштейна, в работе Д. Вертова в области документаль-

²⁶ Н. З а р х и. Кинематургия. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 93.

ного кино. Яростные споры о сценарной форме нередко выливались в то время в отрицание сюжета вообще.

Ориентация на жизненный факт, на жизнь, захваченную «врасплох», сопровождалась, в частности у Вертова, отрицанием художественного вымысла и фабулы. Но фильмы Вертова не были и не могли быть бессюжетны. Он тщательно отбирал и организовывал выводимые на экран жизненные факты. «„Хлеб киноправды“ такая же условность, как сапог, пожираемый Чаплиным в „Золотой лихорадке“»²⁷, — писал И. Эренбург, определяя работу Вертова как сложный и мучительный лабораторный анализ.

К началу 30-х годов, когда кинематограф, создав шедевры обобщенно-поэтического отражения революции, все больше начинал проявлять интерес к отдельно взятым людям, представителям народной массы, проблема героя в кино, а с ней проблема киносюжета возникает с новой остротой.

Формирование личности под влиянием общества становится главным объектом внимания в киноискусстве 30-х годов. Поиски сценарной формы, позволяющей проследить историю личности, обусловленную ее социальной принадлежностью, были трудными. Стремление к синтезу общего и частного в характере героя не всегда увенчивалось успехом. Порой оно подменялось прямолинейным схематизмом, демонстрацией лишь наиболее общих процессов, определяющих человеческие биографии. «Социальное представительство» персонажей приводило часто к конструкциям, о которых однажды иронически сказал С. Эйзенштейн: «...Если сейчас сценаристу заказывают показ войны с семи точек зрения, то он должен изобрести семью, в которой бы было семь братьев»²⁸. Речь, как видим, идет о крайней степени драматической обусловленности в сюжете, до предела стянутом в драматическом узле.

Зархи, драматургия которого, в отличие от драматургии С. Эйзенштейна, была построена на отражении событий не в массе, а в личной судьбе героя, был всегда сторонником прямой сюжетности. Он исходил из преобладания драматического, т. е. предельно обусловленного способа орга-

²⁷ И. Эренбург. Материализация фантастики. М.—Л., изд. «Кинопечать», 1927, стр. 17.

²⁸ В. Шкловский и Сергей Эйзенштейн и неигровая фильма. «Новый ЛЕФ», 1927, № 4, стр. 35.

низации материала. Однако в практике, а еще больше в теории он стремился сочетать этот драматический принцип с эпическим началом прозы. Драматизация горьковской повести сочеталась с прозаическими способами характеристики, а также с принципами поэтично-романтической литературы, нашедшей свое наиболее яркое выражение в фильмах так называемого «монтажного кино».

Традиция эпически-повествовательной литературы еще более наглядно проявляется в «Конце Санкт-Петербурга». Прозрение героя, рост его революционного сознания происходит постепенно, под влиянием многих обстоятельств и фактов окружающей его и широко показанной в фильме жизни. Оно менее прямо, менее обусловлено тем или иным единственным поступком или событием. Прозаическое начало «Конца Санкт-Петербурга» особенно ясно прослеживается, если обратиться к ранним вариантам сценария.

На широком фоне общественной жизни мыслилось сопоставление историй представителей разных социальных лагерей. Параллельно с историей Парня разворачивалось повествование о любви молодой девушки и поручика, невозможной в атмосфере лжи и продажности буржуазного Санкт-Петербурга. «Видение огромного мира через человека» — основной принцип творчества Зархи — заставляло его искать возможности сочетания широко показанной среды, многими своими элементами прямо и косвенно влияющей на личность, с личной историей героя, его индивидуальной судьбой. Отвечая на вопрос, зачем в «Конце Санкт-Петербурга» такие события, как война, стачка и т. д., Зархи говорит: «Эти события интересуют меня не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они раскрывают моих героев, позволяют проверить их на этих событиях. Для меня основным является раскрытие образа, обнаружение подлинного существа человека, создание перелома в нем, его переход — путем скачка — в новое качество, иногда усиление реакций человека или, так сказать, „проявление“ его. Был человек пассивным. Заснятая, но не проявленная пленка. Но вот случилось огромное событие — „проявитель“, и человек брошен в этот „проявитель“ — в большие события, в войну, революцию, и тогда резко обнаруживаются все его качества, которые раньше были невидимы для глаза...»²⁹

²⁹ Сб. «Как мы работаем над киносценарием». М., 1936, стр. 91.

Этот принцип стал впоследствии основополагающим для советской кинодраматургии. Особенно ясно проявился он в 30-е годы. Общественная значительность событий, социальная определенность героев, роль и место их в событиях — вот основные черты произведений советского искусства. Зархи был типичнейшим выразителем этого принципа. Но выступая сторонником такого построения сценария, в центре которого была бы история героя, история формирования его характера и определения его места в обществе, Зархи допускал возможность сюжетных построений другого типа. В речи на съезде писателей он заявляет:

«В силу своеобразия киноискусства сюжет в фильме играет более действенную роль, чем в литературе и даже драматургии. Владеть искусством сюжета — наша обязанность... Прав зритель и право наше руководство, когда они постоянно твердят нам об этом.

Однако, мне кажется, не правы те товарищи, которые, исходя из этого верного положения, делают вывод, что сюжет декретирован как нечто общеобязательное, как единственный композиционный принцип для всей кинематографии.

Достоевский строил свои произведения на канонизации бульварного уголовного сюжета.

Гоголь строил «Мертвые души» как обозрение, но ведь никому никогда не придет в голову упрекать в этом Гоголя.

Не требуем же мы от «Аэрограда» Довженко сюжетности, когда весь строй образов этого произведения иной, держится на ином и работает по-иному.

Мы должны требовать от наших художников высокого мастерства, органичности избранной ими формы, ее законченности, доходчивости, высокой культуры и блеска, но не заниматься регламентацией того, как они будут это делать»³⁰.

Эти слова Зархи звучат все так же актуально. Обрушиваясь на тот или иной фильм как на формалистический за одну лишь сложность его построения, некоторые критики отбрасывают задачи, которые ставил художник, а заодно и содержание фильма. Борцы с формализмом, они сами впадают в формализм, выражающийся в пренебрежении к замыслу, к идейному содержанию произведения и в преувеличенном внимании к его форме.

³⁰ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей», стр. 466.

Следуя своим традициям — а деятельность партийного художника-реалиста Зархи является выражением традиций советского киноискусства, постоянно ищущего и открывающего новые глубины воплощения реальной жизни на экране, — мы должны уметь отличать беспочвенный модернизм от подлинного новаторства, продиктованного новым содержанием и новыми, более сложными задачами, стоящими сегодня перед советским искусством.

Исследуя кинематографический сюжет, Зархи высказывает соображения о его двойственном характере. Показ действия, считает он, определяет драматическое начало в сюжете. «В полном соответствии с законами драматургии кинофильм разворачивает свое действие на основе изображения процессов столкновения воли и характеров.

Процесс действия кинофильма — система действий, поступков, определенных волевыми усилиями ведущих персонажей, его героев.

Таким образом, кинематографические коллизии — по преимуществу драматические...»³¹, — пишет он в «Кинематургии».

Однако, утверждает Зархи, пафос кино не только в его драматике. Эпос потрясает не меньше, расширяет границы его возможностей и определяет иные, отличные от драматургии приемы кинематографического изображения.

Подробно исследуя драматические формы развития действия в сценарии, Зархи по отношению к нетеатральным принципам чаще всего ограничивается общими рассуждениями, теоретическими выводами. Практика дает ему меньше пищи для конкретного анализа. Между тем именно эти общие рассуждения представляют для нас особенную ценность, ибо они имеют прямое отношение к сегодняшнему кинематографу. Как теоретик Зархи сумел шагнуть за пределы художественной практики своего времени и увидел пути, по которым кинематограф еще только собирался сделать свои первые шаги.

И если в начале своей теоретической работы Зархи считал нереальной попытку создания в кино психологически сложных характеров, то в последних частях «Кинематургии» мы читаем такие строки: «Кино одинаково потрясает зрителя и своим искусством обнаружения сокровенных процессов бытия, разоблачая перед ним жизнь малого мира, микрокосма, лицо вещей, и искусством проникновения

³¹ Н. З а р х и. Кинематургия. ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 93.

и познания сложной биографии душевного процесса, воплощенного в его человеческом материале»³².

Кинематограф очень изменился со времени Зархи. Но именно к его сегодняшнему дню обращены слова Зархи о потрясении зрителя искусством показа душевного процесса. «Бешеная зависть» к литературе, мучившая Зархи, как и других современных ему художников кино, исчезает, чтобы уступить место еще большей зависти к полноте и многообразию самой жизни. Кино стало самим собой, искусством, которое обрело свои собственные способы обращения к действительности.

Много шагов сделало кино на вечном пути искусства к жизни. Увеличивается мера емкости экрана в выражении реальной жизни с ее подлинными соотношениями сложности и простоты, случайности и закономерности, общего и частного. Деятельность замечательного художника и теоретика кино Натана Абрамовича Зархи говорит нам не только о традициях развития реализма в советском киноискусстве, но и подтверждает то новое, что определяет сегодня его следующую ступень.

Основные теоретические работы Н. А. Зархи

Драматургические основы киносценария (статья). «Киножурнал АРК», 1925, № 10, стр. 11—13.

О рождении звукового кино (лекция, прочитанная на кинокурсах им. Б. Чайковского 16 июня 1930 г.). ЦГАЛИ, ф. 2003.

О теории и практике звукового сценария (доклад). Сб. «Из истории кино», вып. 3. М., 1960, стр. 10—28.

О звуковом кино (лекция, прочитанная на кинокурсах им. Б. Чайковского 21 октября 1930 г.). ЦГАЛИ, ф. 2003.

Образность фильма «Броненосец Потемкин» (лекция, прочитанная во ВГИКе 5 ноября 1930 г.). Сб. «Из истории кино», вып. 3. М., 1960, стр. 29—33.

Почему я перешел из кино в театр (доклад на совещании в редакции газеты «Советское искусство», 20 апреля 1932 г.). Частично опубликован в газете «Советское искусство».

Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934 г.) М., 1934, стр. 464—466.

Н. А. Зархи о своем творческом методе (из стенограммы лекции, прочитанной во ВГИКе 17 апреля 1934 г.). Сб. «Как мы работаем над киносценарием». М., 1936, стр. 85—92.

Решенный спор (статья). «Литературная газета», 15 января 1935 г.

После пятнадцатилетия (неопубликованная статья, февраль—март 1935 г.). ЦГАЛИ, ф. 2003.

Кинематургия (рукопись, 1928—1935 гг.). ЦГАЛИ, ф. 2003.

³² Там же (курсив мой.— Л. Б.).

ФИЛЬМ «ДВАДЦАТЬ ШЕСТЬ КОМИССАРОВ»

В 1933 г. на Бакинской студии был создан фильм, который стал событием — и не только для азербайджанского кино. Это был фильм «Двадцать шесть комиссаров». Картина сразу вызвала горячие споры: ожесточенные нападки одних и бурные восторги других.

Героическая тема двадцати шести бакинских комиссаров привлекала к себе внимание многих мастеров советского искусства. О двадцати шести были написаны поэмы, пьесы, картины. В кинематографе эту тему с огромным темпераментом и страстью воплотил режиссер Николай Шенгелая.

Плапы создания фильма, посвященного памяти бакинских комиссаров, вынашивались азербайджанской киностудией давно, еще с 1925 г. Руководители республиканской кинематографии вели переговоры с режиссерами А. Бек-Назаровым и В. Мейерхольдом; сценарий фильма писал сначала П. Бляхин, потом Н. Агаджанова-Шутко. Устанавливались сроки, комплектовались киногруппы, но дело не двигалось с места. И только в 1932 г. началась реализация этого замысла.

Сценарий был написан А. Ржешевским, но затем переработан Н. Шенгелая. Поэтому о режиссере можно говорить как об авторе фильма.

Когда фильм вышел на экраны, вокруг него развернулась оживленная дискуссия. А. Довженко и В. Пудовкин, выступая на обсуждении, говорили о «Двадцати шести комиссарах» как о большом достижении советского кинематографа. «Картина вся идет в торжественных бетховенских тонах. Речь идет о колоссальной трагедии, которая несет

в себе залог победы»¹, — говорил Довженко. А в это же время другие писали о «слабости», «неглубокости» и даже «порочности» «Двадцати шести». И, как всегда, острополюмически заключал В. Шкловский, отвечая критикам фильма: «Картина не из тех, которые могут нравиться и будут нравиться, — она выше этого»².

Как ни парадоксально было замечание В. Шкловского, он оказался прав. Картина до сих пор не получила объективной оценки в критике. То, что она не была принята по достоинству в 1933 г., можно понять и объяснить (мы коснемся этого ниже). Но и более поздние исследователи фильма не смогли объективно подойти к нему, разобраться в противоречивом его строе, отделить существенные просчеты от несомненных достижений. В сравнительно недавно изданных «Очерках истории советского кино» Н. А. Лебедев говорит о фильме как о «тяжелом поражении», «идейной и творческой неудаче» художника³.

Подобное отношение к «Двадцати шести комиссарам» в наши дни можно объяснить только инертностью критического мышления, когда в течение долгих лет из одной книги в другую у нас кочуют старые, необъективные и просто неверные оценки фильмов.

Картина Шенгелая — действительно сложное и во многом спорное произведение. Но критика 30-х годов (и позднее), обрушиваясь на нее и обвиняя во многих грехах, не замечала основного просчета автора, содержавшегося уже в сценарном замысле.

В чем увидел Шенгелая сущность происшедших в Баку событий летом 1918 г.? Он увидел в них трагедию бакинского пролетариата, который, поддавшись агитации меньшевиков и эсеров, совершил историческую ошибку, не поддержав большевиков на голосовании в Бакинском Совете и таким образом согласившись отдать город во власть англичан. Раскрытию психологии этой ошибки, осознанию и осуждению ее пролетариатом и посвящен фильм Шенгелая. Между тем такое осмысление событий противоречило исторической правде.

В основе драматургии фильма лежало подлинное историческое событие — падение Бакинской коммуны. Поэто-

¹ «Кино», 10 января 1933 г.

² Там же.

³ «Очерки истории советского кино», т. I. М., «Искусство», 1956, стр. 325.

му анализ фильма надо начинать с того, насколько верно отражены и осмыслены в фильме эти события.

Как же они складывались в действительности?

В июне 1918 г. усиливается угроза советской власти в Баку со стороны турецких и английских интервентов. В развернувшихся ожесточенных боях войска Коммуны стали терпеть поражение.

Вследствие неудач на фронте политическая обстановка в городе резко осложнилась. Этому способствовал и продовольственный кризис. На почве голода росло недовольство. Большевики, эсеры и дашнаки развернули антисоветскую агитацию. Они уговаривали рабочих согласиться на приглашение в Баку англичан, будто бы располагавших большой армией в Иране и продовольственными запасами.

Большевики на многочисленных собраниях и митингах призывали бакинский пролетариат не поддаваться провокации, подчеркивая, что приход англичан превратил бы Баку в арену борьбы за нефть между двумя империалистическими группировками (германо-турецкой и английской), одинаково враждебными трудящимся Азербайджана и всей Советской стране.

Передовая часть пролетариата Баку поддерживала политику Бакинского Совнаркома. Но, используя тяжелое военное и продовольственное положение, контрреволюционные партии сумели обмануть и увлечь за собой отсталую, малосознательную часть рабочих. 25 июля состоялось чрезвычайное расширенное заседание Бакинского Совета, на котором меньшевики, дашнаки и эсеры поставили вопрос о приглашении англичан. Вопреки решительному сопротивлению большевиков большинством всего в двадцать три голоса это постановление было принято.

Итак, ошибка масс действительно имела место. Но, увлеченный своим замыслом, Шенгелая прошел мимо другого, весьма существенного момента. Он не показал, что ошибка была допущена и самими комиссарами⁴, которые, назвав постановление Бакинского Совета позорной изменой и не желая подчиниться ему, добровольно отказались от власти, заявив, что слагают свои полномочия.

Кроме того, ошибка масс при голосовании была в конце концов следствием того, что комиссары не сумели устано-

⁴ «Очерки истории КП Азербайджана», Баку, 1963, стр. 284.

вить прочного союза бакинских рабочих с крестьянством Азербайджана и правильно подойти к разрешению национального вопроса.

Таким образом, хотя решающей причиной падения советской власти в Баку летом 1918 г. была иностранная интервенция и предательство контрреволюционных партий, определенную роль сыграли и ошибки, допущенные самими комиссарами.

Шенгелая же исходит в своем фильме из мысли о безукоризненном руководстве и, выдвигая на первый план тему ошибки бакинского пролетариата и косвенной ответственности его за гибель комиссаров, тем самым дает искаженную картину объективно-исторической действительности.

Итак, политическая трактовка событий в фильме была в достаточной степени произвольной. Но художника можно понять: слишком живо еще было в памяти все, связанное с обаятельными образами славных бакинских комиссаров и их трагической гибелью. И желание потрясенного трагизмом событий режиссера создать фильм, достойный памяти героев Коммуны, помешало ему, очевидно, найти исторически верную концепцию в изображении этих событий. Однако, споря с режиссером о замысле фильма, нельзя отрицать того, что ему удалось убедительно, а местами с блеском решить задачу, поставленную перед собой.

Картина была задумана как революционная хроника. Материал, который должен был, по замыслу Шенгелая, лечь в основу фильма, воскрешающего историю Бакинской коммуны, был огромен. Героическая защита Баку, голод на нефтепромыслах, борьба вокруг вопроса о приглашении англичан и историческое заседание Бакинского Совета, принявшего губительное для Коммуны решение, уход большевиков в подполье, обстановка, сложившаяся в городе с появлением англичан, арест и расстрел комиссаров, рост сознания бакинских пролетариев, возвращение советской власти — вот основные линии, намечающие содержание картины.

Работая над сценарием, Шенгелая пришел к выводу, что охватить в одном фильме полно и целиком все эти события, передать их сложный смысл очень трудно, может быть, даже практически невозможно⁵, так как каждое из

⁵ «Ударник». Баку, 1932, № 20—21.

этих событий заключало в себе такой узел противоречий, что само по себе могло стать содержанием фильма. И чтобы как-то преодолеть неизбежную сценарную сумбуренность и разорванность, режиссер пошел путем построения и раскрытия отдельных эпизодов, наиболее ярко выражающих и характеризующих эпоху.

Грандиозный событийный разворот в «Двадцати шести комиссарах» по своей широте был аналогичен эйзенштейновскому «Октябрю». Но фильм не давал документальной точности хода событий. Эпизоды в нем строились не в хроникальной последовательности, а по идейной значимости причинной связи друг с другом.

Удалось ли Шенгелая такое раскрытие темы? Нет, не до конца. Отдельные исторические моменты были отражены в фильме ярко, политические страстно, с подлинным революционным пафосом. Другие — схематично. Это нарушало целостность фильма. Но Шенгелая удалось передать атмосферу эпохи, эпохи ожесточенных классовых боев, с ее сумятицей и разногласиями митингов, с победами, перемежающимися поражениями.

Путь массы, совершившей трагическую ошибку, к осознанию этой ошибки и осуждению ее — вот стержень драматического развития «Двадцати шести комиссаров».

Первая часть фильма — экспозиция, рисующая нечеловечески трудные условия, в которых рождалась Бакинская коммуна: на самых подступах к городу находятся турки, а в городе нет ни оружия ни хлеба. И в этой труднейшей обстановке эсеры, меньшевики и дашнаки ведут неистовую агитацию за приглашение англичан.

Шенгелая развертывает действие главным образом в массовых сценах и, выхватывая в массе отдельных ее представителей, показывает в них типичное, самое характерное, выражает через них мысли и чувства народной массы. Шенгелая дает мыслящую массу, дает как цельный образ во всем ее многообразии и конкретности.

Фильм был снят целиком в поэтике немного кинематографа. Образы в нем созданы пластическими средствами. Конечно, в фильме не было психологических образов, как это пытались утверждать в полемическом запале некоторые сторонники фильма. Но в изображении отдельных персонажей, например в сцене Совета, мы встречаемся с элементами психологического. Остановившись на отдельных людях и пристально вглядываясь в них, Шенгелая сумел

показать большевистскую твердость одних, сомнения, неуверенность других и, наконец, самих предателей рабочего класса — эсеров, меньшевиков, дашнаков.

Сцена Совета несла на себе основную идейную нагрузку фильма. Не прав профессор Н. А. Лебедев, когда утверждает, что «как ни интересна была эта сцена сама по себе, она слабо была увязана с предыдущим и последующим развитием фильма»⁶.

Эта сцена — ключ ко всему фильму. Короткие и динамичные эпизоды, развернутые в экспозиции фильма, — рабочие митинги, собрания, в которых режиссер рисует растерянность и колебания рабочих, — психологически подготавливают эту сцену. Она же определяет и все последующее развитие фильма.

...Председатель объявил выступление Шаумяна. Зал ждет. Режиссер не показывает прохода Шаумяна к трибуне — только поворот голов тысячной массы в направлении большевика. В этой сцене, поразительно снятой оператором Е. Шнейдером, в которой, по выражению А. Головини, «с немного экрана слышны шаги идущего большевика», Шенгелая сумел передать работу мысли, огромное напряжение массы — в каждом повороте головы, в сжатых губах, в настороженности глаз. Выступления Шаумяна ждут все: одни со страхом и злобой, другие — с надеждой. В поведении массы выявляется ее социальная и классовая природа.

С предельной ясностью вскрыта в этой сцене психология бакинского рабочего того времени. Аппарат выхватывает из массы рабочего (Н. Куликов), долго останавливается на нем. Рабочий в нерешительности. Голод и опасность вторжения турок заставляют его сейчас соглашаться с эсерами. Но он — пролетарий и всегда был на стороне большевиков. Он внимательно слушает Шаумяна, предупреждающего, что с приходом англичан Баку станет местом борьбы империалистических коалиций за нефть. «Вас делают игрушкой в руках борющихся империалистических сил...» Дашнак кричит Шаумяну: «Предатель!» В глазах рабочего недоумение. Он встает, медленно подходит к дашнаку и тихо спрашивает: «Это вы назвали Шаумяна предателем?» Затем он возвращается на место и после сосредоточенного раздумья решает: «Нет, Шаумян не предатель,

⁶ «Очерки истории советского кино», т. I, стр. 326.

Шаумян не виноват, у него нет хлеба, нет патронов». А в следующем кадре голосует за приглашение англичан. Так, поддавшись агитации соглашателей (наиболее хитрый из них говорит: «Я не против большевиков, но дайте хлеба, людей, спасите демократию»), рабочий в конце концов примыкает к ним.

Интересно снята сцена голосования. Радостно голосует за приглашение англичан буржуазия, в тяжелом раздумье пролетариат. Неуверенно тянутся вверх руки, уже здесь масса чувствует, что совершается предательство.

В изображении революционной массы Шенгелая достигает высот патетики; в сценах же, рисующих врагов революции, выявляется еще одно свойство режиссера: он показал себя мастером острой сатиры. Особенно характерен в этом отношении эпизод прихода в Баку англичан.

...Город готовится к торжественной встрече. Разодетые, радостные буржуа, согнувшись в три погибели, тащат огромный транспарант: «Демократическая Англия несет свободу малым народам». Генерал Денвиль заявляет: «Мы даем торжественное обещание помочь вам...» Умилно ослабившись, держа конец каната от транспаранта в зубах, чиновник кричит: «Браво!» Канат выскальзывает. Чиновник подхватывает, обвивает его вокруг шеи и, полузадушенный, продолжает вопить: «Браво!»

...В толпе встречающих — один из членов нового бакинского правительства (Н. Марданов). Он восторженно приветствует англичан. Но... шевельнулась беспокойная мысль: забыли «автора»! Толкнул стоявшего рядом: «Это я, это я первый сказал, что надо пригласить англичан». И уже счастливый, мечется в приветствующей его толпе: «Я, я сказал первый!»

Кульминационная сцена в фильме — расстрел комиссаров. Она снята сурово, с огромной силой эмоционального воздействия.

...Пустыня, залитая солнцем. Бесконечное море песка... Окруженные тройной цепью солдат, в оборванной одежде, поддерживая друг друга, тяжело идут двадцать шесть. Режиссер не акцентирует внимания на страданиях комиссаров. Аппарат, поднимаясь, всматривается в тих глаза, горящие гневом и неистребимой верой в правоту своего дела.

Оскаленные физиономии врагов. Залп.

В направлении к убитым идет капитан Тиг-Джонсон,

и на песке остаются глубокие следы от его шагов, следы убийцы.

Здесь обстановка — не только фон, не только место, где совершастся убийство. Пейзаж становится гармонической частью фильма, одним из элементов драматургического действия. Пески, белые, зыбучие, «равнодушные» пески Шенгелая превращает в равнодушных свидетелей подлой расправы над бакинскими комиссарами.

Потрясают кадры с раненым, истекающим кровью комиссаром (Х. Эмир-Заде), который, собрав последние силы, удаляется от группы убитых. Он упрямо пытается взойти на песчаный холм. Там, за песками Азии, — Баку. И режиссер монтажным переходом переносит нас в возбужденный, кипящий негодованием город, требующий освобождения двадцати шести. Комиссар падает и снова поднимается, идет, повторяя про себя: «Спокойно, товарищи». И так велик страх врагов перед большевиком, перед его силой духа, что они не решаются сразу стрелять. В этом эпизоде концентрированно выражена вся идея сцены расстрела — презрение к смерти во имя революционного долга.

В финале фильма Шенгелая резко нарушает хроникальный принцип в изложении событий. Согласно своей концепции трагической вины массы и ее ответственности за гибель комиссаров, он должен был дать тему искупления вины. Поэтому Шенгелая выпускает весь период правления партии мусават⁷. Комиссары в фильме погибают тогда, когда пролетариат в результате тяжелого политического поражения понял свою ошибку. Но решается эта тема чисто иллюстративно.

...Бакинские пролетарии восстали. На помощь им движутся бронепоезда Красной Армии. «Поднавались, Степан!» — кричит красноармеец, и мы видим броневик имени С. Шаумяна, «Давай, Алеша!» — и на экране броневик имени А. Джапаридзе, и т. д.

Есть в фильме сцена, которая, по существу, является логическим концом его. Восставшим бакинским пролетариям один из рабочих, нашедший и спрятавший прощальное воззвание двадцати шести комиссаров, теперь читает его: «С болью в сердце, с проклятием на устах, покидая город Баку, мы надеемся, что бакинский пролетариат пой-

⁷ Буржуазная националистическая партия. Находилась у власти с сентября 1918 г. по апрель 1920 г.

мет свою ошибку...» Рванулся рабочий, которого мы знаем по голосованию в Бакинском Совете, крикнул горько: «Замолчи!» Но десятки других сурово останавливают его: «Повтори». Это — сцена, после которой уже не нужна парадная демонстрация.

Изобразительное решение фильма — построение мизансцен, композиция кадра, движения и позы актеров — отличалось скульптурной монументальностью. Но порой этот принцип становился самоцелью, и тогда герои воспринимались просто как памятники. Вот, например, эпизод, когда высохшая от голода женщина (В. Анджапаридзе) приносит мужу на обед орехи. Эпизод, по замыслу трагический, не производит такого впечатления. Он сильно затянут, статуарен, и женщина и мужчина воспринимаются уже не как живые люди, а как скульптуры.

В картине есть длинноты, мало динамики. Обусловленный статичностью кадров, темп развертывания действия часто делается мучительно медленным. Кажется, что Шенгелая намеренно сдерживает свой бьющий через край темперамент.

Но в некоторых сценах свойственное ему острое чувство ритма побеждает. Сцена на бакинском базаре, когда англичане умирляют вспыхнувший в народе приступ недовольства, построена на монтажном переходе от спокойно протекающего действия в кадрах к взрыву негодования, охватившего рабочих, к бурному движению, заполнившему весь экран, и затем снова к неподвижности, к пустоте.

Еще более характерны кадры с разливающейся нефтью. Англичане закрывают батумский нефтепровод. Постепенно нефть заполняет весь экран. Ритм становится напряженным. Маслянистые массы нефти клокочут, вздымаются, тяжело падают и потоком льются в море.

Изобразительная культура фильма исключительно высока. И в этом (вслед за режиссером) заслуга оператора Е. Шнейдера. Многие эпизоды он снимает на натуре, снимает точно и строго, создавая чистый, свободный от лишних деталей кадр. Кадры защиты города, заседания Совета, прихода англичан были сделаны с таким знанием материала, с такой убедительностью, что их можно принять за документальные.

...Вернемся теперь к оценке «Двадцати шести комиссаров» в киноведении.

То, что Шенгелая создал убедительный, многогранный

образ бакинского пролетариата — ведущий образ фильма, — было общепризнанно. Но и в 30-е годы и позже режиссера критиковали за то, что ему не удалось создать такие же убедительные образы комиссаров.

Дело в том, что, очень последовательно осуществляя свой замысел, режиссер и не ставил перед собой такой задачи. В его намерения не входило создание образов-характеров. Это отсутствие разработанных индивидуальных образов было обусловлено и жанровой природой фильма.

Наличие в картине героя-массы, масштабного эпопейного воссоздания истории, типажного метода, героя-события, но не события самого по себе, а данного в его политическом плане, с его социальной философией, — все это делало фильм классическим выражением жанра историко-революционной эпопеи. Фильм вел свою родословную от «Стачки» Эйзенштейна.

Протагонистом «Двадцати шести комиссаров» был революционный народ. Комиссары же находились в фильме на втором плане, и это был не творческий просчет режиссера, а сознательно избранный им принцип построения фильма.

Нельзя согласиться с мнением Н. А. Лебедева, что неудача в создании образов С. Шаумяна и его соратников объяснялась тем, что в погоне за портретным сходством режиссер подобрал исполнителей по типажному признаку⁸. В тех границах, которые были отведены им в фильме, невозможно было сделать большее; это не удалось бы и профессиональным актерам. Напротив, даже такие актеры-профессионалы, как В. Гардин, В. Анджапаридзе, Х. Эмир-Заде, «работали» в фильме как «типажи».

Монументальный, эпический характер темы и историко-документальный подход к ней определили стиль этого произведения, идущий от эпических форм произведений Эйзенштейна. «Двадцать шесть комиссаров» стоит рядом с «Октябрем». Неудачи «Октября» и «Двадцати шести комиссаров» во многом перекликаются. Однако эти неудачи — не творческий просчет художников, а следствие ограниченных возможностей монтажного кинематографа, свидетельство его кризиса.

Как «Октябрь» для Эйзенштейна, «Двадцать шесть комиссаров» стал значительной вехой в творчестве Шенгеля.

⁸ «Очерки истории советского кино», т. I, стр. 326.

Уже первый (сделанный самостоятельно) фильм режиссера «Элисо» показал, что в советское кино пришел новый талантливый художник. Фильм поражал своей удивительной цельностью, стройностью, лаконизмом киноязыка, блестящей ритмической организацией кадров.

При всей своей внешней несхожести «Элисо» и «Двадцать шесть комиссаров» близки по внутренней конструкции. В «Элисо» режиссер ставил задачу показать поведение человеческого коллектива в дни постигших его тяжелых испытаний. У «Двадцати шести комиссаров», монументальной эпопеи, — иные масштабы, но задача та же — поведение трудящейся массы в трагические дни падения Бакинской коммуны.

В «Двадцати шести комиссарах» не было цельности «Элисо» и было много недостатков, о которых мы уже говорили. Но фильм, в котором режиссер стремился к воспроизведению и осмыслению очень сложных и очень важных событий революции, показал рост мировоззрения художника, рост его мастерства.

От «Элисо» до «Двадцати шести комиссаров» Шенгелая прошел большой путь. Он научился изображать массы в движении мысли, в действии, в моменты важные и напряженные, когда необходима мобилизация всей воли, энергии и политического сознания.

Заслуга режиссера в том, что он, развивая открытия и достижения Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, дал совершенно новый образ массы, в ее переживаниях, сомнениях и колебаниях, смене настроений, массы не героической, а слабой, трагически обманутой, но затем прозревающей и приходящей к истине.

Довженко, выступая на дискуссии по поводу фильма, говорил: «Заслуга Шенгелая — в глубине понимания психики масс... В целом ряде эпизодов действие масс является, по-моему, несравненным. Мы знаем, что в картинах Эйзенштейна и моих картинах ряд подобных положений разрешен. Но когда я вспоминаю свои работы, у меня остается ощущение, что они построены на несколько своеобразной эмоции, где над пониманием была эмоциональная надстройка, тот легкий шарж, который давал впечатление. Массовки Шенгелая лишены этого момента. Это доказательство большого мужества в разрешении вопроса»⁹.

⁹ «Кино», 10 января 1933 г.

Позицию зрителей и критики, не принявших фильм «Двадцать шесть комиссаров» в 1933 г., можно объяснить.

В 30-е годы перед киноискусством были выдвинуты уже новые задачи и в первую очередь перед историко-революционным фильмом. Время и зритель требовали теперь поворота к конкретному изображению людей революции, к созданию значительных образов-характеров. И, выйдя на экран после «Златых гор» и «Встречного», в которых зритель уже успел познакомиться с героями, близкими и понятными ему, и полюбить их, фильм Шенгелая многим показался анахронизмом. Талантливый и интересный, отличающийся великолепным режиссерским мастерством и высокой изобразительной культурой, он действительно принадлежал другой кинематографической эпохе.

Но возвращаясь к «Двадцати шести комиссарам» сегодня, пользуясь преимуществом исторической перспективы, мы должны восстановить его истинное место в ряду наших лучших историко-революционных фильмов. Произведение Н. Шенгелая было последним мощным аккордом советской школы немого кино.

ИЗДАНО В ПОЛЬШЕ

Продукция польского Художественного и кинематографического издательства (WAF) последних двух-трех лет обширна и разнообразна. Задачи и цели издательства легко понять, ознакомившись хотя бы с жанрами подготовленных и выпущенных в свет книг.

В Варшаве умеют издавать иллюстрированные, броско оформленные книжки, адресованные всем, кто любит или готов полюбить кино. Альбомы известных итальянских, французских, польских, советских актеров, а также молодых артистов мирового экрана¹ отличаются точный подбор фотоматериалов, осмысленная и выразительная их компоновка и, главное, остроумный текст коротеньких портретов, включающий, как правило, помимо основных сведений из биографий, умело сформулированную актерскую характеристику. Издания такого рода несут не только радость почитателям кинозвезд. Они могут сообщить определенное количество знаний из области искусства кино. Их авторы пытаются осерьезить первую, еще очень примитивную форму увлеченности кинематографом — киноманию, или, точнее говоря, звездоманию. Некоторые составители альбомов с успехом достигают эту двуединую цель. Конрад Эберхардт, к примеру, составил книжку-альбом о польских киноартистах в расчете на серьезного, мыслящего читателя. А Н. Колесникова и Г. Сенчакова писали свои очерки о советских актерах, имея в виду гимназисток, коллекцио-

¹ Jacek Tyliń. Aktorzy filmu włoskiego, 1960. Elżbieta Fleischer. Aktorzy filmu francuskiego, 1959. Konrad Eberhardt. Aktorzy filmu polskiego, 1962. Natalia Kolesnikowa. Halina Sienczakowa. Aktorzy filmu radzieckiego, 1962.

нирующих фотокарточки и автографы экранных «богов» и «богинь». Оттого их книга оказалась обидной неудачей.

Стремление удовлетворить настоятельную потребность зрителя-неофита, жаждущего приблизиться к разгадке тайн экрана, ощутимо в небольшом словаре-справочнике Леха Пияновского «Малая киноазбука»², толкующем основные понятия и термины из области киноискусства и кинопроизводства. Материал книги поневоле ограничен скромными ее размерами (6 печатных листов). Преодолеть неполноту словника и вынужденную краткость определенных могло бы только энциклопедическое издание, включающее, помимо терминологических дефиниций, биографические и фильмографические справки о тех деятелях кино, кто развивает, формирует и определяет пути идейного и художественного движения искусства. Однако издательство, по собственному признанию его руководителей, не располагает пока авторскими возможностями для выполнения этой кропотливой и трудоемкой работы. Словарик Пияновского — временная мера, первая попытка откликнуться на запросы массового читателя.

Отчетливо сознавая разную степень увлечения читающей публики киноискусством и ее осведомленности в эстетике экрана, польские киноведы и их издатели наряду с книгами, содержащими начатки кинознания, выпускают работы, углубляющие, расширяющие, систематизирующие сведения из разных областей искусства кино.

Пособием для второй ступени кинематографического образования может послужить солидный том Ежи Плажевского под названием «Язык кино»³. От одноименной, знакомой советскому читателю, книги Марселя Мартена монография Плажевского отличается большей полнотой и наглядностью описаний элементов киноязыка. У польского автора они представлены отъединенными друг от друга четкими границами классификации. Законы взаимосвязи средств киновыразительности, их функциональной зависимости от содержания остались вне пределов авторского внимания. Проблемы сценария, основные особенности драматургического построения кинообраза также выведены Плажевским за рамки исследования. А между тем в характере обобщений, в стремлении отыскать «философский

² Lech Pijanowski. Małe abecadło filmowe, 1961.

³ Jerzy Płazewski. Język filmu, 1961.

камень» киноэстетики — специфику искусства кино — явно заметно притязания на теоретичность труда. В книге Плажевского сказалась некоторая нерешительность современной кинотеории, ее опасная склонность к метафизической изоляции различных составных частей киноязыка, ее робость перед осмыслением компонентов фильма в *целом*, ее отказ от поисков той синтетической концепции киноискусства, которую настойчиво, всю свою творческую жизнь изыскивал, находил, осмысливал великий теоретик кинематографа Сергей Эйзенштейн. Книга «Язык кино» Е. Плажевского (вернее было бы назвать ее «Лексикон кино») так же не может быть поставлена в ряд теоретических работ, как, скажем, нельзя приобщить к трудам по теории литературы лексикологические описания языка великих писателей.

Для Станислава Гжелецкого, автора книжки «Архипелаг личных проблем»⁴, важно проанализировать жанровое богатство современного психологического фильма. Происхождение камерного жанра в зрелищных искусствах, наиболее примечательные картины, основанные на любовном конфликте, рассмотрены в книге своеобразно и доказательно. Гжелецкий, опытный критик, диалектичен и чуток в оценке фильма А. Рене «Хиросима, моя любовь» (ему посвящены лучшие страницы книги), убедителен в рассуждениях о новом качестве гуманизма, программированного фильмами «Летят журавли» Калатозова и «Судьба человека» Бондарчука, интересен размышлениями о современном звучании исторической и костюмной картины «Мать Иоанна от ангелов» Кавалеровича. Но принципиальный изъян книги — в ее композиции. Автор группирует рецензии-описания фильмов по отдельным чертам психической структуры человека или по его локальным психологическим состояниям. Главы так и названы: «Ответственность», «Незрелость», «Одиночество», «Испуг», «Любовь». Фрейдизм как методологическая основа исследования, сказавшаяся, в частности, и в организации материала, навредил книге. Выхолощенностью психоаналитических построений, метафизической расчлененностью внутренней жизни человека обрублены связи, крепящие произведение, его героев, его образный смысл с идейной и нравственной

⁴ Stanisław Grzelecki. Archipelag spraw osobistych. Szkice o filmie psychologicznym, 1962.

атмосферой, в которой они родились, с социальной средой и национальной почвой, их вскормившими. Лишенный объективного критерия анализа, Гжелецкий произвольно и невянятно объединяет в одном разделе произведения, различные до противоположности не только по авторской манере, но и по мироощущению. Так, в главе, именуемой «Испуг», речь идет последовательно о «Ночах Кабирии», «Седьмой печати», «Матери Иоанне» и.. «Балладе о солдате»!

Отсутствие полноценных теоретических работ, в которых остро нуждаются мастера польского кино и его критики, варшавское издательство пытается восполнить переводными книгами, хорошо принятыми мировой кинематографической общественностью. WAF издало избранные статьи Эйзенштейна, Пудовкина, Балаша, Арнхейма. На польский язык переведены также труд К. Рейсца о роли и смысле монтажа и фильмологическое исследование Р. Мэнвила «Кино», известные русскому читателю. Совсем недавно издательство выпустило пространный том А. Базена, собранный и прокомментированный Б. Михалеком.

На границе истории и теории кино находится монография о Жане Эпштейне⁵, французском кинематографисте польского происхождения. Кажется, именно Эпштейн первым в мировой истории кино соединил творческую деятельность с опытом теоретического осмысления законов зарождающегося искусства, его природы, его непростой связи с реальной действительностью. Французскому режиссеру принадлежит несколько наивная, но стройная теория реализма кинообраза. Збигнев Гаврак, биограф Эпштейна, тщательно подобрал, описал и проанализировал огромный, почти не тронутый материал, который способен заинтересовать теоретиков киноискусства и историков французского кино.

Особое место среди польских книг занимает многотомная история мирового киноискусства — мемуентальный груд профессора Ежи Теплица⁶. Хотя издание еще не завершено (из пяти задуманных томов вышли в свет три), оно уже достаточно хорошо известно в стране и за рубежом. Эта работа нуждается в подробном рассказе о ней, ей еще

⁵ Zbigniew Gawrak. Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej, 1962.

⁶ Jerzy Toeplitz. Historia sztuki filmowej, t. I (1895—1918), 1955; t. II (1918—1928), 1956; t. III (1928—1933), 1959.

будут посвящены обстоятельные рецензии. Здесь же, в перечне многообразной и дифференцированной деятельности Художественного и кинематографического издательства, тома истории кино Е. Теплица должны быть представлены ключевым исследованием, равно интересным и для киноведов, и для историков культуры, и для широкого читателя, неравнодушного к десятой музе.

Всеобщность внимания к книге следует объяснить принципами построения истории Е. Теплица. Польский историк отказывается от имманентной трактовки развития кино как самообогащения выразительных возможностей экрана⁷. Он анализирует творчество выдающихся кинематографистов и отдельные явления киноискусства в сложной связи с художественной культурой эпохи, в зависимости его от важнейших политических и социальных событий века. Жертвуя полнотой фактографии, автор добивается стройности, целеустремленности изложения, в основе которого марксистский, творческий подход к явлениям художественной жизни. Советским издательствам надо серьезно задуматься о переводе и издании труда Теплица. Будет жаль, если наш читатель не получит возможности ознакомиться с ценным трудом польского ученого.

Задачи популяризации «важнейшего из искусств», попытки разработать некоторые стороны кинотеории, пристальное изучение истории кино устремлены к единой цели — теоретическому вооружению кинорботников, углубленной профессионализации критиков и, главное, широкому эстетическому воспитанию зрителей. Вот почему особое место в издательских планах отведено работам польских авторов о польском кино. Вот почему создание книг, оценивающих достижение кинематографии Народной Польши, издательство считает кровным и безотлагательным делом.

Итак, каким видят польские киноведы без малого двадцатилетний путь молодого национального кино?

⁷ Эта концепция явственна в историческом очерке развития мировой кинематографии, принадлежащем немецкому киноведу Г. Зглиницкому (G. Zglinicki. Der Weg Films. В., 1955). В истории кино французов Р. Жана и Ш. Форда также разрабатывается антиреалистическое понимание развития киноискусства как самодвижения пластических форм. Отзвуки такого толкования сущности кино мы находим и в шеститомном труде Ж. Садуля.

На наших глазах происходит становление польской киноведческой науки. В этот процесс включены люди разных поколений, эстетических пристрастий, художественных принципов: маститые кинообозреватели, связанные в межвоенное время с деятельностью авангардистского товарищества «Старт»; киножурналисты среднего поколения, трудившиеся над созданием социалистической кинематографии; группа кинокритиков, пришедших из других областей интеллектуальной деятельности в годы расцвета польского кино, когда фильм стал важной областью национальной художественной культуры.

В двадцатилетней истории молодого киноискусства Польши критике не принадлежит руководящая роль. В отличие от авторов, группировавшихся вокруг итальянского журнала «Бьянко э nero», идейно подготовивших и возглавивших неореализм, в отличие от редакторов парижской «Кайе дю синема», создавших эстетику «Новой волны» за некоторое время до ее творческого рождения, польские критики лишь фиксировали, обсуждая моменты национального киноразвития.

Это положение объясняется тем, что история новой польской кинематографии еще только складывается. Основные ее черты и тенденции становления выкристаллизовываются в наше время. Очевидно поэтому критики, пристрастно внимательные к отечественной кинематографии, не располагали до сих пор возможностями создать обобщающие труды.

Существенное значение имеет также несовершенная система специального образования, не предусматривающая подготовки профессиональных историков и теоретиков кино⁸. Недостаток критических кадров, осязаемый и до войны, особенно сказался в годы после освобождения.

Консолидации творческих усилий критиков мешает и отсутствие историко-теоретического толстого журнала по вопросам кино.

Некоторую неподготовленность критики к решению сложных задач, которые возникают в процессе становле-

⁸ Год назад был организован двухгодичный факультет теории и истории фильма при Государственной высшей киношколе. Факультет успел сделать только один выпуск специалистов и — без веских причин — был закрыт.

ния нового киноискусства, можно объяснить и особенностями развития национальной кинематографии.

По выражению критика З. Калужиньского, в 1957 г. в Польше был совершен «дикий скачок». Этот внезапный «натиск 1957 года», выразившийся в решительном самоутверждении молодого поколения художников экрана и в бурном расширении зарубежного репертуара, подавлял разнообразием непривычных явлений. Критика не успевала осмысливать их взаимосвязь. Она ограничивалась определением эстетической ценности отдельных фильмов. (Напомним, что большинство пишущих о кино пришло из литературоведения, театральной эссеистики или, как К. Т. Теплиц и Б. Михалек, из социологии.) Вот почему на страницах общей и специальной периодики печатались не рецензии даже, а статьи, напоминающие по жанру «немного эссе, немного фельетон, немного рекомендации, немного публицистику»⁹. Это не значит, конечно, что польские авторы не издавали до 1960 г. книг. Однако за небольшим исключением книжные публикации представляли собой систематизированное повторное издание газетных и журнальных статей, уже знакомых читателю.

Первые попытки осмыслить и обобщить опыт отечественной кинематографии относятся к началу 60-х годов, когда в основном завершился самый важный этап национальной киноистории. Узость частных оценок, сопровождавших художественный процесс, требовала преодоления. Можно утверждать, что до 1960 г. польская мысль о кино существовала в форме перманентной широкой дискуссии. Настал момент, когда нужно было подвести итоги, сделать выводы, прийти к продуманному результату. Этой целью и задались авторы книги «Современная польская кинематография»¹⁰, представляющей собой наполовину справочник, наполовину исторический очерк.

В сборнике проанализированы не только лучшие достижения кино, не только творчество крупнейших его мастеров, но и принципы организации социалистического кинопроизводства, система кинообразования, исследованы те каналы, по которым развивается кино, становясь частью духовной жизни народа. Предназначенная иностранному

⁹ Zygmunt Kalużyński. Wypowiedź na ankietę «Rola i specyfika krytyki filmowej». — «Kwartalnik filmowy», 1963, N 1—2, s. 40.

¹⁰ «Współczesna kinematografia polska», 1962.

читателю, публикация ценна как первая попытка целостного взгляда на явление мировой современной культуры, имя которому — польское кино.

В книжке «Польские киноавторы о себе» журналист Станислав Яницкий¹¹ собрал авторизованные тексты бесед с крупнейшими кинематографистами. И хотя художники излагают и разъясняют замыслы своих произведений, а не их объективное содержание, — многие проблемы, толковавшиеся раньше вразнобой, предстают в логической ясности, в стройности идейного понимания задач социалистической культуры, а ощущении органической связности частных явлений с общим процессом развития киноискусства.

Фаворитом польской критики все годы был покойный Анджей Мунк. За каждый новый фильм режиссеру дружно присуждали «Сиренку» — премию клуба кинокритики. Концепцию национальной истории, высказанную Мунком в «Эроике» и «Косоглазом счастье» (в СССР — «Шесть превращений Яна Пищика»), расценивали как интеллектуальную вершину киноискусства Польши. Главный персонаж названных фильмов — проходимец из мещан, по преимуществу оппортунист, герой поневоле, считался воплощением национального характера. Иронический гротеск — излюбленная жанровая форма Мунка середины 50-х годов — провозглашался продолжением исконной художественной традиции. Словом, творчество Мунка безоговорочно было признано наиболее характерным для польского искусства. Никто, однако, не попробовал задуматься над фактом непопулярности мунковских картин за рубежом. Открытие кинематографической Польши для всех любителей кино связано с именем Анджея Вайды, с его картинами «Канал» и «Пепел и алмаз». В них с редкой полнотой и откровенностью представлен комплекс специально польских и общечеловеческих проблем, увиденных в сложном единстве. Частные идеи и рассуждения Мунка по конкретному поводу не давали такого яркого представления о стране, в которой они возникли. В книжке Ст. Яницкого приводятся такие слова, сказанные автором «Эроики»: «Все еще существует среди зрителей и критиков непомерная тяга к обобщениям. „Эроика“ говорила только часть

¹¹ Stanisław Janicki. Polscy twórcy filmowi o sobie, 1962.

правды, она занималась только отдельной группой фактов».

В отличие от своих толкователей Мунк оценивал собственное творчество лишь как голос в полемике, которую открыли XX съезд КПСС и VIII Пленум ПОРП. Для работы над новым материалом, новой проблематикой необходимы иная точка зрения, иной творческий метод. В 1960 г., беседуя с журналистом, Мунк еще не знал в точности, каким будет этот его новый творческий метод. Годом позже, работая над «Пассажиркой», он обрел его. Вместо частных деформаций реальности, зафиксированных в «Эроике» и «Косоглазом счастье», режиссер создал широкоосмысленный объемный образ фашизма.

К «проклятым» проблемам польских дискуссий относится проблема героического. Сутолока мнений, поспешность и неразбериха в оценках запутывали сущность вопроса о смысле и цели героического деяния, о его истоках и последствиях. Странно, что в стране, пережившей угрозу социального, географического и биологического уничтожения, спустя 10—12 лет после завершения войны подвиг бойцов антифашистского Сопротивления оценивался лишь как следствие романтических традиций литературы, а его изображение в искусстве, в особенности в кинематографе,— не более как эпигонское подражание Мицкевичу, Словацкому, Норвиду¹². Исторический смысл героических усилий рядовых нации был отброшен. В кинокритике Мунка хвалили за то, что его рационалистический скепсис разрушил романтическую образность. Вайду, напротив, упрекали за надсадное любование героическим «жестом». Вот что можно прочесть по этому поводу в публикации Ст. Яницкого: «Я старался, впрочем не только я, убедить зрителя, что не надо бороться, когда это безнадежно, что не нужно поднимать руки, прежде чем постигнешь, имеет ли это смысл»¹³. Мунк? Нет, эти слова принадлежат автору «Канала» и «Летной».

«В основе героизма всегда лежит сопротивление, действенная манифестация против существующего зла... Против проявлений героизма выступать может только мерза-

¹² См. о романтической традиции польского кино статью: Aleksander J a s k i e w i c z. Powrót Kordiana (Tradycja romantyczna w filmie polskim). «Kwartalnik filmowy», 1961, 4 (44).

¹³ Stanisław Janicki. Polscy twórcy filmowi o sobie, 1962. s. 84.

вед. Те, кто обвиняет меня в том, что я утверждаю в своих фильмах антигеройскую тенденцию, обижают меня»¹⁴. Так рассуждал «скептик» Мунк.

Высказывания кинематографистов, собранные в книге Яницкого, во многом объясняют смысл полемики о героях и героизме, которую вели Мунк, Вайда и другие в годы, когда рухнул фальшивый идеал бездумного самоотречения. Они не отрицали высокой красоты героического поступка, но боролись за разумный, сознательный героизм.

Автор книги «Встречи с X Музой» Ежи Теплиц не поставил ни одного фильма, не написал ни одного сценария, но статьи, опубликованные в этом издании, наряду с интервью Ст. Яницкого, могут по праву быть отнесены к первоисточникам, по которым будущий историк-киновед станет писать развернутый труд о нынешнем польском кино. Выступления Теплица по проблемам развития социалистической культуры кино — это свидетельства не только очевидца, но и соучастника творческого мужания искусства. Особенно примечателен раздел книги, посвященный послевоенному периоду деятельности критика. Теплиц позволяет себе перепечатать две рецензии на режиссерский сценарий фильма «Солдат победы», датированные 1951 и 1952 гг. Тогда, в эпоху монументальных эпических киноформ, опытный критик предупреждал об опасности поверхностного решения темы, политической иллюстративности, драматургической рыхлости. Свое впечатление о сценарии фильма, посвященного жизни легендарного генерала Вальтера (Кароля Сверчевского), рецензент формулирует кратко: «Слишком мало Сверчевского, слишком много других проблем»¹⁵. В коротенькой вставке-комментарии автор с горечью называет свою борьбу с поверхностным, лакировочным сценарием напрасной и напоминает об официальном признании, какое получила слабая картина В. Якубовской. Вызывает уважение и повторное обнародование рецензии на «Канал».

В 1957 г., когда появился фильм Вайды, которому суждено было стать поворотным моментом в истории польского кино, критик не был готов к восприятию этого нового по мыслям и образам произведения. Теплиц анализирует драматургию «Канала», как анализировал бы

¹⁴ Ibid., s. 62.

¹⁵ Jerzy Toeplitz. Spotkania z X Muzą, 1962, s. 213.

построение фильма, выпущенного пятью — десятью годами раньше: «Зритель-наблюдатель имеет право требовать от авторов фильма последовательных поступков. Он имеет право требовать от них логики в перенесении действия с места на место и логики перехода от одной группы повстанцев к другой. Каждая монтажная фраза обязана каким-то образом подготовить к переходу, создать драматургическую связь судьбы разделенных людей»¹⁶. Авторы «Канала», по Теплицу, пренебрегают привычной логикой повествования. Между тем в фильме Вайды впервые в польском кино появляются иные связи поэтической образности экрана. Е. Теплицу, как и другим критикам, еще предстоит разгадать загадку образной структуры произведений Вайды и его последователей.

Но свидетельства частных неудач или бессильного положения критики в предыдущий период лишь дополнительные, частные штрихи, характеризующие путь польского кино и польской критики. Подлинная ценность критической деятельности Теплица, основные склонности которого лежат все-таки в области истории, а не публицистики, — в его двухгодичных статьях-обзорах, анализирующих главные направления творческого развития польского киноискусства и его мастеров. Эти обзоры печатал и продолжает печатать орган сектора теории и истории фильма Института искусств «Квартальник фильмовы». В книге «Встречи с X Музой», где они последовательно приведены, эти статьи воспринимаются как начало будущей, пока не созданной истории кино социалистической Польши.

Несомненный интерес представляют две недавно изданные книжки о послевоенном польском кино. «Сеанс мифологии» Кшиштофа Теодора Теплица¹⁷ и «Очерки польского кино» Болеслава Михалека¹⁸ (Михалека ограничивает материал исследования «золотым» пятилетием польского кино — 1956—1961 гг.). Намерения К. Т. Теплица и Б. Михалека не совсем обычны. Вспомнив свое социологическое образование, оба автора пытаются обнажить связи кинематографа с послевоенной реальностью. Такой угол зрения придает стройность размышлениям и Теплица и Михалека, но полной картины польского кинематографического развития не удастся воссоздать и им.

¹⁶ Jerzy Toeplitz. Spotkania z X Muzą, 1962, s. 224.

¹⁷ Krzysztof T. Toeplitz. Seans mitologiczny, 1961.

¹⁸ Bolesław Michałek. Szkice o filmie polskim, 1960.

Впрочем, оба исследователя, не сговариваясь, предупреждают о локальности своих замыслов. «Это не будет полная оценка. Это всего лишь как бы первое зондирование, частичное и недостаточное, зондирование, которое может обнаружить не столько качество самого киноискусства, сколько качество сырья, из коего оно создано», — предостерегает Михалеk в предисловии к «Очеркам»¹⁹. К. Т. Теплиц тоже ограничивает цель своей работы: «Максимум, что можно тут достигнуть, это обозрение выраженных киноискусством связей с несколькими основными социальными моментами, касающимися мира, в котором мы живем»²⁰.

У авторов этих книг совпадают не только цели анализа, но и его результаты. Оба критика приходят к выводу, что кино Польши прошло мимо существенных конфликтов действительности. Но пути критической мысли у Б. Михалека и К. Т. Теплица разные, если не сказать, прямо противоположные.

Анализируя фильмы, Михалеk подмечает в них черты «зафиксированной жизни». Теплиц, напротив, сначала описывает комплекс явлений духовной жизни, образующих так называемую общественную психологию, а затем отыскивает в произведениях послевоенного кино отражение различных моментов этой общественной психологии. Обе книги значительны остротой и своеобразием видения знакомого материала. У Михалека интересен, хотя и краток, тонко выполненный эстетический анализ отдельных фильмов. У Теплица доказательно определена роль кино в формировании массового сознания. Однако в книгах все же отразился существенный недостаток современной польской критики — в них анализ превалирует над синтезом, частные исследования подменяют общую концепцию развития искусства.

¹⁹ Bolesław Michałek. Szkice o filmie polskim, s. 5.

²⁰ Krzysztof T. Toeplitz. Seans mitologiczny, s. 15.

НОВЫЕ КНИГИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО¹

(Библиография)

Издательства, творческие организации, научные учреждения и учебные заведения Советского Союза подготавливают и выпускают каждый год довольно много книг по вопросам кино, охватывающих широкий круг проблем и явлений современной кинематографии и ее исторического прошлого.

В нашей периодической печати, как правило, помещаются статьи и рецензии об отдельных изданиях и крайне редко появляются обзорные, обобщающие статьи о книгах на определенные темы, о цикле изданий и т. п. Поэтому редколлегия историко-теоретических сборников «Вопросы киноискусства» решила с данного выпуска давать библиографические обзоры книг по кино с краткими аннотациями. Такие библиографические обзоры помогут читателям расширить свои представления о том, какие проблемы разрабатывает современная советская киноведческая наука.

Исходя из профиля сборников «Вопросы киноискусства», редколлегия ограничивает библиографические обзоры изданиями научного характера по истории и теории кино. За пределами обзора остается литература по технике кино, сборники сценариев, пособия для университетов культуры и кинолюбителей.

В настоящий обзор включены книги, вышедшие в Советском Союзе на русском языке с 1961 по 1 сентября 1963 г. Сведения о книгах даются в четырех разделах: I. Теория кино, II. Кинематография народов СССР, III. Зарубежное кино, IV. Справочные издания. Как всякая классификация, и это деление условно. Так, в разделе «Теория кино» читатель найдет работы историко-теоретического характера (например, сборники «Вопросы киноискусства»).

¹ Библиография составлена научным сотрудником Института истории искусств Министерства культуры СССР М. Л. Сатаевой.

1. Теория кино

Блеймап М. Правда революции — правда искусства. М., «Искусство», 1961, 64 стр., илл.

Автор книги рассматривает кино как искусство нашего времени — искусство живое и движущееся, призванное отразить развитие реальной действительности, поэтому оно не может ограничиться выразительными средствами, которые оставила ему кинематография пусть даже недавнего времени. В нашем киноискусстве движущими началами являются его идейное содержание, пафос истории и пафос проникновения в будущее. Таковы незыблемые основы советской кинематографии, обеспечивающие его неуклонный прогресс и эстетическое богатство.

Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. М., «Советский писатель», 1961, 304 стр.

Работа представляет собой попытку обобщенного анализа взаимосвязей киноискусства и литературы.

Содержание: От автора. I. Своеобразие киноискусства и творчество кинодраматурга. II. Кинодраматургия — новая область литературы. Краткая библиография.

Вартанов Ан. Образы литературы в графике и кино. М., Изд-во АН СССР, 1961, 312 стр. (Институт истории искусств АН СССР).

Автор книги разбирает проблему претворения литературных образов в области графики и кино. Он утверждает, что «ни один удовлетворительный акт претворения не может быть результатом механического копирования, прямого переноса литературного образа в сферу иного вида искусства» и что «в процессе претворения создается фактически новое произведение искусства, построенное полностью по своим специфическим законам».

Содержание: Введение. 1. Книжная иллюстрация. 2. Экранизация. 3. Слово и изображение. Заключение.

Варшавский Я. Встреча с фильмом. М., «Искусство», 1962, 168 стр.

Рассчитанная на широкий круг читателей, книга ставит своей целью охарактеризовать роль киноискусства в духовном развитии советских людей.

Содержание: 1. Легенда о зрителе. 2. Правдивость экрана. 3. Работа души. 4. Прекрасное в обыкновенном. 5. Прекрасное в необыкновенном. 6. Язык образов. 7. Понятое и непонятое.

«Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник».

Выпуск 5. М., Изд-во АН СССР, 1961, 307 стр., илл. (Институт истории искусств АН СССР).

Содержание: С. Герасимов. О народности киноискусства. С. Фрейлих. Слово и изображение на экране. Л. Козлов. Видение мира и кинематографическая форма. М. Зак. Человек и среда на экране. М. Ромм. Литература и монтаж. Р. Юренев. Эйзенштейн. «Иван Грозный», вторая серия. Ю. Калашников, М. Сатаева. Вл. И. Немирович-Данченко и кино. Мария Бенешова. Мастера чехословацкого кукольного фильма. Н. Абрамов. Сюрреализм и абстракционизм в американском кино.

Выпуск 6. М., Изд-во АН СССР, 1962, 352 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Содержание: С. Фрейлих. Кино и коммунизм. Л. Пожева. Новые черты драматического конфликта в современном киноискусстве. Л. Белова. О роли среды в современном фильме. М. Ромм. Воплощение характера (Щукин в образе Ленина). Л. Космагов, Т. Тер-Гевондян. Современные проблемы изобразительной композиции в кино. Ю. Калашников. Основные методологические принципы построения истории искусств народов СССР. Гр. Чахирьян. О многонациональном характере советского киноискусства. Н. Зоркая. Яков Протазанов и советское киноискусство 20-х годов. Н. Лебедев. Кинообразование в СССР (Из истории ВГИКа. 1919—1930). Э. Арнольд. Жанры раннего кинематографа. С. Гинзбург. Творческие поиски в русской кинематографии предреволюционных лет. Ю. Калашников, М. Сатаева. К. С. Станиславский и кино (Обзор и публикация материалов). Г. Стоянов-Бигор. Киноискусство Болгарии (Заметки о довоенном периоде).

Выпуск 7. М., Изд-во АН СССР, 1963, 318 стр., илл.

Содержание: Р. Юренев. О значительности героя. Л. Пажитнов и Б. Шрагин. Кино и массовое сознание. С. Фрейлих. Сюжет 1962 года. Н. Зоркая. К спорам о выразительных средствах в современном советском кино. Л. Козлов. Эйзенштейн и проблема синтетичности киноискусства. Ю. Ханютин. О некоторых тенденциях киноискусства предвоенных лет. А. Карягин. Кино, театр, телевидение сегодня и завтра. Г. Журов. Первые шаги советского кино на Украине. И. Козенкраниус. Трудные годы эстонского кино. С. Эйзенштейн. Классическая живопись и монтаж. И. Рубанова. О новых поисках польского киноискусства. Джей Лейда. Из фильмов — фильмы.

«Вопросы кинодраматургии». Сборник статей, вып. IV. М., «Искусство», 1962, 440 стр.

Авторы освещают разные стороны опыта кинодраматургии, говорят об индивидуальных художественных поисках, останавливаются на теоретических проблемах мастерства.

Содержание: И. Вайсфельд. Время открытий. В. Туркин. Искусство кино и его драматургия. В. Шкловский. Конфликт и его развитие в кинопроизведении. Е. Габрилович. На переломе. И. Вайсфельд. Судьба крупного плана. Ежи Плажевский. Архитектоника сценария. Ан. Варганов. Прямые и косвенные пути разработки сюжета. Арк. Снесарев. Заметки о драматургии мультфильма. М. Алейников. Писатель и кинорежиссер. К. Парамонова. Богатство жизни и сложность характера. В. Некрасов. Три встречи. И. Маневич. О литературном сценарии и ремесленном фильме. Л. Кожина. Быт и героика. Э. Малькова. Язык сценария «Коммунист». Д. Писаревский. Советы мастера. А. Довженко. Слово к молодежи. Н. Клейман. О публикации С. Эйзенштейна. С. Эйзенштейн. Сценарные разработки. Из дневников. Неоконченные теоретические статьи. Д. Вертов. «Девушка играет на рояле». Я. Харон. К вопросу о «Вопросах кинодраматургии», или по ту сторону дискуссий.

Дзиган Е. О режиссерском сценарии. М., «Искусство», 1961, 126 стр., илл. (Серия «Библиотека молодого кинематографиста»).

Е. Л. Дзиган считает, что основой успешного создания режиссером фильма является подлинно глубокая, творческая, всесто-

ронняя разработка режиссерского сценария. Этой проблеме и посвящена его книга.

Содержание: От автора. 1. Основа постановки. 2. Автор сценария и режиссер. 3. Главная задача. 4. Специфика выразительных средств. 5. Режиссерский замысел. 6. Творческое содружество. 7. Режиссерский синтез.

Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М., «Искусство», 1961, 228 стр. (Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографа).

Теоретическое исследование Е. Добина посвящено проблеме развития киноязыка. Автор стремится решить ее с новых методологических позиций, рассматривая стилистику кино как выражение идейного содержания фильма. Он так заключает введение к книге: «К языку киноискусства нужно подойти... со стороны образно-смысловой. Только в этом свете монтаж, крупный план, ракурс приобретут свое истинное значение». Е. Добин показывает, сколь велик вклад советской кинематографии в развитие образного языка кино.

Содержание: Введение. 1. Поэзия и проза в кино. 2. Поиски поэтического языка французским «Авангардом». 3. Язык поэзии в кино. Великие завоевания советской кинематографии. Метафора и повествование. 4. «Метафорическое» начало в киноискусстве. 5. Атмосфера действия. 6. Ритм. 7. Расцвет и кризис «метафорического» направления. 8. На путях к поэтической прозе.

Дробашенко С. В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме. М., «Искусство», 1962, 240 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Исследование С. В. Дробашенко посвящается доказательству того, что в документальном кино, как и во всяком искусстве, в полной мере сохраняет свою силу творческое осмысление, отбор и обобщение жизненного материала. Именно в этом, по мнению автора, заключены истоки возникновения художественной образности публицистического фильма, в этом — основа его эстетического воздействия на зрителей.

Содержание: 1. Жизненный факт и художественный образ. 2. Художественная трактовка факта. 3. Монтажный образ. 4. Характеристика человека. Библиография (1919—1960 гг.).

Закревский Ю. Звуковой образ в фильме. М., «Искусство», 1961, 128 стр.

Содержание: 1. Страницы истории. В литературе... В театре... В кино... как сбывались и утрачивались мечты. 2. Звук в жизни и в искусстве. Звучание и слышание. Образность звука. Как это делается. 3. Функции шумов в фильме. Что видим, то и слышим. Несовпадение звука с изображением. Подтекст в звуке. Звук как элемент сюжета. Соединение речи, музыки и шумов. 4. От писка комара до грохота блюминга. 5. Сценарий звукового фильма.

Зоркая Н. М. Советский историко-революционный фильм. М., Изд-во АН СССР, 1962, 220 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Тема этого теоретического исследования — образ революции в его становлении и развитии на советском экране.

Автор ставит своей задачей теоретически осмыслить опыт советской кинематографии в отражении на экране образов революционной борьбы народа. Н. М. Зоркая подчеркивает важное поз-

навательное и воспитательное значение историко-революционных произведений, поскольку исторический опыт в них непосредственно смыкается с современностью.

Герой историко-революционного фильма, появившись на экране, вызвал к жизни иные, нежели ранее, выразительные средства и приемы изображения. Анализ всех этих процессов автор ведет, опираясь на многочисленные примеры из фильмов «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Мать», «Юность Максима», «Чапаев», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Депутат Балтики», «Щорс», «Арсенал», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Коммунист», «Рассказы о Ленине» и др.:

Содержание: 1. До «Стачки». 2. Понятое время. 3. Перелом. 4. Человек и эпоха.

Ма чер е т А. В. Художественные течения в советском кино. М., «Искусство», 1963, 334 стр.

Автор поставил своей целью исследовать очень важную в теоретическом и творческом отношении проблему: как в рамках искусства социалистического реализма на основе единого метода и единого мировоззрения на важнейших этапах развития советского киноискусства в нем формировались различные творческие течения. Для освещения этой проблемы А. В. Мачерет привлекает опыт многих мастеров советской кинематографии от ее зарождения до последнего времени.

Содержание: От автора. 1. «Предутренняя разведка». 2. В поисках киноискусства нового типа. 3. Эстетика рассудочности. 4. Эстетика необычного. 5. Эстетика жизнеподобия. 6. Эстетика РАПП в кино. 7. Переосмысление эстетики романтизма. 8. Эстетическая система психологически-бытового фильма. 9. Эстетика экспрессивного течения. 10. Различные эстетических критериев.

Н и к и ф о р о в А. Очерк в кино. М., «Искусство», 1962, 120 стр.

Автор анализирует коренные проблемы создания киноочерка. Он считает основными чертами киноочерка политическую злободневность, хроникерскую свежесть темы, количественное ограничение темы, ограничение объекта фильма, лапидарность, сжатость изложения. И вместе с тем, по мнению автора, киноочерк является типичнейшим произведением документального искусства, и, следовательно, проблемы киноочерка не могут рассматриваться в отрыве от общей теории документального кино.

Содержание: 1. Что такое киноочерк? 2. Проблема документальности киноочерка. 3. Сценарий. 4. Дикторский текст. Заключение.

П о г о ж е в а Л. Из книги в фильм (Творческие принципы экранизации). М., «Искусство», 1961, 68 стр., илл.

Автор рассматривает принципы экранизации литературных произведений, как они сложились в развитии советской кинематографии.

«У ч е б н ы й ф и л ь м». Сборник статей. М., «Искусство», 1961, 204 стр. (Союз работников кинематографии СССР).

В книге освещаются различные проблемы создания учебного фильма, характеризуются их виды и жанры.

Содержание: От составителя. 1. Вопросы теории учебного кино. 2. Из опыта создания учебных фильмов. 3. К методике использования учебных фильмов. 4. Приложения.

Фрейлих С. Драматургия экрана. М., «Искусство», 1961, 160 стр. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Автор книги во введении — «О предрассудках, мешающих изучению кинодраматургии» — напоминает читателям, что сценарий как литературная форма практически начал складываться в 20-е годы (хотя это не всегда осознавалось теорией и критикой), а сложился только в 30-е годы. С этого момента он стал в значительной мере определять идейный и художественный уровень киноискусства.

В рамках поставленной перед собой задачи автор ограничивается рассмотрением некоторых узловых моментов развития кинодраматургии.

Содержание: 1. Об эстетических свойствах кино. 2. Сюжет. 3. Драматургический конфликт. 4. Слово и изображение.

Юткевич Сергей. О киноискусстве. Избранное. М., Изд-во АН СССР, 1962, 364 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Книга объединяет избранные работы автора разных лет, посвященные актуальным теоретическим и творческим проблемам киноискусства.

Содержание: Как я стал режиссером. Речь, которая не произнесена. За большое киноискусство. Беседа о кинорежиссуре. Беседа о киномонтаже. Разгадка поэзий. (О работе над образом В. И. Ленина в фильме «Человек с ружьем»). Письмо к другу. Мы знали его таким (К публикации мемуаров С. М. Эйзенштейна). Гриффит и его актеры. Письмо французскому режиссеру Жаку Турнеру. Встречи во Франции. Канн 1958 (Записки члена жюри). Новая школа французского короткометражного фильма («Группа тридцати»). Бип, или возрождение пантомимы (Искусство Марселя Марсо). Речь, которая произнесена. Приложение: Декларация первой художественной мастерской.

Наиболее полное выражение взгляды автора получают в трактовке таких проблем, как кино и современное общество, творческий процесс в кино, эпос и исторический фильм, вопросы кинодраматургии и монтажа, кино и другие искусства.

II. Кинематография народов СССР

Абрамов Н. П. Дзига Вертов. М., Изд-во АН СССР, 1962, 168 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Н. П. Абрамов в своей монографии подробно характеризует многогранную деятельность Дзиги Вертова (Дениса Аркадьевича Кауфмана). Изучая его творчество, режиссерское мастерство, анализируя его новаторские, но не всегда завершенные открытия в области создания образного, публицистического фильма, автор подчеркивает принципиальное и практическое значение опыта Вертова для дальнейшего развития документального кино.

Содержание: 1. Дзига Вертов и искусство документального фильма. 2. «Киноправда». Начало документального кино. 3. Программа «жизни врасплох». «Киноглаз». 4. «Ленинские киноправды». 5. «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». 6. «Одипнадцатый»,

«Человек с киноаппаратом» и «Симфония Донбасса». 7. «Три песни о Ленине» и «Колыбельная». Фильмография.

Алейников М. Яков Протазанов. М., «Искусство», 1961, 208 стр., илл. (серия «Мастера киноискусства»).

На основе разнообразных материалов М. Алейников дает последовательное изложение сложного и длительного творческого пути известного русского дореволюционного и советского режиссера Я. А. Протазанова.

Содержание: Разговор со зрителем. Три события. Чудеса в решете. Как не надо делать картины. Олимп на замке. Дебют. Двери Олимпа раскрываются. «Актерский режиссер». Первый шедевр русского кино. Борьба с самим собой. Встреча на чужбине. Новые времена, новые песни. Победа или поражение? Чувство эпохи. Спайперская меткость. Приливы и отливы («Сорок первый», «Человек из ресторана», «Дон Диего и Пелагея», «Белый орел», «Чеховский альманах»). «Великий немой» заговорил. Режиссер с головы до ног. Приложение: фильмы, поставленные Я. А. Протазановым (1911—1943).

Гипзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., «Искусство», 1963, 406 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Книга посвящена истории русской кинематографии за первые 22 года ее существования (1896—1917). Автор на основе многочисленных сохранившихся материалов подробно охарактеризовал развитие русского дореволюционного кино. Он стремился выяснить, как отражались на кинематографии события политической борьбы. С. С. Гипзбург не ограничивается только анализом идейного содержания фильмов, он рассматривает развитие тематики и стилистики картин отечественного производства, как использовался деятелями кино опыт старших искусств, в первую очередь литературы и театра.

Содержание: От автора. Часть I. Начало. 1. Первые шаги. 2. Просветительная кинематография. 3. Рождение русского фильма. Часть II. Война и кинематограф. 4. Война и кинопромышленность. 5. Кинематограф и военная пропаганда. 6. Кинорепертуар и кинозритель. 7. Фильмы комедийных жанров. 8. Творческие поиски. Часть III. Между двумя революциями. 9. Политическая борьба в кинематографии. 10. Кинохроника февральской революции. 11. Революция и буржуазная кинопропаганда. 12. Бегство от действительности. Заключение. Указатель имен. Указатель фильмов.

Долынин Б. Константин Юдин. М., «Искусство», 1961, 192 стр., илл. (серия «Мастера киноискусства»).

Автор книги о творчестве К. Юдина — мастера советской кинокомедии — проанализировал все основные поставленные им фильмы: «Девушка с характером», «Сердца четырех», «Антоша Рыбкин» (БКС), «Антоша Рыбкин», «Близнецы», «Смелые люди», «Застава в горах», «Беззаконие», «Шведская спичка», «На подмостках сцены», «Борец и клоун».

Содержание: От автора. 1. Путь к экрану. 2. Комедии о молодости. 3. Военное время. 4. Фильмы о смелых людях. 5. Вечно живая классика. 6. «Борец и клоун». Фильмография.

За к Марк. Юлий Райзман. М., «Искусство», 1962, 230 стр., илл. (Серия «Мастера киноискусства». Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Автор характеризует творческий путь Ю. Райзмана, рассматривая его режиссерскую деятельность в тесной связи с развитием советской кинематографии. В книге проанализированы фильмы: «Круг», «Каторга», «Земля жаждет», «Рассказ об Умаре Халпцоко», «Летчики», «Последняя ночь», «Поднятая целина», «Машенька», «К вопросу о перемирии с Финляндией», «Небо Москвы», «Берлин», «Поезд идет на Восток», «Райнис», «Кавалер Золотой Звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?»

Содержание: Вместо предисловия. Главы I, II, III, IV. Фильмография.

«Из истории кино». Материалы и документы.

Выпуск 4. М., Изд-во АН СССР, 1961, 144 стр. (Институт истории искусств АН СССР).

Содержание: *Публикации*. Новые документы, характеризующие отношение В. И. Ленина к кино. С. М. Эйзенштейн. Вопросы исторического фильма. *Кино в годы гражданской войны и восстановительного периода*. А. А. Шимон. Из истории украинского советского кино. А. М. Гак. Киноорганизации Петрограда в 1918—1925 гг. В. П. Михайлов. Петроградский институт экранного искусства. *Дореволюционное кино*. В. В. Стасов. О будущем киноискусства. О. В. Якубович. Новые находки на Госфильмофонде. К. И. Гогодзе. Первый грузинский кинооператор. *Фонды и архивы*. И. Митин, Н. Ягунова. Кинематографические фонды Центрального архива Министерства культуры СССР. Ю. А. Красовский. Архив С. М. Эйзенштейна. *Фильмография*. Русские дореволюционные картины, вновь обнаруженные в Госфильмофонде СССР или полученные в обмен из зарубежных киноархивов.

Выпуск 5. М., Изд-во АН СССР, 1962, 176 стр. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Содержание: От редакции. *Материалы по истории национальной кинематографии союзных республик*. А. Шимон. Из истории украинского советского кино периода восстановления народного хозяйства страны (1924—1925 гг.). Х. Абул-Касимова. Организация кинодела в Узбекистане. Р. Абульханов. Бухаро-русское кинотоварищество. И. Репин. Киноискусство Советского Туркменистана (Творческие замыслы, фильмография). Р. Соболев. Первая заявка на историко-революционный фильм. Ю. Красовский. Неосуществленный замысел. *Мемуары*. В. Ханжонкова. Из воспоминаний о дореволюционном кино. *Факты и документы*. А. Гак. К истории создания Совкино. В. Евсевицкий. Польские киноработники в русском дореволюционном кинематографе.

Ильин Р. Н. Юрий Екельчик. М., «Искусство», 1962, 145 стр., илл. (серия «Мастера киноискусства»).

Автор прослеживает творческий путь Ю. И. Екельчика — одного из крупнейших операторов советского кино.

Содержание: От автора. Начало творческого пути. «Щорс». «Богдан Хмельницкий». «Весна». «Ревизор». «Первый эшелон». Заключение.

«Кинематография Армении». М., Изд-во восточной литературы, 1962, 350 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Содержание: Гр. Чахирьян. Очерк истории кино Армении. Ан. Вартанов. Современная художественная кинематография Армении. В. Меликсетян. Документальная кинематография Армении последних лет. Л. Ахвердян. Армянская литература и киноискусство. С. Ризаев. Армянский театральный актер в кино. Н. Мпкоян. Музыка в армянском кино. А. Бек-Назаров. Путь к реализму. А. Лемберг. Из воспоминаний кинооператора. Д. Дзюни. Зарождение армянской кинематографии (из воспоминаний). Фильмография художественных, мультипликационных, документальных и научно-популярных фильмов за период с 1924 по 1961 г.

«Молодые режиссеры советского кино». Сборник статей. Л.—М., «Искусство», 1962, 386 стр., илл. (Ленинградский Государственный институт театра, музыки и кинематографии).

Содержание: Г. Капралов. Масштабом эпохи. Р. Мессер. Молодые о молодых. Я. Варшавский. Эстетика честности. И. Садовская. «Судьба человека» (заметки о кинематографическом прочтении рассказа М. Шолохова). И. Шнейдерман. «Баллада о солдате». Е. Добин. От эпопеи к эпизоду (фильмы молодых режиссеров о гражданской войне). А. Сокольская. Фильмы Вульфовича и Курихина. Н. Зоркая. Тенгиз Абуладзе. М. Туровская. Марлен Хуциев. И. Шнейдерман. В поисках стиля (фильмы Л. Кулиджанова и Я. Сегеля). М. Мейлах. Три фильма Станислава Ростоцкого. Р. Беньяш. Жанр — не условность (фильмы В. Шределя и М. Ершова по рассказам Ю. Нагибина). *Режиссерские дебюты*. Г. Плисецкий. Открытие мира (фильм Г. Данелия и И. Таланкина «Сережа»). Л. Муратов. Ставка на доверие (фильм В. Скуйбина «Жестокость»). Н. Горницкая. «Шинель» (фильм А. Баталова). А. Пинскер. Начало пути (фильм В. Фетина «Жеребенок»). Фильмография.

«Мосфильм». Статьи. Публикации. Изобразительные материалы.

Вып. II. Работа над изображением. М., «Искусство», 1961, 340 стр., илл.

Настоящий сборник, как и предыдущий, посвящен творческой практике коллектива киностудии «Мосфильм».

Содержание: От редакции. I. *Альбом художника*. С. Батракова. Художник в кино. В. Козлинский. Костюм в фильме. М. Богданов. О труде товарищей по профессии. С. Ушаков. Художник Владимир Евгеньевич Егоров. Е. Свидетелев. Формирование замысла. С. Волков. Роман — экранизация — изобразительная трактовка. II. *Искусство оператора*. «С. П. Урусевский» (альбом иллюстраций). А. Каменский. Воплощение зрительного образа. А. Шеленков. Оператор и фильм. Г. Айзенберг. Изобразительные возможности комбинированной съемки. «С. П. Урусевский» (продолжение альбома). С. Полуянов. Итог пяти работ. III. *О своем труде*. Е. Габрилович. Сюжет и характер. А. Сахаров, Э. Шенгелая. От замысла к постановке. IV. *Из истории кино*. С. Эйзенштейн. Цвет и музыка. Л. Козлов.

Один из замыслов Эйзенштейна. М. Ромм. Работа с Б. В. Шукиным над образом В. И. Ленина. Р. Юренев. Огонь и смех. V. *Глазами критика*. И. Соловьева. Беспокойная зрелость. Н. Зоркая. Режиссерская молодежь «Мосфильма».

«Очерки истории советского кино», т. III (1946—1956). М., «Искусство», 1961, 777 стр., илл. (Институт истории искусств АН СССР).

Содержание: От редколлегии. Д. С. Писаревский. Введение. 1. К. Парамонова. Социалистическая действительность в фильмах послевоенного времени. 2. Р. Юренев. Кинокомедия. 3. Р. Юренев. Фильмы о Великой Отечественной войне. 4. Н. Зоркая. Историко-революционные фильмы. 5. Р. Юренев. Биографические фильмы. 6. Л. Погожева. Экранизация классических произведений. 7. И. Долинский. Детское кино. 8. С. Гинзбург. Художественная мультипликация. 9. С. Дробашенко. Документальное кино. 10. Б. Альтшулер, М. Нечаева. Развитие советского научно-популярного фильма. Приложения: Фильмография художественных фильмов. Фильмография документальных фильмов. Указатель фильмов. Указатель имен. Слосик иллюстраций.

Перестиани И. 75 лет жизни в искусстве. М., «Искусство», 1962, 346 стр., илл.

Автор мемуаров Иван Николаевич Перестиани — один из начинателей советской кинематографии, режиссер известного фильма «Красные дьяволята». Он подробно рассказывает о своей деятельности в театре и кино в качестве актера и режиссера.

Содержание: От редакции. И. Н. Перестиани, его творчество, его мемуары. К моим читателям. 1. Мой путь в театр. 2. Первые шаги на сцене. 3. На Северном Кавказе. 4. Встреча с Федором Шляпиным. 5. Снова Владикавказ и снова Тифлис. 6. По «Владемирке». 7. На Дальнем Востоке. 8. В Порт-Артуре. 9. В «Новом театре» Яворской. 10. Мысли о театре моего времени. 11. Режиссер Неведомов. 12. «Бродяга». 13. На перепутье. 14. Киноактер Перестиани. 15. Кинорежиссер Бауэр. Русская дореволюционная кинематография. 16. Работа кинорежиссера в «биофильме». 17. Искусство «светописи». 18. В годы гражданской войны. 19. «Красные дьяволята». 20. «Три жизни». Фильмография: И. Н. Перестиани — киноактер. И. Н. Перестиани — кинорежиссер и сценарист.

Ризаев Сабир. Армянская художественная кинематография. Ереван, Изд-во АН Армянской ССР, 1963, 384 стр., илл.

В книге рассказывается о путях развития армянского киноискусства, начиная с первых попыток создать кинофильмы еще в дореволюционные годы и кончая последними картинами студии «Арменфильм». Автор также характеризует творчество лучших армянских киноактеров и режиссеров.

Содержание: Введение. Из предыстории. Годы становления. *Армянская немая кинематография*. Восток без прикрас. Разбуженный Восток. Будни и смех. Итоги немого периода. *Армянское звуковое кино*. Памятник народный. Героика битв. На подступах. В общем строю. Годы творческого застоя (1945—1953). На новом этапе. Итоги и перспективы. Источники и дополнения.

Розен С. 11 ролей Николая Рыбникова. М., «Искусство», 1963, 86 стр., илл.

Содержание: Введение. 1. Герой нашего времени? Да! Савченко. Пасечник. Соловейков. 2. Маски сорваны. Григоренко. Чумов. 3. Бокс со связанными руками. Гусаров. Дроздов. Тарасенко. Ковригин. 4. Без ореола. Востриков. Кочубей. 5. Вгиговец.

Ростовцев И. Г. «Броненосец „Потемкин“». М., «Искусство», 1962, 212 стр., илл.

В книге освещается история создания выдающегося фильма советской кинематографии «Броненосец „Потемкин“», получившего мировое признание, и дается анализ фильма.

Главная задача автора — «рассмотреть творческий путь раннего Эйзенштейна, начиная с его театральных исканий, в прямой связи с теоретическими взглядами художника раскрыть внутреннюю логику перехода его от абстрактных принципов „Мудреца“ и „Стачки“ к реалистическим принципам „Потемкина“ и, наконец, показать творческое своеобразие этого фильма».

Содержание: От автора. 1. Работа в театре. 2. Приход в кино. „Стачка“. 3. „1905 год“. 4. Фильм о корабле революции. 5. Пафос. 6. Художественный метод. Послесловие.

Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М., «Искусство», 1961, 175 стр., илл.

Р. Соболев характеризует основные этапы развития русской дореволюционной кинематографии. В книге содержатся творческие портреты наиболее видных мастеров русского кино.

Содержание: Забытая история (вместо предисловия). 1. Первые шаги. 2. Расцвет русского кино. 3. Мастера русского кино. 4. „Короли“ и „королевы“ экрана. 5. В последние дни.

Ханютин Ю. Сергей Бондарчук. М., «Искусство», 1962, 180 стр., илл. (серия „Мастера киноискусства“).

В монографии прослежен творческий путь народного артиста СССР С. Ф. Бондарчука как актера и режиссера кино. Проанализированы его роли: Валько („Молодая гвардия“), Шевченко („Тарас Шевченко“), Тутаринов („Кавалер Золотой Звезды“), Тихон Прокофьев („Адмирал Ушаков“), Дымов („Попрыгунья“), Отелло („Отелло“), Ершов („Неоконченная повесть“), Иван Франко („Иван Франко“), Андрей Соколов („Судьба человека“), Коростелев („Сереза“), Федор („В Риме была ночь“), Матвей Крылов („Шли солдаты“), Гармаш („Об этом забывать нельзя“).

Содержание: 1. Секрет успеха. 2. Рождение трагического актера. 3. Трудные годы. 4. Неожиданности, которых надо было ожидать. 5. Возможное и действительное. 6. Своя тема, свой фильм. 7. Перед новыми рубежами.

Эйзенштейн С. Рисунки. М., «Искусство», 1961, 225 стр.

В книге-альбоме опубликована часть богатейшего наследия С. М. Эйзенштейна-художника. Она дает представление о том, что Эйзенштейн был замечательным мастером рисунка, владеющим всеми его жанрами — от пейзажа до карикатуры.

Содержание: Ю. Пименов. Рисунки Эйзенштейна. С. Эйзенштейн. Как я учился рисовать. О. Айзенштат. Режиссер-график. Театральные эскизы. Рисунки к фильмам. Г. Мясников. Режиссер видит фильм. С. Эйзенштейн. Несколько слов о моих рисунках.

III. Зарубежное кино

Богемский Г. Витторио Де Сика. М., «Искусство», 1963, 230 стр., илл. (серия „Мастера зарубежного кино“).

Автор дает характеристику неутомимого деятеля и большого художника, прошедшего многообразный и сложный путь в борьбе за утверждение традиций прогрессивного итальянского киноискусства. Автор показывает, что творчество этого выдающегося кинорежиссера и популярного актера заняло важное место в истории итальянского и мирового киноискусства.

Содержание: От автора. Стремительный взлет. Вызов фашистскому кино. По новому пути. Классика неореализма. Необычный жанр. Завершение трилогии. Трудные годы. Вновь на главном направлении. Победа актера. Встреча с литературой. Страшный суд в Неаполе. Заключение. Фильмы, которые поставил Де Сика. Фильмы, в которых снимался Де Сика. Основная литература, использованная автором книги.

Брагинский А. Рене Клер (его жизнь и фильмы). М., «Искусство», 1963, 150 стр., илл. (серия „Мастера зарубежного киноискусства“).

Содержание: Предисловие Рене Клера. 1. От Рене Шометта до Рене Клера. 2. Молодость будущего академика. 3. Тридцатые годы. 4. Вынужденное изгнание. 5. После двенадцатилетнего перерыва.

Жерар Филип. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л.—М., «Искусство», 1962, 387 стр., илл.

Содержание: Сергей Юткевич. Актер-гражданин. Анн Филип. Человек, а не ангел (вместо предисловия). Вступление. 1. 1922—1945. Ангел Жироуду. 2. От „Страны без звезд” до „Дьявола во плоти”. 3. Жерар Филип глазами Марии Казарес. 4. 1947—1950. От „Пармской обители” до „Сида”. 5. 1950—1952 „Сид”. 6. Весна Н. Н. Т. 7. Актер и человек. 8. Профессия актера. 9. Жерар Филип в общественной жизни. 10. «Фанфан-Тюльпан» и следующие за ним фильмы. 11. Персонаж, который проходит через двадцать фильмов. 12. Дни в Раматюэлле. 13. От „Ричарда II” до „Любовью не шутят”. 14. Ноябрь 1959 года. 15. Приходит вновь июль, и мы возвращаемся в Авиньон. Примечания. Фильмы с участием Жерара Филипа. О некоторых авторах этой книги.

Ивасаки Акира. Современное японское кино. М., «Искусство», 1962, 521 стр., илл.

В книге дается характеристика основных направлений современного японского кино и деятельности его виднейших мастеров.

Содержание: Современное японское кино. Год японского кино. Мастера японского кино. Послесловие. Приложение: Выборочное описание фильмов, упоминаемых в первой части книги. Указатель фильмов. Указатель имен.

Комаров С. Чехословацкое кино. М., «Искусство», 1961, 240 стр., илл. (серия „Киноискусство зарубежных стран“).

В очерке автор рассматривает историю развития художественной кинематографии Чехословакии за период с 1898 по 1958 г. В книге помещена фильмография художественных фильмов, выпущенных в Чехословакии в годы немого и звукового кино (1898—1958).

Содержание: 1. У истоков. 2. Перелом (1919—1924). 3. Капитал диктует. 4. Звук пришел (1930—1935). 5. Торговцы химерами. 6. Поражение. 7. Освобождение. 8. По новому пути. 9. В погу с народом. 10. По пути, указанному партией. 11. В наступление.

Са дуль Жорж. Всеобщая история кино.

Том 3. Кино становится искусством. 1914—1920. М., «Искусство», 1961, 626 стр., илл.

Приложения: Хронология основных фильмов (1915—1920). Библиография. Указатель имен. Указатель фильмов. Указатель фирм.

Том 6. Кино в период войны. 1939—1945. М., «Искусство», 1963, 467 стр., илл.

Приложения: Указатель имен. Указатель фильмов. Указатель фирм.

Соловьева И. Кино Италии (1945—1960). Очерки. М., «Искусство», 178 стр., илл.

Автор книги поставил своей задачей дать советскому читателю представление о важнейших процессах, характеризующих развитие современного итальянского киноискусства.

Содержание: 1. Введение. 2. Роберто Росселлини. 3. Витторио Де Сика. 4. Джузеппе Де Сантис. 5. Распутыя: „Два гроша надежды“. Неореализм на рынке. „Полицейские и воры“. „Крыша“. Люди и призраки. Победенные. 6. Федерико Феллини. 7. Без эпилога: „Генерал Делла Ровере“. „Кубинский дневник“.

Тальмасани Камиль ат. Американские фильмы глазами египтян. М., Изд-во восточной литературы, 1961, 102 стр.

Автор книги — прогрессивный египетский кинорежиссер и публицист — в острой сатирической форме разоблачает пагубное влияние голливудской кинопродукции на египетского зрителя, особенно на молодежь. Показана тесная связь американского кинопроизводства с крупным капиталом, использующим кинофильмы как орудие идеологической экспансии монополистических кругов США в странах Востока.

IV. Справочные издания

«Ежегодник кино. 1959». М., «Искусство», 1961, 533 стр., илл. (Институт истории искусств АН СССР).

Содержание: Н. Зоркая, Ю. Ханютин. Советские художественные фильмы. Д. Писаревский. Документальные фильмы. М. Нечаева. Научно-популярные фильмы. С. Гинзбург. Мультипликационные фильмы. В. Михайлов. Киножурналы. Р. Соболев. Первые шаги кинолюбительства. Г. Кремлев. Зарубежные фильмы на экранах СССР. Приложения: Даты и факты. Фильмография. Библиография. Указатель фильмов по киностудиям. Алфавитный указатель фильмов. Указатель имен.

«Ежегодник кино. 1960». М., «Искусство», 1962, 461 стр., илл. Содержание: Л. Белова. Советские художественные фильмы. А. Снесарев. Мультипликационные фильмы. К. Славин. Хроникально-документальные фильмы. Р. Кузнецова. Научно-популярные фильмы. Б. Долянин, В. Рязанова. Зарубежные фильмы на экранах СССР. Приложения: Даты и факты (по материалам периодической печати). Фильмография. Библиогра-

фия. Указатель советских фильмов по киностудиям. Алфавитный указатель фильмов. Указатель имен.

«Книги о кино (1917—1960)».

Аннотированная библиография. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР). М., Изд-во восточной литературы, 1962, 182 стр.

Настоящее издание является первым выпуском аннотированной библиографии, включающей книги и брошюры по идейно-творческим проблемам киноискусства, вышедшие в СССР на русском языке с 1917 по 1960 г. Библиография состоит из трех больших разделов: КПСС о кино. Теория и история киноискусства. Справочные издания. Имеются указатели — именной, тематический, сценариев и фильмов.

«Советские художественные фильмы». Аннотированный каталог. М., «Искусство», 1961 (Всесоюзный Государственный фонд кинофильмов).

Том I. Немые фильмы (1918—1935), 528 стр.

Том II. Звуковые фильмы (1930—1957), 784 стр.

Том III. Приложения: указатели — хронологический, алфавитный, студий, именной, 306 стр.

Настоящее издание является первым опытом систематизации фильмографических сведений о всех советских художественных фильмах — полнометражных и короткометражных, игровых и мультипликационных. Каталог охватывает период развития советской кинематографии с 1918 по 1957 г. Фильмографические сведения составлялись главным образом на основе монтажных листов. О каждом фильме в справочнике имеются следующие данные: название, жанр, число частей, метраж, киностудия, год производства и выпуска на экран, основной состав съемочной группы, фамилии актеров и исполняемые роли, аннотация, библиография, сведения о сохранности фильма. Для удобства пользования I и III тома снабжены хронологическими и алфавитными указателями.

«Страницы живой истории». Очерк-путеводитель по Центральному Государственному архиву кино-фото-фонодокументов СССР. М., 1961, 151 стр., илл.

Содержание: Предисловие. 1. Документы дореволюционного периода. 2. Документы 1917 года. 3. Документы 1918—1920 годов. 4. Документы 1921—1925 годов. 5. Документы 1926—1932 годов. 6. Документы 1933—1941 годов. 7. Документы 1941—1945 годов. 8. Документы 1945—1955 годов. Указатель кинодокументов и фотоальбомов. Географический указатель.

Ходорковский В. На экране — Ленин. Фильмографическое описание документальных съемок и фильмов, посвященных В. И. Ленину, 1918—1960 гг. М., «Искусство», 1962, 124 стр., илл.

Содержание: Введение. 1. Кинодокументы прижизненных съемок В. И. Ленина. 2. Документальные фильмы и киножурналы. 3. Художественные фильмы. Приложения: Указатель имеп. Указатель фильмов. Указатель географических названий. Кадры из документальных фильмов.

СОДЕРЖАНИЕ

А. Караганов. Современность героической темы	5
Ю. Ханютин. Герой и время (О некоторых проблемах нашего киноискусства)	27
С. Фрейлих. Золотое сечение экрана	58
Г. Товстоногов. Театр и кино	73
Сергей Юткевич. Маяковский на экране (Опыт мультипликационной экранизации пьесы «Баня»)	86
Г. Чахирьян. Об изобразительных средствах кино	115
Герман Херлингхауз. «Русское чудо» (Опыт интерпретации)	141
В. Божович. О «Новой волне» во французском кино	178
Н. Зоркая, Л. Козлов. 1925—1930 (К методологии изучения периода)	211
С. Дробашенко. Эсфирь Шуб (Очерк творчества)	236
Р. Юренев. Эпос революции (В спорах о методе создания «Броненосца Потемкина»)	267
Л. Белова. Н. А. Зархи — теоретик кинодраматургии	299
Н. Гаджинская. Фильм «Двадцать шесть комиссаров»	330
И. Рубанова. Издано в Польше	342
Новые книги по теории и истории кино (Библиография)	354

Вопросы киноискусства, вып. 8

*

*Утверждено к печати Институтом истории искусств
Министерства культуры СССР*

Редактор издательства Д. П. Лбова
Технические редакторы Г. А. Астафьева, Ю. В. Рылина

*

Сдано в набор 4/VII 1964 г. Подписано к печати 15/X 1964 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Печ. л. 11,5=18,88 усл. л. Уч.-изд. л. 19,7
Тираж 2000. Т-15320. Изд. № 4702. Тип. зак. № 904. Темплан 1964 г. № 275

Цена 1 руб. 77 коп.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Мм. 15.40

1 р. 77 к.

71687

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»