

ВОПРОСЫ КИНОИСКУССТВА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ  
КИНО  
ИСКУССТВА

10

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 10

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

1 9 6 7

---

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Н. ЗОРКАЯ, Л. КОЗЛОВ,  
С. ФРЕЙЛИХ (*ответственный редактор*),  
Р. ЮРЕНЕВ

## ВРЕМЯ, ХУДОЖНИК, ЗРИТЕЛЬ

Теперь почти не бывает дискуссий по вопросам киноискусства, в ходе которых не возникали бы споры и разговоры о взаимопонимании художника и зрительской аудитории. Повторяемость споров о взаимопонимании свидетельствует об участвовавших фактах взаимонепонимания.

Если бы речь шла только о произведениях эстетов, намеренно третирующих массовую аудиторию, спорить было бы не о чем. Очевидно, не возникло бы споров и в том случае, если бы понимания и признания публики не находили сочинения ремесленников, пусть профессионально изощренные, но внутренне холодные. Нет, в наши дни широким признанием часто не пользуются произведения, считающиеся среди кинематографистов выдающимися, а то и вершинными, произведения, в которых исповеднический пафос соединен с интересными стилистическими исканиями, с обновлением языка искусства. Резкое расхождение профессиональной и потребительской оценок в этих случаях особенно драматично.

Давно всем ясно, что кино может нормально жить и развиваться только как искусство миллионов. «Философ или писатель, — заявил в недавнем интервью Ален Рене, — могут написать книгу, которая будет понята через тридцать или сорок лет. Напротив, кинематографист должен быть понят немедленно. Таковы правила игры... Следовательно, я думаю, что если существуют многие вещи, которые мы можем сказать, то нужно хорошо подумать над используемыми нами средствами. Не следует считать, что все возможно. Кинематографист должен думать о том, что ему нужно добиваться принятия зрителем его точки

зрения, согласия зрителей с правильностью этой точки зрения»<sup>1</sup>.

Подобных высказываний мастеров и теоретиков кино можно привести много. Я беру лишь одно — по принципу его принадлежности такому художнику, в чьем творчестве поиски новых художественных форм соединяются как раз с такими особенностями стиля, которые мешают кинематографисту быть понятым немедленно.

Впрочем, каждому из нас ясно, что вопрос о взаимопонимании или взаимонепонимании кинематографиста и зрителя решается не только поэтикой и стилевым строем фильмов. В практическом решении этого вопроса неизбежно участвует позиция художника, позиция искусства.

В этой связи мне хочется вспомнить мысль, которую высказал писатель Франтишек Павличек на Московском симпозиуме советских и чехословацких кинематографистов (1964):

«Всегда было искусство, которое ставило вопросы, и было искусство, которое очень охотно отвечало на вопросы. Я полагаю, что искусство, которое слишком охотно отвечает на вопросы, на которое должно было бы ответить общество своими действиями, такое искусство в определенной степени избавляет общество от ответственности».

С этой мыслью можно было бы согласиться, если бы слова «очень охотно» означали «торопливо»: торопливость — синоним безответственности. Что же касается самого стремления к ответам, то его плодотворность вряд ли может оспариваться. Искусству не к лицу позиция самодовольного экзаменатора, который задает обществу вопросы и пассивно ждет ответа. Художники принадлежат к интеллектуальной элите общества, и если общество мучительно ищет ответы на вопросы жизни, то десятикратные муки исканий должен принять на себя художник. Только в этих муках, в этих исканиях он может найти взаимопонимание с народным зрителем, путь к образам и произведениям, которые близки зрителю своей полной и заинтересованной включенностью в его жизнь.

В современном киноискусстве нередки случаи, когда вопросы рождаются из трагического ощущения мира, из мук и переживаний, вызванных его сложностями, его противоречиями, и тогда сама постановка вопросов, ответ

---

<sup>1</sup> «Cinéma-65», 1965, № 95.

на которые художнику неведом, становится проявлением активной связи искусства с жизнью. Но часто бывает и так, что художник любит свою способность ставить вопросы, туманной многозначительностью своей позиции — превращает в художническое кокетство то, что является для других драмой. В таких случаях в пору говорить о безнравственном отношении к жизни, о расчетливой эксплуатации веяний времени, превращающей их в моду.

Кокетничание вопросами встречается ныне не только в подходе к жизни, но и в решении некоторых внутренних проблем искусства. Так, любители вопросов, не затрудняющие себя поисками ответов, настойчиво ратуют за эксперименты без предварительных условий и последующих оценок. Нельзя подходить к эксперименту, — говорят они, — «с точки зрения этической», утилитарно, ведь никто не знает, что останется от сегодняшних экспериментов завтра, предоставим времени творить свой суд.

Что и говорить, позиция привлекательная! И все же большего уважения, по-моему, заслуживают те, кто не уповаet только на суд времени, не уклоняется от анализа. Пусть они ошибаются — их ошибки плодотворнее постоянной правоты пассивных наблюдателей.

Конечно, ставить вопросы и ждать, когда кто-то на них ответит, много легче, чем самому ответить. Поиски ответов не только требуют дополнительных усилий: они почти всегда сопряжены с опасностью переступить ту невидимую границу, за которой начинается канонизация пристрастий и увлечений. Практика современного кино и кинокритики показывает, что учредителем и защитником канона может стать не только мрачный догматик. Бывают случаи, когда нормативностью суждений начинают грешить люди, яростно непримиримые к догмам вчерашнего дня, неутомимые искатели современных художественных форм и эстетических концепций.

Как это случается? Что происходит с ними?

Они увлекаются.

Увлекаются своими ответами на вопросы, которые выдвигают жизнь и искусство: пафос любимой мысли мешает подумать о возможности иных ответов.

Увлекаются своими наблюдениями, на их основе конструируют выводы, в увлечении не замечая или недооценивая фактов, этим выводам противоречащих.



Увлекаются произведениями искусства, которые поражают их своей новизной и начинают казаться эталонами современности.

Повторяю: такого рода ошибки в увлечении плодотворнее постоянной правоты пассивных наблюдателей. Но это не означает, что с ними не следует спорить. Спорить надо даже в тех случаях, когда возражаешь не только соседу, но и себе, вчерашнему. Спор нужен не ради спора, а для того, чтобы не канонизировались временные пристрастия, чтобы движение искусства было постоянным и постоянно проверяло себя практикой.

Для начала спора приведу цитату из статьи Марселя Мартена, написанной в 1962 г.: «Творчество Антониони — это сама сущность современного кино».

Я не знаю, как сегодняшшний Мартен относится к своему тогдашнему выводу. Думаю, что он не будет теперь настаивать на его категорической неоспоримости. Тем более, что и сам Антониони упорно ищет новые формы и возможности, чтобы преодолеть известную монотонность своих вчерашних фильмов, варьирующих один и тот же человеческий характер, связанный с амплуа Моника Витти.

Но, может, мысль, кажущаяся узкой для 1966 года, была верной и точной для 1962 года? Думаю, что и это предположение не имеет достаточных оснований в панораме мирового кино, слишком пестрой, чтобы можно было определить ее сущность одним именем, даже таким могучим, как имя Антониони.

Тем не менее ни один только Мартен подобным образом определял тогда современное кино. Похожие определения высказывались и другими критиками, в том числе нередко и такими, чей социально-исторический опыт совсем не схож с опытом Мартена.

Обратимся к статье Яна Жалмана «О проблемах современной чехословацкой кинематографии», напечатанной в журнале «Филм а доба» № 5 за 1964 г.

В своей статье Ян Жалман решительно выступает против консерватизма и застоя в чехословацком кино, связанных с пережитками эстетического догматизма. Он ищет и находит обнадеживающие черты новизны в творчестве молодых режиссеров. Он провозглашает плодотворность исканий, опирающихся на богатства национальной культурной традиции. Но в увлечении новшествами он в какой-то момент незаметно для себя начинает канонизировать

один из потоков, один из моментов движения современного киноискусства.

По мысли Яна Жалмана, для кинематографа прошлых лет было характерно репрезентативное развитие и разрешение конфликтов, изображение внешних противоречий. В современной жизни этот метод себя больше не оправдывает. «Отсюда и те глубокие перемены, которые происходят сейчас в мировой кинематографии. Если мы оставим в стороне разные идеологические тенденции, то мы найдем в этих переменах и нечто общее: отражение конфликтов внутренних, конфликтов в мышлении, чувствах, настроениях с минимальным внешним проявлением».

Конкретизируя свое понимание современности, Жалман далее пишет: «Если Шекспиру для создания своей трагедии нужна была целая серия кровавых убийств, то Ибсену для этого достаточно фальшивого векселя. А вот Антониони — одному из огромного числа представителей современного фильма — даже этого уже не нужно. Современный фильм вызывает в нас более тонкие реакции»<sup>2</sup>.

Но что же случилось в мире такого, что могло перекрыть карту мирового кино по рисунку, предложенному Жалманом? Мир несомненно и сильно переменился. Но при этом не произошло ничего такого, что могло бы всю мировую кинематографию повернуть к новым противоречиям, оставив вчерашние вчерашнему дню. Не заглохла классовая борьба. Не исчез социальный антагонизм. Сохраняются, а в ряде случаев и обостряются схватки между силами войны и силами мира. То, что в современном кино эти противоречия и схватки не получают достаточно полного отражения, — может ли считаться признаком его истинной современности?

Да, внутренние конфликты занимают ныне большое место в жизни человека. Но и внешние противоречия, конфликты социально враждебных сил не ушли в прошлое, их жизненное значение не уменьшилось. Перед лицом этого факта странной выглядит попытка Жалмана «оставить в стороне разные идеологические тенденции». Они же, эти тенденции, не критиками придуманы. И не критикам их отменять или оставлять в стороне: они обладают неоспоримостью объективной реальности и в качестве таковой оказывают мощное воздействие на искусство. В том

---

<sup>2</sup> «Филм а доба». 1964, № 5.

числе и на стилевые искания — при всем значении художественных традиций, которые, впрочем, тоже не однородны и тоже несут в себе разные идеологические тенденции.

По логике статьи Яна Жалмана получается, что не изображение внешних противоречий, а отражение конфликтов внутренних в духе Антониони — единственно истинный путь современного кино. Но ведь современное кино — это не только Антониони и близкие ему по стилю художники.

Это и Стенли Крамер с его фильмами «И пожнешь бурю» и «Нюрнбергский процесс», в сюжетных коллизиях которых живет напряжение открытой политической борьбы, антагонизм противоположных характеров, с его злой и очень смешной комедией о людях, чья жадность собственников делает их существами трижды безумного мира.

Это и Стенли Кубрик, который в остросюжетном гротеске «Доктор Стрейнджлав» ставит животрепещущие вопросы современности, предостерегает мир против опасностей термоядерной войны.

Это и Клосс и Кадар, в чьих фильмах «Обвиняемый» и «Магазин на площади» определенность и глубина в обрисовке и противопоставлении характеров соединяются с острым изображением внешних противоречий.

Новые фильмы М. Ромма, Г. Чухрая, В. Жалакявичюса, С. Юткевича, А. Кончаловского, А. Столпера, А. Салтыкова также никак не укладываются в канон современного фильма, составленный из элементов стилистики Антониони. И дело тут не только в индивидуальных различиях, в режиссерском почерке: мировое кино движется разными потоками, к одному направлению его не сведешь.

Конечно же, искусство Антониони — характернейшее явление современной культуры. Можно было бы назвать — в пределах того же стилового направления — и некоторых других режиссеров, которые стремятся проникнуть в глубины души современного человека путем исследования его реакций на факты и явления жизни, не включая своих героев в острые конфликты, не делая их активными участниками событий, не используя для раскрытия характера их поведение в этих конфликтах и событиях. Искусство этих художников несет в себе немало интереснейших открытий. Но, повторяю, рядом с ними, часто в одних и тех же странах, на тех же студиях, работают мастера, придер-

живающиеся иных взглядов на искусство, отличающиеся иными стилевыми особенностями. И эти взгляды, принципы, пристрастия тоже нуждаются в исследовании, когда заходит речь о том, что же такое современный фильм.

Канонизация того или иного стиля, манеры, приема не только искажает панораму мирового кино. В пределах, диктуемых силой увлечений, влияний и моды, она сужает творческие искания, направляя их по одному руслу, мешает по достоинству оценить новое, найденное на других путях. А сила эта немалая.

Любители кино могут назвать десятки очень похожих фильмов, созданных в непохожих условиях: национальные традиции разные, резко отличаются социальные структуры общества, исторический опыт народов, жизнь в странах, выпустивших фильмы, а стилистика, настроение, даже сюжеты фильмов таковы, словно фильмы эти созданы не просто на одной студии, а еще и режиссерами одной школы. Такая унификация исканий нередко приводит к тому, что через фильмы не читается жизнь и душа народа, своеобразие национального характера и социальной истории.

Канонизация, о которой идет речь, иной раз мешает увидеть и оценить принципиальные различия между разными художниками в решении даже той задачи, которая канонизируется как главная для современного кино.

Скажем, те же внутренние конфликты, конфликты в мышлении и чувствах, занимают большое место не только в фильмах Антониони, но и в фильмах кинематографистов социалистических стран. Надо ли говорить, сколь различен их подход к этим конфликтам. Ведь одно дело — экранное раскрытие опустошения, отчуждения человека, взаимонепонимания индивидов, воспринимаемого как непреодолимое проклятие современного мира. И совсем другое дело — противоречия в душе человека социалистического общества, внутренние конфликты на путях преодоления индивидуализма и собственнических инстинктов, на путях становления новой морали, сближающей людей в социалистическом содружестве. Как ни тонок, как ни велик Антониони в кинематографическом выражении внутренних конфликтов современного человека, всякая попытка с помощью близкой ему стилистики выразить то, что происходит в характере человека, по каплям выдавливающего из себя раба и обретающего социалистическое

мироощущение, может подорвать силу искусства. И не только потому, что заимствования всегда ее подрывают. Такие попытки ведут к несовпадению формы и сути искусства, к драматическому несоответствию нравственных состояний изображаемого человека и художественных средств их кинематографического выражения.

Было бы крайним упрощением видеть буржуазность и упадок искусства в любой попытке обнажить драматизм взаимонепонимания людей, углубиться во внутренние конфликты, терзающие человека. Как известно, реакционная буржуазность западного кинематографа очень часто проявляется в фильмах, доводящих свой «оптимизм» до рекламной яркости, показывающих жизнь в формах жизни, обладающих многими внешними признаками жизнеутверждающего реализма.

Понски новых путей углубления в душу современного человека и связанный с ними отказ от традиционных сюжетных структур рождены стремлением к жизнеподобию кинематографа, к новому уровню его правдивости. В оценке этого явления нельзя ограничиваться только хулой или только восторгами — тут тоже нужен анализ.

Для нас очевидны преимущества лучших фильмов Феллини, Антониони, Бергмана, Рене, Годара перед искусством бездумного или наигранного оптимизма, которое в своем восприятии жизни не выходит за пределы известной формулы Панглоса: все к лучшему в этом лучшем из миров. Художники типа Феллини или Антониони разрушают голливудские иллюзии, мешают обольщаться гармонией там, где такой гармонии нет.

Но бывает, что своим творчеством на месте одних иллюзий они утверждают другие: вместо иллюзорной гармонии — иллюзию роковой хаотичности мира. Преходящие драмы одиночества и взаимонепонимания людей они поднимают в такие философско-эстетические выси, где ослабляется, если вовсе не подрывается, соотнесенность изображаемого с повседневным опытом человека, где обобщения приобретают настолько отвлеченный характер, что их уже не измеришь критериями жизненной правды.

Одновременно происходит усложнение языка кино, доходящее до прямой его иероглификации. Драматическое смятение мысли получает такое кинематографическое олицетворение, что порожденные жизнью внутренние коллизии, терзающие героев фильма, теряют в глазах неис-

кушленного зрителя живую связь с породившими их реальными обстоятельствами.

Самое парадоксальное, пожалуй, состоит в том, что среди художников, чьи произведения доходят лишь до избранной публики, есть и вполне искренние демократы, убежденные гуманисты, болезненно переживающие драмы современного человека. Их изощренная и усложненная стилистика неравнозначна снобизму. Они хотят о драматичном говорить драматично, о сложном — сложно, не упрощая изображением содержание изображаемого, не подгоняя жизнь под кинематографические стандарты. Они искренне озабочены тем, чтобы отстоять ценности истинной культуры от вульгаризации и разрушения. Ради умножения этих ценностей они экспериментируют в поисках новых возможностей и новой силы искусства. Но не претендуя на аристократическую избранность и отдаленность от толпы, они считают свободу художнического самовыражения главной, если не единственной, формой проявления демократии в искусстве. В призывах к демократизации языка искусства им чужды опасные посягательства на свободную мысль, словно такая демократизация никогда не может стать внутренней потребностью художника, основанной на выстраданном убеждении.

В этой связи мне представляется особенно интересным доклад Пьера Паоло Пазолини о поэтическом кино, прочитанный на кинофестивале в Пезаро в июне 1965 г.

Пазолини утверждает, что для поэтического кино наших дней характерна свободная косвенная речь: полное проникновение автора в душу героя, усвоение не только его психологии, но и его языка. В современном своем развитии она открывает новые возможности обогащения языка кино, но часто приводит к ослаблению его смысловых значений и преувеличению роли стили.

Конечно же, Пазолини прав.

Все мы помним, как блистательно использовал Ромен Роллан косвенную речь, чтобы создать народный характер Кола Брюньона. История литературы и искусства, включая кинематограф, знает и другие многочисленные случаи эффективного использования такой речи для раскрытия реальной пестроты жизни, увиденной в многообразии человеческих характеров, фактов, явлений.

В наши дни заметно повысилось влияние авторского эгоцентризма на использование свободной косвенной речи.

Художник очень часто облегчает свое проникновение в душу героя тем, что приближает героя к себе. Множится число произведений, в которых герой является лишь предлогом для выражения авторского ощущения мира.

Таким героем-предлогом, указывает Пазолини в упомянутом докладе, автор часто пользуется «для достижения максимальной поэтической свободы, лежащей на грани произвола и поэтому особенно упоительной». Автор добивается этого тем, что подделывается под доминирующее душевное состояние действующего лица: скажем, Антониони в «Красной пустыне» смотрит на мир глазами психически неуравновешенной Джулианы и как бы от ее имени, в ключе ее истерии, ее невроза использует те или иные технические приемы изображения реальности. Он свободно деформирует краски мира, то любясь ими, то доводя до скандальности их взбесившиеся сочетания.

«Персонажи-предлоги, — подчеркивает Пазолини, — могут быть выбраны только из культурного окружения автора; следовательно, по своей культуре, языку и психологии эти персонажи аналогичны автору; они, как и он, представляют собой „изысканный цвет буржуазии“. Если же эти персонажи случайно принадлежат к другой социальной формации, то они неизбежно подвергаются подслащиванию, лишаются остроты и уподобляются автору при помощи категорий невроза, аномалий или обостренной чувствительности. Словом, буржуазия даже в кино вновь стремится отождествить себя со всем человечеством в целом в некоем межклассовом иррационализме»<sup>3</sup>.

В повествовательном или, как его называет Пазолини, классическом кино съемочная камера не чувствовала, самостоятельной роли не играла. Язык чаплиновских «Огней большого города» служил смыслу, содержанию. Он был прозрачен и сложен одновременно. Это язык прозы. Поэзия фильма таилась внутри произведения, как в рассказах и пьесах Чехова.

В поэтическом кино камера ведет себя вызывающе, произвольно, по авторскому велению, а иногда и капризу деформируя факты, усложняя их восприятие семантическими иносказаниями. Происходит фетишизация приема и стиля, авторские усилия сосредоточиваются на исследовании технических возможностей формы.

---

<sup>3</sup> «Filmkritik», 1965, № 156—157.

Надо ли говорить, сколь важны стиль, прием, форма в литературе и искусстве. Но ясно, что отношение к человеку важнее отношения к стилю. И потом: когда художник сосредоточивается только на технике, он почти неизбежно приходит к сухости выражения и теряет эмоциональный контакт со зрителями, находящимися вне круга единомыслящих с ним специалистов, высокая интеллектуальность оборачивается холодным интеллектуализмом.

Противоречивость нынешних поисков новых форм, их частое несовпадение с задачами борьбы за взаимопонимание с аудиторией, за богатство и разнообразие искусства проявляется и в области сюжетной организации современного фильма. Многие теоретики современного кино убеждены, что отказ от драматургии строго организованного сюжета всегда хорош потому, что современен: кинематографист не досаждаёт зрителю, не допускает воздействия на зрителя рассудочными истинами, положенными в основу сюжета, даёт свободу фактам — пусть зритель сам их осмысливает, не подталкиваемый точно рассчитанным движением сюжетных перипетий; показывая эволюцию персонажа, кинематографист не ограничивает себя и зрителя рамками какой-то определенной истории, которую надо рассказать, — не логика рассказываемой истории выдвигается на первый план, а поток жизни человека, показанный со всей возможной непреднамеренностью.

Такого рода рассуждения, заворотившие многих кинематографистов, тоже не могли стать универсальным ответом на вопросы о том, а что же такое современное кино. Их слабость — в их абстрактности.

Да, бывают сюжеты, насилующие сознание зрителя, толкающие его к ложным выводам. И бывают сюжеты, дающие мудрые уроки жизни, возбуждающие зрительскую мысль, толкающие ее на самостоятельное осмысливание этих уроков. Сам по себе строгий сюжет не может быть ни жупелом, ни эталонным принципом.

Практика современного кино знает многочисленные случаи, когда вольное — без ограничений, накладываемых строго организованным сюжетом, — движение фактов ведёт зрительскую мысль и чувство по ложному пути, к ложным выводам: таков подбор изображаемых фактов. И выводы эти не перестают быть ложными оттого, что зритель приходит к ним путем самостоятельных сопостав-



лений представленных ему фактов — без давления сюжета. А бывает и так, что свободная организация фильма с ослабленным сюжетным началом действительно помогает вольному и широкому воплощению правды жизни — вспомним хотя бы «Сладкую жизнь» Федерико Феллини.

То же самое можно сказать и о характере персонажа: рассказываемая история может помочь раскрытию эволюции характера, а может и мешать — все дело в том, какова история.

Не случайно, что о неправомерности канонизации бессюжетного фильма ныне начинают говорить и многие из тех, кто был причастен этой канонизации.

«Однажды, после фестивального просмотра фильма „И бог создал женщину“, — вспоминает Франсуа Трюффо, — я с энтузиазмом написал: „Фильмы теперь не нужны в сюжете — достаточно, если они расскажут о первой любви, если действие их происходит на берегу...“ и т. д. Но сегодня фильмы этого рода стали таким общим местом, что мне больно бывает, когда цитируют тогдашние мои суждения. Фактически в фильмах, сделанных с тех пор, сценарии настолько третируются, что теперь я жажду сделать фильм с хорошим сюжетом»<sup>4</sup>.

\* \* \*

Современное киноискусство невозможно механически расщепить на «элитарное» и «коммерческое», как это делают некоторые западные кинокритики. В нем существует множество промежуточных явлений, не поддающихся такого рода классификациям. Однако попытки расщепления — не просто каприз критической мысли. Они по-своему, пусть схематично, огрубленно, отражают усилившийся ныне процесс поляризации киноискусства.

Современные искания новых форм высокохудожественного, высокоинтеллектуального кино очень часто, чаще, чем, скажем, в 30-годы, отрываются от задач борьбы за зрителя. Многие произведения больших мастеров становятся произведениями для избранных, а массовый зритель попадает во власть «коммерческого кино», являющегося частью той удешевленной культуры, которую по справедливости следовало бы называть рыночной.

---

<sup>4</sup> «Cinéma», 1964, № 9.

Тут мы подходим к проблемам «массовых средств» распространения культуры, их использования и их влияния на художественное творчество. К проблемам, в нынешней остроте которых иные впечатлительные наблюдатели видят непреодолимую драму современной цивилизации.

В мире ежегодно издается и продается теперь свыше 4,5 миллиарда книг. Кинотеатры посещают 12 миллиардов зрителей. Никакому учету не поддается аудитория радио (370 миллионов радиоприемников!) и телевидения (90 миллионов телевизоров!).

Надо ли говорить, что рост грамотности населения земли и столь мощные развитие средств массового распространения культуры являются великим завоеванием цивилизации. Художник получил ныне невиданную аудиторию. Вырос объем широко распространяемой информации, увеличились возможности восприятия миллионами людей духовного и эмоционального опыта художника. Этот процесс не может не радовать всех нас. Но он же является источником многих тревог. Ведь в искусстве и литературе действуют не только добрые духи, но и дьяволы. Рядом с книгами великих писателей-гуманистов на книжный рынок низвергаются потоки комиксов, пропагандирующих гангстеризм и распутство. На кино- и телеэкранах поэтизируется не только человеческое благородство, но и жестокость, равнодушие, цинизм.

Массовое распространение художественной культуры в условиях «свободной конкуренции» предполагает серийность товаров, а разнузданная реклама создает впечатление их кажущегося разнообразия. Нынешние формы превращения искусства в товар самым драматическим образом отзываются на художественном творчестве. Рынок вторгается не только в область рекламы, но и в святую святых писательских кабинетов, где создаются сценарии, на репетиционные площадки и в павильоны студий, где снимаются фильмы. Множится производство легко-весных и легкомысленных сочинений. Происходит инфляция эстетических ценностей, затрагивающая не только собственно кинематографическое творчество, но и отношения кино с литературной классикой и современной литературой. В практике современного кинопроизводства часто бывает, что даже очень хороший роман плохо истолковывается на экране по голливудским канонам «коммерческого кино». Потом, через год или два, поставленный

по этому роману фильм попадает в телепередачу и там несет новые потери: ведь фильм, созданный для кинотеатра, на телеэкране выглядит примерно так же, как репродукция с картины живописца в сравнении с ее оригиналом.

В распространении рыночной культуры роковую роль играет макиавеллизм многих продюсеров. Старый принцип беспощадных циников — «цель оправдывает средства» они истолковывают по-своему: «прибыль любой ценой». Ради прибыли они готовы на все.

Романы Флеминга о Джеймсе Бонде пыле не только издаются миллионными тиражами, — они стали основой экранной бондиады. В последнее время на телеэкранах появился новый любимец публики — Бэтмен. С фильмами о Бондах и Бэтменах никто сейчас не может соревноваться в зрительском успехе, включая самого Чаплина. Ведь в этих фильмах в избытке имеются секс и детектив — самые мощные магниты рыночной культуры наших дней.

Такого рода произведения потакают далеко не лучшим запросам потребителя, они формируют свою аудиторию, отвлекая читателя и зрителя, поддавшегося их обманчивым чарам, от понимания эстетических ценностей истинного искусства. Я уж не говорю о том, как трудно бывает провести границу и определить, где кончается циничная погоня за прибылью и где начинается зловещая пропаганда морали беспощадного сверхчеловека, готового убивать на любой войне.

Морем разлитым распространилась в современном кинематографе сексуальная тема с небывало откровенным, доходящим до порнографии изображением интимных отношений мужчины и женщины.

Иным критикам и зрителям кажется, что эта современная «раскованность» (чтобы не сказать разнузданность) кинематографа утверждает и воспевает любовь, освобожденную от предрассудков. Но стоит только посмотреть десяток коммерческих «фильмов про любовь», чтобы понять всю обманчивость такого рода рассуждений и самоутешений: фильмы, «дерзко» рассекречивающие тайны спальни, примерно в такой же степени «утверждают» любовь, как ресторанный стрептиз, — они убивают поэзию любви, ставя на ее место циничную деловитость. «Соблазнительница третьего разряда» из фильма Годара «Альфавиль», — может быть, несколько окарикатуренное, гротескно заострен-

ное, по вполне реальное и логическое выражение тенденций, заключенных в современных сексуальных кинобоевиках. Ее профессиональная сноровка, внутренняя холодность при наигранной чувственности и даже то, что она самого слова «любовь» не понимает,— все это вполне «в образе» героинь и героев, о которых идет речь.

В этой связи мне хочется подчеркнуть, что никогда еще кино не играло такой разрушительной роли по отношению к любви, какую оно играет сейчас. Причем «коммерческому кино» тут очень часто «помогают» авторы «серьезных» фильмов, относящихся к области поэтического или интеллектуального кино.

Стоит только вспомнить сюжеты таких фильмов, чтобы ясным стало: большинство фильмов, построенных на любовных коллизиях,— это фактически произведения об отсутствии любви или о драмах любви. Через драмы любви их авторы пытаются показать все противоречия и сложности современного мира.

Любовь всесильна, но и она не выдерживает такой нагрузки. Изображением драм и противоречий жизни только через драмы любви очень часто ослабляется социальность искусства. И еще чаще убивается поэзия любви, естественное самодвижение чувства. В сюжеты фильмов включаются лишь изломы любовных отношений, их изображение зачастую становится расчетливо назидательным, чтобы не сказать иллюстративным, логика авторской мысли подчиняет себе даже всесильную страсть.

При этом подчас даже крупные художники незаметно начинают угождать рынку, как это случилось с Ингмаром Бергманом в фильме «Молчание»,— «заостряют» сексуальные мотивы до таких пределов и таким образом, что в какой-то момент начинают размываться границы между серьезным изображением драм любви и рыночным обыгрыванием откровенной эротики, натуралистическим изображением половых извращений.

Борьба за успех любой ценой часто рождает фильмы, играющие на любопытстве зрителей к уродствам и странностям жизни. Не к правде повседневного существования человека, а именно к сенсационным уродствам и странностям. Дело дошло до того, что даже на такой фестиваль избранных, как Каннский фестиваль, недавно попал фильм «Женщина-обезьяна», издевающийся над человеческим и женским достоинством героини фильма во

имя удовлетворения этого дурного и праздного любопытства к уродливым странностям.

Особенно резкой и, я бы сказал, гневной критики заслуживают фильмы, в которых приемы и мотивы «коммерческого кино» используются в кричащем противоречии с большой социальной темой.

Практика современного кино знает случаи, когда даже в фильмах-воспоминаниях о второй мировой войне, о жертвах нацизма назойливо вылезает на первый план щегольство приемами, кокетливое изображение сексуальных сцен, обыгрывание пейзажных красот, туристско-рекламные старания камеры. В потоке модно снятых и смонтированных сцен меркнут, а то и вовсе исчезают трагедии и драмы миллионов, вызванные нацизмом.

Распространители рыночной культуры обычно обращаются к потребителю, в ком не развита или убита способность критического мышления. Придавая ловко сочиненным мифам внешнее обличье узнаваемой жизни, они стремятся к наркотическому эффекту мгновенного действия. Им очень нужен зритель-несмышлениш. Но не «дитя природы» с естественными инстинктами и врожденной тягой к прекрасному, а обыватель, чья заурядность уже отшлифована культурой, которого легко увести от противоречий, радостей и горестей реальности в призрачный, но зато многоцветный мир очередной бондиады.

Рыночная культура действует упрямо и нахально. Варьируя одни и те же понятия, она вдальбливает их в человеческие головы, утверждая унифицированные схемы мышления и поведения. При этом она унифицирует своих потребителей на уровне духовной нищеты.

Это происходит не только потому, что хозяева рыночной культуры любят иметь дело с ремесленниками. Иной раз поставщиками экранного и литературного ширпотреба выступают и подлинные мастера, погнавшиеся за гонорарами или популярностью: в таких случаях они не поднимают рыночную культуру до уровня своего таланта, а приспособливают свой талант к требованиям рынка.

В оправдание этого, никем не декретируемого, но фактически существующего конформизма обычно говорят, что в современном обществе частной инициативы собственник не имеет больше монопольного права на владение культурой и ее распространение. Теперь подлинным хозяином положения является массовый потребитель: он настолько

властно диктует свои требования, что не считаются с ним могут одни только банкроты.

Рассуждающие таким образом хозяева рыночной культуры хорошо понимают свою выгоду. Они знают, что зеленый юноша, поставленный перед выбором — философический фильм или сексуальный боевик, выберет второе. Вот и пусть он свободно выбирает, рассуждают хозяева рыночной культуры: и демократично, и выгодно. Ясно, что такое понимание взаимоотношений с массовым зрителем служит не демократизации культуры, а укреплению могущества и власти этих самых хозяев, которые заинтересованы в рыночной культуре экономически и идеологически.

Экономически потому, что ширпотребом легче и прибыльнее торговать, чем истинными ценностями высокой культуры: легче найти нужного автора, легче собрать массовую аудиторию фильма.

Идеологически потому, что рыночная культура в ее современном облике внушает массам такие эмоции и нормы поведения, которые ослабляют или вовсе нейтрализуют человеческие усилия, направленные на улучшение социальной и моральной структуры общества. Рыночная культура множит людские заблуждения, увековечивает предрассудки, препятствует очеловечиванию человека.

Половодье этой культуры и ее успех в массах кажутся такими неотвратимыми, что в разговорах о ней гнев и отчаяние часто преграждают дорогу анализу.

Года три тому назад французский журнал «Ар» провел интересную анкету: каким будет искусство через двадцать лет? На вопрос журнала отвечали писатели, художники, ученые, архитекторы, просто любители искусства. В ответах ясно преобладали горечь и мрачные предчувствия. Особенно драматично мысль многих выразил молодой художник Бернар Дюфур:

«Культура будет пульверизирована в бесконечной бесконечности репродукций, которые будут просматриваться вскользь. Кретинизм толпы сделает огромный скачок вперед, так же как туризм и световые и звуковые зрелища. Любовь к прекрасному и познание в области прекрасного падут на самую низкую ступень»<sup>5</sup>.

Своими мрачными пророчествами Дюфур не просто увековечивает духовную драму человечества, порожден-

---

<sup>5</sup> «Arts», 1963, № 898.

ную рыночной культурой,— он предрекает ей количественное нарастание. Как и все «сердитые» молодые люди, в гневе своем он доходит до крайних пределов: ругается там, где надо думать и анализировать, мечет громы и молнии против кретинизма «толпы», не отдавая себе отчета в том, что это не вина, а беда «толпы» — массовое распространение рыночной культуры.

Характерно, что и более рассудительные среди участников анкеты не выходят в своих прогнозах за пределы схемы, навсегда разделяющей культуру на два потока.

Писатель Жан Брасс считает, что через двадцать лет коммерческая литература станет сектором журнализма, классики и документальные книги — предметом ходкой продажи. «И только чистая литература, литература в качестве поисков выражения личности, подчиненная строгому отбору и благодаря этому освобожденная от давления проблем продажи, сохранит существующий способ публикации». Он полагает, что «кино, освобожденное телевидением от развлекательной роли, сможет посвятить себя изучению внутреннего мира и, одновременно, открытию мира в таких плоскостях, которые недоступны нормальному видению».

Эта точка зрения широко распространена сейчас в кинематографических кругах: пусть телевидение возьмет на себя черную, неблагодарную работу развлечения людей, истинное искусство должно становиться все более художественным, сосредоточиться на эксперименте, на решении своих сложных задач, связанных с новыми формами и способами художнического самовыражения. Художники, рассуждающие таким образом, хотят с помощью телевидения освободить себя от трудной, но обязательной для кинематографа задачи — развиваться, обновлять язык, искать новые формы, оставаясь при этом массовым искусством.

\* \* \*

Говоря о культуре широкого распространения, я все время применял термин «рыночная культура», чтобы отделить дешевку пошлого ширпотреба от массовой культуры. По моему глубокому убеждению, само понятие «массовая культура» не должна пятнаться презрением и подвергаться снобистскому осмеянию. Ведь современная

культура — это не только рыночная мишура, с одной стороны, и произведения для элиты — с другой. Это и Чаплин, и Хемингуэй, и Шолохов, десятки других художников, которые много сделали для развития искусства, оставаясь понятными миллионам людей. Ради поиска, ради эксперимента они не удаляются в лаборатории, куда входят только посвященные. Своими открытиями в области искусства они щедро делятся с читателями и зрителями, обогащая их духовно, эмоционально и эстетически. Опыт таких художников — ценнейшее достояние современной культуры.

Настала пора, основываясь на этом опыте, настойчивее ставить в кинематографической среде вопрос о необходимости активнее бороться с рыночной культурой путем вытеснения ее ценностями высокого искусства. Из опасения быть обвиненным в патерналистском отношении к народу нельзя ослаблять усилий в поисках таких художественных решений, которые обогащали бы искусство и в то же время были бы понятны, доступны массовому читателю, зрителю, слушателю.

Что же, вы против эксперимента? — не раз слышал я гневные вопросы в ответ на свои подобные рассуждения. Против сложного искусства, которое способно многое дать самим его мастерам, хотя и не получает широкого признания за пределами писательской среды — ведь так же, как бывают поэты для поэтов, могут быть и режиссеры для кинематографистов?

Нет, не против. И эксперимент, и сложные произведения не просто имеют право на существование — они нужны для нормального развития искусства, для того, чтобы его разнообразие не было однообразным. Проблема состоит в том, что в современном искусстве слишком много экспериментируют в поисках новых сложностей художественного самовыражения и слишком мало экспериментируют в поисках новой простоты и новых, но не рыночных, а высокохудожественных, средств завоевания зрителя, воздействия на него.

В свое время Сергей Эйзенштейн говорил об эксперименте, понятном миллионам. Его «Броненосец Потемкин» насквозь экспериментален. Какие можно еще назвать произведения, которые бы так же много дали развитию искусства, его языка? И этот же «Броненосец» покорял сердца миллионов людей не только у себя на родине, но



и далеко за ее пределами, причем очень часто в неблагоприятных для него политических ситуациях.

Такие произведения, как «Броненосец Потемкин», не терпят бездумного к себе отношения, они вызывают напряженные мысли, волнения сердца. Они не приспособляются к примитивному вкусу, а поднимают вкус, ведут за собой зрителя, пользуясь его душевным расположением, в котором соединяются понимание и любовь. Сам факт успеха таких произведений в многомиллионных аудиториях не является ли укором тем художникам, которые расчетливо и сознательно пренебрегают 90% зрителей, чтобы угодить снобизму той части интеллектуальной элиты, которая именно в снобизме видит наиболее действенную форму своего духовного самоутверждения?

Об эксперименте так много писалось и говорилось в последнее время. перекося внимания в эту сторону так очевиден, что я не боюсь сейчас перекося в другую сторону. Пусть в борьбе против одной крайности я не удержусь на черте полемического благоразумия. Мне хотелось бы подчеркнуть, что искусство сейчас настолько увлеклось поисками новых форм, что часто у него не остается силы на открытие и художественное исследование новых жизненных проблем, новых тем. Факты таковы, что современное искусство слишком часто проходит мимо главных забот и тревог народа. Сюжеты и мотивы многих художественных произведений находятся лишь в очень слабом соответствии с переживаниями и раздумьями массового читателя, зрителя, слушателя.

Надо ли говорить, что все эти вопросы взаимопонимания художника и его аудитории имеют прямое отношение и к советскому киноискусству. Советское кино не может изолировать и не изолирует себя от всего, что происходит в мире. И дело тут не только во взаимных влияниях, хотя и от них отрешиваться не следует, если трезво смотреть на жизнь искусства. При всей остроте идеологических различий, неизбежно сказывающихся на методах, направлении, стилевых исканиях и особенностях искусства, есть проблемы, которые одновременно возникают перед кинематографистами Рима, Праги и Москвы.

Некоторые зарубежные художники боятся самой мысли о высокой общественной роли искусства и литературы. Газ эта роль велика, рассуждают они, у власти имущих неизбежно появляется желание сделать искусство и лите-

ратуру оружием своей политики. По этой логике для сохранения независимости искусства надо всячески умалить или замалчивать его общественную роль. Логика более чем наивная. Ведь сколько бы ни скромничало искусство, о могуществе его знает всякий, кто способен наблюдать и анализировать.

И хочет того или не хочет тот или иной художник, читающее и мыслящее человечество смотрится в зеркало литературы и искусства, чтобы отчетливее себя разглядеть, глубже понять свою жизнь. И очень важно, чтобы в наше сложное время честное искусство активнее помогало человеку оставаться человеком, утверждало высокие нравственные ценности, было судом совести для каждого, кто обратился к его могуществу.

XX век создал такую мощь разрушения и убийства, что судьбы человечества, судьба всей нашей планеты поставлены на грань небывалых опасностей. В этих условиях нельзя уповать только на усилия тех, кто профессионально занимается политикой. Литература и искусство обязаны неустанно утверждать — благовестом трибунных стихов и задушевым полупшепотом лирической новеллы, разветвленной мыслью романа и убеждающей силой экранных образов — ту простую мысль, что за судьбы человечества отвечает ныне каждый человек. И тот летчик, что сбросил бомбу на Хиросиму. И тот мальчик, который мастерит авиамодель, — куда поведет он, став взрослым, свой самолет, как он будет обращаться с зловещими кнопками, как отнесется он к новым планам разоружения, если, оказавшись в ранге посла или министра, будет направлен на очередную сессию ООН, как он встретит, будучи просто человеком, призывы к миру или к войне.

А рядом с этой задачей возникает общая для всех прогрессивных художников мира обязанность утверждать идеалы и принципы гуманизма в повседневных взаимоотношениях людей, в их ощущении мира и своей роли в нем.

Для советских художников эти задачи и обязанности приобретают ясные очертания борьбы за нового человека, повышения общественной роли искусства в борьбе за коммунизм.

В последние годы среди советских кинематографистов не раз возникали споры о таких понятиях, как современность в искусстве и современность искусства, о принципах

художественного воплощения потока жизни и потока мысли, об эволюции сюжетосложения и языка фильма, о характере героя, какого требует время... Нетрудно заметить, что в ходе этих споров и связанных с ними творческих исканий нередко возникают увлечения, канонизирующие сегодня найденное в качестве эталона современности. И бывает, что эталонными объявляются такие художественные формы, которые не помогают, а мешают взаимопониманию экрана и зрителя, не помогают, а мешают борьбе за художественное разнообразие и богатство советского кино, за то, чтобы активные творческие искания развивались на разных направлениях, а не сводились к одному стилевому потоку.

По-моему, в наших спорах и дискуссиях, в текущей критике и киноведческих исследованиях, а главное в самой практике кинематографического творчества мы все еще недооцениваем опыт лучших фильмов 20-х и 30-х годов, тех фильмов, которые были вершинами тогдашнего развития искусства экрана и одновременно «зрительскими боевиками». Разумеется, речь идет не о лозунге «Назад к „Чапаеву“»: повторение даже великого ведет к омертвлению традиций. Речь должна идти о более внимательном, глубоком и мудром изучении опыта, секретов одновременного успеха великих фильмов 20-х и 30-х годов в профессиональной среде и в зрительских аудиториях.

При современном исследовании проблемы взаимоотношений кино и зрителя невозможно обойти некоторые специфические сложности нашего развития, связанные с тем, что в прошлом Россия была страной, в которой развитие великой литературы, могучего искусства шло рядом с неграмотностью подавляющего большинства населения. В течение нескольких десятилетий положение переменилось коренным образом. В стране произошла культурная революция, создавшая объективные предпосылки для широкого распространения культуры. В СССР сейчас ежегодно издается свыше 1,3 миллиарда книг, имеется 120 телецентров, 14 миллионов телевизоров (к концу пятилетки их будет 40 миллионов), постоянно действуют 138 000 киноустановок. Ежегодная посещаемость кинотеатров уже в 1964 г. превысила 4 миллиарда, причем она не уменьшается, а растет.

Естественно, что при таком бурном росте аудитории искусства к художественным ценностям приобщились

миллионы людей, не успевших овладеть культурой эстетического восприятия этих ценностей, часто не обладающих хорошим вкусом. Развитию эстетической культуры масс не способствовали и те трудности, которые возникали в результате войн, в результате исходной бедности, с которой начиналось наше движение к высокоразвитой экономике социализма.

Несомненно огромный рост общей и эстетической культуры трудящихся за последние годы. Но и сейчас было бы наивно убаюкивать себя прекраснодушными мифами о новом зрителе, который густолюк вырос, что все поймет, все оценит. Нет, далеко еще не все наши зрители поднялись до такого уровня духовного развития. Самое удобное для художника — свысока смотреть на тех, кто не поднялся, и писать для избранных. Но самое удобное — это не самое благодарное. Художник гражданского склада не может позволить себе такой роскоши — заботиться только об успехе в кружке посвященных. Он не может не думать о миллионах. Он не может не думать о том, что для миллионов людей искусство является сильным оружием познания жизни и учителем жизни.

Разумеется, советские кинематографисты понимают, что зритель идет в кинотеатр не за поучениями, он идет отдохнуть, насладиться искусством. Но отдыхая, наслаждаясь, он учится жизни; он уходит из кинотеатра не таким, каким туда пришел, хоть немножко, да не таким. Если фильм глубок, убедителен, человечен — зритель стал мудрее и человечнее после встречи с его героями; если фильм пошл — какая-то часть пошлости осядет на душе зрителя, в особенности того, который еще не наделен достаточно прочным иммунитетом против дурных влияний. Для советского кинематографиста борьба за зрителя неотрывна от решения проблем кинематографического исследования жизни, развития самого искусства экрана.

В кинематографической среде у нас, как и во всем мире, часто говорят о ножницах между оценкой фильмов профессионалами и их зрительским успехом. Было бы нелепо отрицать существование таких ножниц. Они есть, хотя и не являются всеобщей закономерностью. Во многих случаях кинематографисты и зрители сходятся в оценках; свидетельство тому — успех таких фильмов, как «Девять дней одного года» Михаила Ромма, «Гамлет» Григория Козинлева, «Живые и мертвые» Александра Сталлера, «Предсе-

датель» Алексея Салтыкова, успех всеобщий — в прессе и кинотеатрах. Но бывает, что фильмы, играющие существенную роль в развитии киноискусства и высоко оцененные профессиональной критикой, массового успеха у зрителя не имеют. Бывают и обратные случаи: профессионалы фильм критикуют, а публика на него валом валит.

Разные кинематографисты по-разному решают вопрос, заключенный в такого рода несовпадениях. Некоторые из них довольствуются дешевым успехом, признанием тех зрителей (а их пока еще немало), которые любят кинематографические побрякушки, «красивую» пошлость, «завлекательную» безвкусицу. Если такие кинематографисты и изучают привычки зрителя, так только для того, чтобы эксплуатировать их. Они угождают зрителю — вместо того, чтобы уважать его. Они обслуживают зрителя — вместо того, чтобы служить ему с высоким чувством художественной и гражданской ответственности за уровень художественной культуры общества, за уровень культуры и вкусов зрителей. Ведь уважать зрителя, служить ему это значит относиться к нему серьезно, а не как к несмышленищу, которого надо тешить привычными игрушками и зрелищами. Эксплуатация привычек ведет к их консервированию, к торможению процессов духовного развития человека.

Трудно сказать, чего больше в работе кинематографистов, потакающих дурным вкусам отсталого зрителя, — душевной лени, тщеславия, не брезгающего любими аплодисментами, или неумения, «эстетической недостаточности», сближающей кинематографиста в безвкусице и пошлости с эстетически неразвитым зрителем. Ясно одно, что их фильмы противоречат высоким принципам искусства нашей страны, где забота о культуре и воспитании народа государственно планируется и направляется. Борьба с такого рода фильмами не может быть сведена к акту некоего единовременного запрета. Их размножение и влияние может быть подорвано только соревнованием талантов, умножением и распространением ценностей истинного искусства, вытесняющего всяческую безвкусицу и пошлость.

Известный советский драматург Александр Афиногенов как-то говорил о «необходимой приспособляемости» к зрителю — не о потакании привычкам, включая предрассудки, а о приспособляемости разумной: опираясь на знание зрителя, вести его за собой, помогать формированию вкуса и повышению эстетических требований, не

учительствовать, а дружески разъяснять, почему не все занятное с первого взгляда действительно прекрасно.

К этому «закону» необходимой и разумной приспособляемости не может не тяготеть истинный художник, посветивший свою жизнь кинематографу, — и не из любви к золотой середине компромисса, а потому что он знает, чувствует природу кинематографа как самого массового из искусств. Он убежден: надо изучать, надо знать особенности и привычки зрителя, чтобы каждым фильмом добиваться взаимопонимания с аудиторией, чтобы убеждать зрителя и вместе с ним идти не только к раскрываемым экраном проблемам жизни, но и к новым открытиям в самом искусстве экрана.

Ясно, что без учета этого «закона» киноискусство не может по-настоящему бороться за многомиллионные аудитории. Большую роль в этой борьбе могли бы сыграть, если лучше их организовать, квалифицированное рецензирование фильмов в печати, специальные радио- и телепередачи, пропаганда эстетических знаний в школах, институтах, через университеты культуры, лектории и т. д. Но при всей важности этих сильных средств эстетического воспитания решающую роль в формировании своей аудитории играет сам кинематограф. Поэтому правильное, мудрое решение самими создателями фильмов проблемы взаимопонимания и взаимоотношений с массовым зрителем имеет огромное жизненное значение для развития советского кино.

## ФОРМУЛА БОЯ

*(Из опыта работы над фильмом «Ленин в Польше»)*

### МАКСИМУ ШТРАУХУ ОТ СЕРГЕЯ ЮТКЕВИЧА

10.VI — 1964. Лодзь

Дорогой Максим!

Пишу тебе из «Вытвурни» (так называется по-польски кинофабрика), где закрутилась вся та машина, которая и здесь именуется «подготовительным периодом».

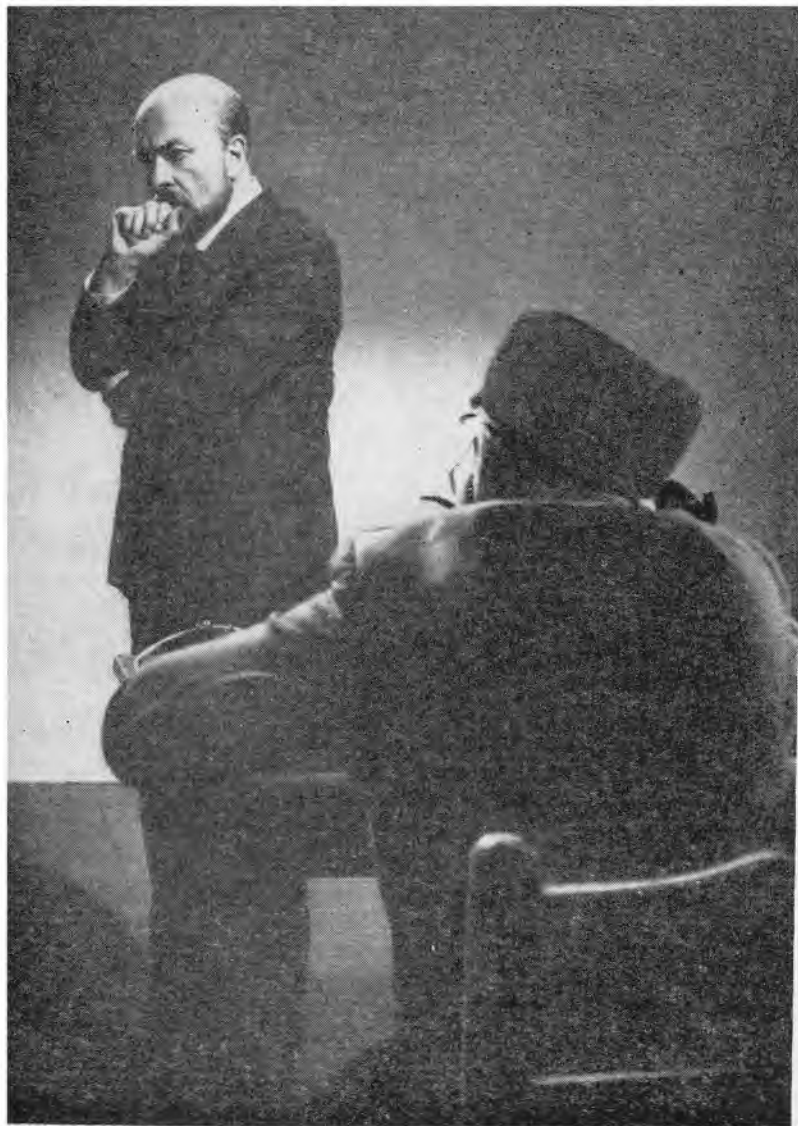
Начало съемок назначено на 15 июля, и поэтому жду тебя в Закопане в первых числах будущего месяца.

Даже трудно себе представить, что позади остались, наконец, два с половиной года моих с Габриловичем мытарств со сценарием.

Право, я не очень суверен, но все же мне иногда приходит на ум, что над этой картиной тяготеет какое-то проклятие.

Помнишь, как еще в 1957 году, как только мы закончили «Рассказы о Ленине» и сделали заявку на эту тему, то тут же получили отказ от тогдашнего начальства, мотивированный тем, что мы с тобой уже не в том возрасте и не в той форме, когда нам можно поручить эту ответственную работу. Пришлось смириться. Ты ушел к себе обратно в театр, а я в мультипликацию, и нам оставалось только со стороны смотреть за тем, как драгоценная для нас тема стала идти ко дну.

Фильм был наполовину снят, но затем остановлен. На помощь был послан другой режиссер, но он уже ничего не смог исправить. Первый режиссер заболел, а затем и неожиданно умер. Сызнова начал работу уже третий режиссер, более близкий нам по возрасту. Через полгода и он сдался, ощутив даже на подступах к этой работе всю



«Ленин в Польше»



ее сложность. И вот только тогда вновь возникли наши с тобой кандидатуры. Увы, к этому времени вера в фильм была основательно подорвана и, что особенно огорчительно, прежде всего с польской стороны.

Еще бы, ведь наши друзья затратили несколько миллионов злотых, организационные и творческие усилия — и в результате очутились у разбитого корыта.

Тень этой неудачи нависла надо мной: я ощущаю ее здесь ежечасно. Польские друзья работают, как всегда, добросовестно, но я не чувствую горения, полной отдачи, доверия.

Ну что ж, придется терпеливо завоевывать все с самого начала.

Мне вспомнились эти грустные обстоятельства запуска фильма даже не в упрек тем людям, которые стали тогда поперек нашего замысла (кстати, они уже больше не занимаются вопросами искусства), а лишь для того, чтобы отчетливо представить себе ту «точку отсчета», с которой придется заново начать нам жить этой темой.

В моем любимом виде спорта — боксе бытует термин «формула боя». Он обозначает технические условия схватки, количество и продолжительность раундов, вес перчаток и т. д., словом, организует, ограничивает, формулирует законы данного конкретного спортивного состязания.

Вот и я сейчас ощущаю потребность установить для себя ту внутреннюю формулу боя, который придется вести с трудным противником — материалом фильма, — ведь он, как всегда, будет отчаянно сопротивляться. Об этом и будет идти речь на этих страницах, которые мне хочется тебе переслать.

За эти годы жизнь развела нас, и мы с тобой не часто встречались, но я знал и чувствовал, что ты был так же глубоко огорчен, как и я, тем недоверием, которого, как нам казалось, мы не заслужили. Поэтому, естественно, у меня, как и прежде, возникла потребность продолжить нашу переписку и поделиться с тобой теми мыслями, которые не дают мне спать по ночам и сегодня.

Жюль Ренар в своем знаменитом «Дневнике» не зря писал: «У нас неодинаковые мысли, у нас мысли одного цвета».

Очевидно, не случайно получилось так, что, не сговариваясь во время этой паузы, ты поставил на театре «Матюшку Кураж», а я «Карьеру Артуро Уи» Бертольта Брех-

та, драматурга, такого близкого нам и по духу, и по стилистике.

Не знаю, будет ли наш будущий фильм брехтовским по внешним признакам его поэтики — да мы с Габриловичем и не ставили себе этой задачи, — но не скрою от тебя, что я часто обращался мыслями к Брехту, не только когда ставил его пьесу, но и когда задумывался над тем, каким должен быть сегодня новый фильм о Ленине.

Бразильский писатель Жоржи Амаду писал о Брехте:

«Отказ от всякого схематизма в искусстве антидогматик Брехт ищет и находит в своих бескомпромиссных поисках новой формы художественного выражения для нового содержания...»

Своим примером он показывает, как произведение искусства, предназначенное для народа и служащее оружием в его борьбе, совершенно не нуждается в упрощении, в следовании формулам или схемам, в приведении к некоему „среднему“ уровню для того, чтобы тронуть зрителей, влиять на них и способствовать их борьбе за изменение мира. Он показывает, как объединить в совершенном единстве наиболее доступное содержание с наиболее своеобразной формой, он доказывает, как ложно противопоставление „доступного“ и интеллектуального и что можно быть подлинно народным писателем, сохраняя наиболее высокий уровень интеллекта.

Он являет собой блестящий пример настоящего писателя-реалиста, верного как своему народу, так и самому себе».

Действительно, здесь Жоржи Амаду пишет о самом главном, что волнует всех нас, — о доходчивости большого и умного искусства до самых широких слоев зрителей.

Мы много спорим о так называемых трудных и легких фильмах, противопоставляем их друг другу, говорим от имени зрителя, клеймим одни и прославляем другие, забывая о том, что киноискусство, как и литература, должно и может быть разнообразным, адресующимся к зрителям различного интеллектуального уровня. Смешивая жанры, служащие также разным целям, и отказывая зрителю в этом многообразии, мы прежде всего проявляем недоверие и неуважение к нему, ибо он, зритель, во всех случаях нуждается в настоящем искусстве.

Это искусство может и развлекать, и поучать, и порицать, и смешить, но при одном обязательном условии — оно

должно быть идейно бескомпромиссным и говорить языком образным, ярким и выразительным.

Вот, дорогой друг, все эти, казалось бы нам, известные истины вновь предстали во всей своей первичности, когда мы на практике обратились к нашему сценарию.

В чем же должно заключаться наше новаторство, наш новый шаг в избранной нами сложной и трудной теме?

На первом этапе мы проделали необходимое — нашли в себе мужество отказаться от уже сделанного, отринуть первые варианты сценария, считать, что их не существовало, и приняться за работу, что называется, на чистом месте.

«Чего надо бояться в нашем деле? Надо бояться таблицы умножения, — писал поэт Михаил Светлов. — То, что девятью девять — восемьдесят один, — не ты сочинил. Любить родину — не твоя идея. А вот *как* ее любить, ты должен сообщить людям. Ты должен не повторять патриотизм, а продолжать его.

Иначе ты будешь похож на человека, который изобрел деревянный велосипед, не зная, что уже есть металлические».

Да, нам стало ясно — мы не имеем права повторять то, что уже нами было найдено в предыдущих наших картинах. Скажу тебе по совести, мной иногда овладевает чувство гнева, когда вижу я, как стали обращаться сегодня с драгоценным для нас образом Ильича некоторые любители деревянных велосипедов.

Я прочитал целый цикл сценариев, в которых Ленин по-прежнему появляется лишь как эпизодическая фигура для произнесения всем известных цитат, где его введение в драматургическую ткань не вызвано ни внутренней потребностью художника, ни развитием событий, а по существу служит прикрытием творческой несостоятельности авторов, затвердивших лишь таблицу умножения.

Как-то удивительно небрежливо стали мы относиться к образу Ильича, и это чревато весьма неприятными последствиями.

Ведь народ, зритель, к которому прежде всего адресуется фильм, может разочароваться, глядя на эти эрзацы. Этак в результате можно отбить у него начисто охоту смотреть то, что мы считаем самым важным — *политический* фильм.

Значит тем большая ответственность ложится на наши плечи, тем более художнически требовательными мы должны быть к самим себе, для того чтобы пресечь эту своеобразную девальвацию, которая угрожает картинам, числящимся по ведомственным рубрикам как «историко-революционные».

Значит нам нужно было в самом замысле решительно отринуть старое, отжившее, трафаретное. Не повторять самих себя, а осмелеть для поиска, для новаторского броска в еще неизведанное.

Вот почему я и предложил Габриловичу отказаться от уже написанного варианта сценария, который, при всей тонкости наблюдений, свойственных этому автору, все же целиком оставался в старой поэтике, той поэтике, что помогла нам осуществить вторую повелю из «Рассказов о Ленине», но, как мне кажется, сегодня является уже исчерпанной.

Но не следует забывать, что даже за эту скромную попытку нам пришлось заплатить довольно дорогой ценой. Нас жестоко критиковали, упрекали в исторических неточностях, и главным образом нам все же не смогли простить позицию, которую мы занимали по основному вопросу — о творческой трактовке образа Ильича.

Уже тогда мы полемически заявили о своем несогласии с точкой зрения тех, кто настойчиво и упрямо предупреждал об основной опасности, которая чудилась им в предыдущих ленинских фильмах. Опасность эта, по их мнению, заключалась в «обытовлении» образа Ленина.

Вот здесь-то и крылось основное недоразумение. Мы никак не могли взять в толк, почему нужно противопоставлять понятия вождя и человека. Неужели раскрытие всего богатства человеческой индивидуальности может как-либо снизить политическое или общественное звучание образа? Почему «обытовлением» нужно называть попытки многостороннего, глубокого проникновения в психологию человека, в его мысли и чувства, в разнообразие его поступков и методов общения с другими людьми, в своеобразии его привычек и вкусов?

Стоило бы призадуматься над тем, что, подчеркивая лишь одни деловые черты образа великого и дорогого нам человека, мы тем самым искажаем правду о нем, обедняем его и, в первую очередь, **удаляем** его от зрителя, делаем

его как бы недосыгаемым. Мы ставим его на постамент, и от этого возникает искусственная *дистанция*, вызванная только умозрительным уважением или пиететом. Но ведь задача искусства заключается прежде всего в эмоциональном *приближении* исторического персонажа к зрителю, завоевании его сердца не системой приказов, а той единственной и действенной образной убедительностью, которая составляет главную силу искусства.

Может показаться, что я опять ломлюсь в открытую дверь, повторяя давно изжитые трюизмы. Но на практике оказалось, что здесь-то и скрыты те тормоза, которые могут препятствовать появлению на свет новых фильмов о Ленине, рассказывающих о нем по-новому.

Право, уж кому-кому, а нам вряд ли может быть предъявлен упрек, что мы не понимаем опасности пренебрежительности, небрежности, неточности или тех малейших оттенков «панибратства», которые нетерпимы, даже в самой микроскопической дозе, при приближении к образу Ленина.

В этом нас не могут заподозрить даже самые заядлые критики нашего подхода к искусству.

Однако сколько же хашжества развелось на почве этих теорий о недопустимости «снижения» образа Владимира Ильича!

Я не хотел тебя огорчать в Москве и не рассказал о дискуссии, развернувшейся в одной из бесчисленных инстанций, утверждавших наш сценарий. Но ведь напласть такая критикесса, которая публично заявила, что мы искажали образ Ленина, потому что показали его в тюремной камере, расшнуровывающего ботинки. В ее представлении не укладывалось, как это может Ильич снимать пиджак, ботинки, галстук и оставаться в одном жилете. А уж дальше шла, с ее точки зрения, совершенная ересь: как мы будем показывать Ленина, совершающего велосипедные прогулки или путешествующего по горам в костюме, где спортивные штаны имеют форму «гольф»? При этом она ссылаясь на известную фотографию Ленина в Поронино, где кадр срезан как раз по колени, видимо, именно для того, чтобы не оскорбить зрителя показом Ильича в непривычном костюме.

Вероятно, с точки зрения этой критикессы «оскорбительным» будет и то, что на экране Ленин будет есть, откупоривать бутылку венгерского токая, которую он при-

обрел по случаю приезда депутатов-думцев, и, засучив рукава, мыть пол и окна тюремной канцелярии, как это и могло случиться в Новом Тарге.

Что же это такое получается? Ведь зритель действительно может подумать, что Ленин влюблялся, болел или был небрежен в туалете. Ведь все это обычно, буднично, повседневно — значит может принизить образ вождя, не воспитывать зрителя в должном к нему уважении.

Да, нам с тобой еще предстоит многое пережить, когда подобного рода критики не только прочтут это все в сценарии, но и увидят вочую на полотне экрана.

Но что же, ради этих страхов отказаться от таких человеческих и достоверных черт?

Нет. Попробуем не отказываться. Я совершенно убежден, если станут они органичными, а поэтому и неподчеркнутыми для зрителя, то они сыграют свою важную роль в том процессе, который хорошо окрестили поляки термином «разбронзовление». Покрытые бронзой памятники могут быть одной из разновидностей монументальной пропаганды, но они не являются единственным видом разного воздействия, а тем более противопоставлены по сути своей такому искусству, как кинематограф, где образ возникает не в статике, а в динамике, где важен прежде всего процесс жизни, а не фиксация в условно обобщенной форме только одного из его моментов.

Нельзя переносить методы скульптуры на театр или кино. Нельзя играть «памятник».

Вспомни еще раз, как поразительно говорил о Ленине А. В. Луначарский:

«Золотой человек умом, сердцем, каждым своим движением, человек из цельного, чистого, беспримесного золота наилучшей чеканки. И говоришь себе: да, это первый социалист. Это не только первый социалист по подвигам, которые он совершил, это — первый образчик того, чем может быть человек.

Утрата его есть не только утрата вождя, это есть смерть человека, равного которому по симпатичности облика, по очаровательности мы, люди, которым уже под 50 лет и которые виды видывали, не знаем и вряд ли в своей жизни будем так счастливы, чтобы еще встретить».

Вот если бы нам в фильме удалось приблизиться к этой проникновенной характеристике Ильича и передать обаяние его очаровательности (какое тонкое и важное слово

в применении к Ленину!), уже одно это было бы следующим, важным шагом в кинолениниане.

И ты — и никто иной — сможешь сыграть именно *такого* Ленина! Но мы должны дать тебе как актеру крепкую сценарную основу, ибо я по-прежнему убежден, что любой новаторский замысел должен быть заложен в драматургической конструкции будущего фильма.

И вот здесь мне на помощь опять пришел Брехт с его, по-мосму, не до конца понятой у нас концепцией «очуждения». «Произвести очуждение событий или характера, — писал он, — значит прежде всего лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно и вызвать по поводу этого события удивление или любопытство... Смысл приема заключается в том, чтобы дать зрителю возможность плодотворной критики с общественных позиций... Старая драматургия не давала возможность изображать мир таким, каким его воспринимают сегодня уже многие. Ход одной человеческой жизни, типичной для многих, или типичное столкновение между людьми не могли быть показаны при помощи ранее существовавших форм драмы. Новая драматургия постепенно перешла к эпической форме».

С этих позиций сам материал фильма представлялся мне достаточно «очужденным» — все в нем способно вызвать нужное ощущение непривычности: ведь мы впервые рисковали показать Ленина не в знакомой атмосфере революционного Питера или Москвы, а за границей, в малоизвестной зрителю среде предвоенной Польши, в окружении закопанских гуралей и краковских социал-демократов и, наконец, в камере австрийской каталажки в заштатном городке Неймаркт — он же Новый Тарг.

Здесь, в самом отборе материала, который мы произвели, уже заключалась первая возможность для нового прочтения темы. Но как показал опыт, одной «очужденности» материала недостаточно, раскрытие его средствами старой драматургии, архаичной режиссуры привело к неудаче уже снятой до нас пленки.

Новый материал настойчиво требовал и отчетливо новой творческой концепции, точно выраженной «формулы боя».

В дневниках Э. Казакевича я нашел замечательные строчки: «Надо отказаться от суетности. Надо забыть, что у тебя семья и надо ее кормить, что есть начальство и надо

ему потрафлять. Надо помнить только об искусстве и о подлинных, а не мнимых интересах народа».

Пришлось задуматься над рядом вопросов: куда идет вообще современное искусство? Над чем бьются наши друзья и в советском, и в зарубежном прогрессивном кино? Чем хвастаются наши соперники? Что выдвигают против нас враги?

Здесь я неожиданно для себя нашел подтверждение некоторым своим мыслям не у философа или теоретика, а у практика, обычно довольно неохотно формулирующего свои взгляды, — у почтенного французского режиссера Жана Ренуара.

Размышляя об изобразительном искусстве, он высказал соображение, показавшееся мне весьма любопытным:

«Вначале художники смотрели на мир издали (он пишет о живописи, так как является сыном великого живописца Огюста Ренуара. — *С. Ю.*), изображая большие битвы, тысячи коней, маленькие деревца, бесконечные пространства, города и крепостные стены.

В эпоху Возрождения они приближаются к человеку.

Появляются портреты.

Затем они сближаются с объектом еще больше.

Сейчас они смотрят на мир уже глазом изнутри. Объект изображения уже не перед ними, а вокруг них».

Несмотря на некоторую наивность такого определения эволюции искусства, в нем есть плодотворное зерно. Да, это стремление к проникновению в человеческие глубины свойственно сегодня не только живописи, но и литературе, и кинематографу.

Бесспорным является также тот факт, что в кинематографе такие художники, как Ален Рене, Бергман или Феллини, своими средствами подошли к той же задаче, которую ранее осуществляла литература, и мне всегда представлялось непонятным, почему надо игнорировать их опыт. Отнюдь не соглашаясь с их философской концепцией и не подражая внешним чертам их эстетики, все же необходимо поспорить с ними, но не путем огульного отрицания, а позитивно, конструктивно. Надо творчески противопоставить их концепциям наше марксистское миропонимание, выраженное средствами искусства — нашими фильмами, спектаклями, книгами.

Вот это и сделал Бертольт Брехт. Он важен для нас не только или, вернее, не столько своими смелыми и плодо-



творными теориями, но прежде всего творческой практикой, своими пьесами, своим политическим театром, который продолжает жить, развиваться и завоевал сегодня весь мир.

Именно наше кинематографическое искусство в лучшие свои периоды являло наглядный пример наступательного порыва, единства революционного содержания и новаторской формы. Оно служило тем образцом, на котором воспитывался тот же Брехт и все наиболее талантливые и сочувственные художники Запада.

Так почему же мы без боя уступаем эти традиции?

Что мешает нам сегодня и в киноискусстве развивать именно это понимание новаторства? Да ничего, пожалуй, кроме нашей собственной инертности мышления, отсутствия смелости, та внутренняя самоцензура, для возникновения которой одно время, может быть, и были объективные причины, но которая сегодня является лишь субъективной обузой.

Да, надо помнить в первую очередь об искусстве, и поэтому я совершенно убежден, что проблема большого политического фильма сегодня, как никогда, неразрывно связана с вопросами эстетики и мастерства. Одна тема, как бы ни была она сама по себе ответственна и важна, если не пропущена она сквозь творческое «верую» художника, неспособна пробить путь к сердцу зрителя.

Я далек от того, чтобы следовать циничной формуле Андре Жида, так распространенной сейчас на Западе, с тем, что одних добрых чувств недостаточно для того, чтобы возникло подлинное произведение искусства. Зато я совершенно согласен с Жюлем Ренаром: «Не может быть форма, с одной стороны, а с другой — содержание. Плохой стиль — это несовершенство мысли».

Поэтому сегодня проблема кинематографической стилистики, ее отточенности и совершенства, своеобразие мышления и видения художника — это вопросы *большой политики*. Я понимаю в данном случае под этим определением общую задачу советского киноискусства, долженствующего выступать во всеоружии как перед своим взыскательным зрителем, так и на мировой арене.

Но ты, конечно, понимаешь, что все эти мысли останутся пустыми декларациями, если не перейдут они в конкретную практику, если не станут они плотью и кровью будущего фильма.

Но когда прикасаешься еще раз к образу Ленина, оказывается, что инерция мышления еще очень сильна. На деле бережливость в отношении к образу Ленина оборачивается робостью, подкрепленной различными теоретическими «табу», сковывающими волю и воображение художника. Но на что нужно такое искусство, которое не может сообщить зрителю ничего, кроме того, что он может узнать из других источников: исторических трудов, политических статей или мемуаров современников? Хотя сейчас же найдутся также и теоретики, которые искусно подведут базу под фактологию, утверждая, что исторические и политические факты убедительны сами по себе и их нужно оградить от слишком «своевольного» вмешательства художника.

С такими постулатами мы с Габриловичем и столкнулись при прохождении сценария.

Впрочем, от них же натерпелся раньше и Погодин. Вспомни нашу эпопею после написания сценария «Человека с ружьем», который был запрещен целый год, прежде чем нам удалось его реализовать, и невыход на экран «Кремлевских курантов», да и многое другое, о чем сегодня хочется забыть.

Надо ли говорить, что в фильмах, которые относятся к так называемому разряду историко-революционных, действительно необходимо опираться на точные факты и документы.

Их надо знать в совершенстве, но это знание является лишь *первым* этапом в творчестве художника. Оно не только предполагает, но и обязывает к *следующему* шагу — художническому *осмыслению* и к глубоко личному отношению к фактам и документам.

Только пропущенные сквозь творческую индивидуальность художника станут они явлением искусства, и только тогда будут заражать, обогащать, волновать зрителя.

Нечто трудно описываемое словами происходит каждый раз, когда соприкасаешься с образом Ленина.

Лично я каждый раз ощущаю, как ничтожны еще мои силы художника, как нужно мобилизовать не только свое профессиональное умение, но и всего самого себя «прочистить» под Лениным, чтобы иметь право говорить о нем языком искусства. Значит еще и еще раз надо проверить весь свой арсенал кинематографического оружия, для того чтобы откинуть все устарелое, заржавелое, негодное, использовать самое боевое, действенное, точное.

Отсюда возникло желание показать не только факты биографии Ильича, но прежде всего его самого как мыслителя и многогранную человеческую личность.

Что сообщим мы нового зрителю, если добросовестно перечислим события и собрания, происходившие в Краковский и Поронинский период пребывания Ленина в Польше, и ограничимся только воспроизведением жизненных подробностей этого времени?

Ведь все это будет в конечном результате лишь иллюстрацией общеизвестного.

Но вот представить себе, о чем думал Ильич в бессонные ночи, проведенные на тюремной койке в Новом Тарге, как поистине драматически воспринимал он трагедию войны, грозившую уничтожить дело всей его жизни, как напряженно ощущал он свою вынужденную беспомощность в те самые дни, когда человечество, захлебывающееся в крови, жаждало тех единственных пророческих слов, которые указали бы ему выход из ада войны, — это может стать задачей искусства.

И весь этот лихорадочный, вздыбленный историей, стремительный процесс мышления и клубок чувствований, в котором переплелись надежды и разочарования, предвидения и итоги, боль сердца и твердость ума, — вот что должно составить существо драмы, лежащей в основе нашего сценария. Отсюда и первая позиция замысла: *фильм-монолог*, где ведущим элементом звуковой ткани будет голос мысли Ленина.

Всего двенадцать дней, проведенных Лениным в тюрьме, а не хронологический пересказ событий, — вот что стало второй новацией драматической конструкции сценария.

Отсюда, не как формальный прием, а как внутренняя необходимость, иное обращение со временем и пространством.

Сегодня становится уже новым штампом и превращается в манерность так называемое свободное повествование, не ограниченное прямыми фабульными ходами. Но вызванный к жизни не велением темы, прием этот быстро выдыхается, становится утомительным, и, право же, я предвижу скоро справедливый бунт зрителей, которые потребуют возвращения в новом качестве к закономерностям крепкой и мотивированной сюжетной конструкции.

К тому же проблема кинематографического времени и свобода в обращении с ним возникла отнюдь не сегодня.

Она издавна волновала художников экрана. Здесь уместно вспомнить прежде всего смелые эксперименты Гриффита, который не только в «Нетерпимости», но и в своих мелодрамах интуитивно почувствовал новые возможности в использовании эффекта «растяжения» времени в целях усиления драматического напряжения.

Во Франции уже в 20-е годы писатель Антонин Арто предложил сценарий (к сожалению, не поставленный) под названием «Восемнадцать секунд». В нем рассказывалось о человеке, который не мог остановить свои мысли, и утверждалось, что время, текущее на экране, не должно совпадать с реальным временем героя. Реальное время того события, которое происходит с центральным персонажем фильма, длится всего восемнадцать секунд, но для того, чтобы описать и показать, что он чувствует и о чем думает, надо полтора или два часа.

Но еще значительно раньше, в конце XIX в., Амброс Бирс в своей знаменитой новелле «Мост через Совинный ручей» уплотнил время, доведя его до нескольких секунд, отделявших героя, приговоренного к повешению, от момента накидывания петли до его смерти, и в то же время растянул настолько, что в эти секунды уместилась история его воображаемого спасения и возвращения в родной дом.

Недаром эта новелла была несколько лет тому назад превосходно экранизирована французским режиссером Роберто Энрико и заслуженно получила главный приз фестиваля в Туре. После этого эксперимент одного из представителей французского «нового романа» Клода Мориака, который в своей книге «Укрупнение» спрессовал время, ограничив его для своего героя несколькими секундами, необходимыми для того, чтобы переждать смену сигналов светофора перед переходом улицы,— этот опыт, навеянный влиянием кино (не забудем, что автор является и видным кинокритиком), кажется явно запоздалым.

И уж совсем без всякого воздействия литературных экспериментов Джемса Джойса и Марселя Пруста Сергей Эйзенштейн в бессмертном «Броненосце Потемкине» доказал, какие огромные возможности заключены в применении монтажного метода к проблемам экранного времени.

Обдумывая сценарный и режиссерский замысел нашего фильма, я не случайно выписал несколько строк из интереснейшей статьи академика Я. Зельдовича о теории Эйнштейна. Вот они:

«Выводы Эйнштейна выглядят очень непривычно: около большой массы время течет медленнее, чем вдали от нее. Именно поэтому колебания — свет и радиоволны, испущенные около массы, в ее поле тяготения, — кажутся более медленными и имеют меньшую частоту с точки зрения далекого наблюдателя... Изменение течения времени вызывает искривление пути, траектории любой частицы, любого тела, пролетающего мимо большой массы. В этом и заключается объяснение тяготения по Эйнштейну. Ведь притяжение в том и состоит, что притягивающая масса меняет путь пробегающего около него тела».

Я далек от мысли, что применение простой аналогии с научными процессами плодотворно для искусства, но совершенно убежден, что открытия современной науки могут послужить косвенным, «подземным» толчком для воображения художника. Его мышление всегда конкретно, а не абстрактно, именно поэтому, очевидно, выводы и наблюдения ученого как-то ощутимо подтвердили искомую драматическую и ритмическую конструкцию будущего фильма.

Да, вокруг «большой массы», если так обозначить центральный образ фильма, время может и должно протекать медленней — отсюда и закономерное «растяжение» экранного действия, реализующего мыслительный процесс Ленина, и то «притяжение», которое испытывают по отношению к нему остальные «частицы» — персонажи фильма, и то изменение их «траекторий», т. е. жизненных, а значит и сценарных судеб, которое испытывают они, приближаясь к основной «массе» — притягательному образу Ильича.

А если помечтать еще и дальше, о том, как средствами киноискусства заставить работать на нас закон «притяжения» и обратить его в силу, мобилизующую любовь и понимание теперь уже миллионных зрительских масс к ленинским идеям и мыслям, и заставить их тем самым изменить свой привычный «путь» облегченного восприятия кино только как «зрелища», — какая же это увлекательная и благородная цель!

Восприми, пожалуйста, все эти мои размышления не как бесплодную «игру ума», а как неизбежную и работающую непроизвольно и непрерывно систему прямых и косвенных ассоциаций, из которых в результате и вываривается питательная среда, рождающая замысел и образное видение будущего фильма в целом.

А для меня на данном этапе это самое главное.

Продолжаю эпистолярную беседу с тобой, ставшую каждодневной потребностью. Посылаю дневниковую записку моих лодзинских размышлений и событий.

В гостинице, где меня поселили, этажом ниже живет и мой друг Анджей Вайда, который уже начал снимать свой фильм «Пепел» по Жеромскому. Он попросил меня дать ему прочесть наш сценарий. Я сделал это с удовольствием, не только потому, что мне было интересно знать мнение этого талантливейшего режиссера, но и решил воспользоваться случаем, для того чтобы проверить еще раз его чисто польское восприятие некоторых эпизодов.

Дело в том, что в Варшаве у меня поначалу были сильные стычки с нашей консультанткой — профессором Валентиной Найдус, автором нескольких книг о польском периоде жизни Ленина.

Эта образованнейшая и энергичная коммунистка (она провела восемь лет в тюрьмах при режиме Пилсудского), отлично знающая материал, оказалась к тому же яростной полемисткой, активно вмешивающейся не только в политическую, но и в художественную ткань сценария.

Ей, например, решительно не понравилась вся линия Ульки и Анджея, которую, как она выразилась, считала «утлой» и не выдерживающей идейной нагрузки, т. е. решения национального вопроса, возложенного, по ее мнению, на их слишком хрупкие плечи.

Кроме того, сталкиваясь впервые с киносценарием, она не сумела прочесть за несколько технологическим описанием пластический ряд фильма, и ей показалось, что отнюдь не всюду соблюдены польские «реалии».

При первой нашей встрече мы спорили так громко (дело происходило в доме, где размещены творческие объединения), что из всех окон высунулись встревоженные польские кинематографисты, прислушиваясь к оглушительному крику, который доносился со второго этажа этого здания.

Но это бурное знакомство перешло вскоре в прочную дружбу, ибо я убедился в справедливости многих замечаний пани Найдус, которая действительно уберегла нас от многих неточностей, возникших в сценарии от недостаточного знания особенностей деятельности и быта польской социал-демократии в период, предшествующий первой мировой войне.

Но и она со своей стороны убедилась в моем искреннем желании воссоздать кинематографическими средствами образ Польши, со всем богатством, своеобразием и красотой ее культуры, пейзажа, быта. Вообще же нам сильно повезло на консультантов. И выделенный в Москве Институтом марксизма-ленинизма кандидат исторических наук Владимир Логинов, и профессор Валентина Найдус выгодно отличались от многих критиков нашего сценария тем, что не ограничивались лишь негативными замечаниями, а вместе с нами искали и находили позитивные, чисто творческие, конструктивные решения, в конце концов обогатившие наш сценарий.

Конкретно. При первом нашем споре пани Найдус встала против обстоятельств ареста Ульки (в последней четверти сценария), происходившего в Кракове. Она доказала его недостоверность с точки зрения тех исторических условий, которые существовали тогда в австрийской Польше, и убила меня замечанием, что польские зрители, во всяком случае ее поколения, будут воспринимать этот эпизод со смехом.

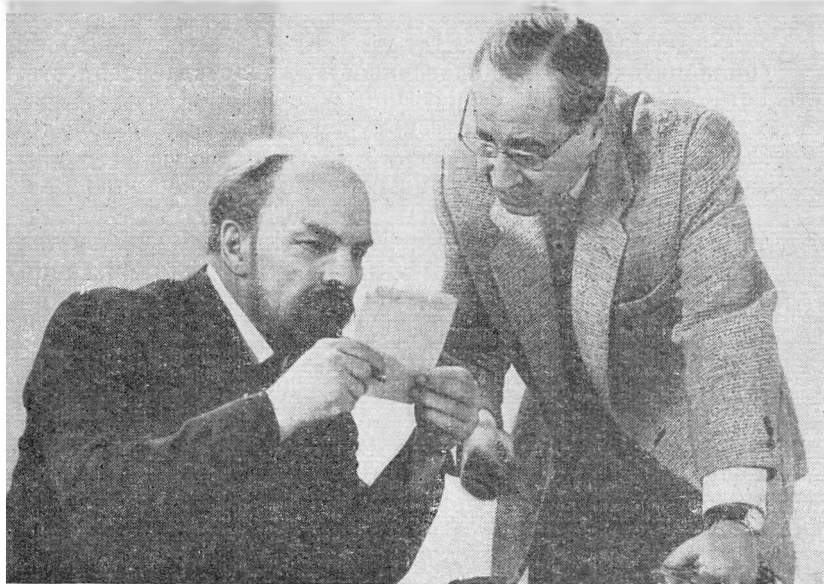
Вот это обстоятельство я и хотел проверить еще раз у Вайды.

Знаменательно, что он, прочтя сценарий, совершенно не обратил внимания именно на данный эпизод. Очевидно, на взгляд представителя молодого поколения он показался правдоподобным. Зато Вайда неожиданно высказал сомнение по поводу основного принципа, т. е. монолога.

— Не представляю, как это у тебя получается,— сказал он.— Не будет ли скучным, монотонным...

Увы, он был не первым в ряду неверующих. Этот прием являлся камнем преткновения почти для всех читателей нашего сценария. Однако я по-прежнему уверен, что он единственно возможен для того типа повествования, который мы избрали.

Задуматься меня заставило лишь замечание одного из польских рецензентов. Надо тебе сказать, что в Варшаве сценарий был отдан для отзыва пяти различным специалистам: историку, публицисту, писателю, кинодраматургу и просто журналисту. Вот писатель и упрекнул нас в непоследовательности. Считая в принципе приемлемым внутренний монолог, он предъявил к нему требование большей, если можно так выразиться, «рваности», несвязности, зыбкости в изложении течения мысли, долженствующей дви-



Рабочий момент (репетиция).

*М. Штраух в роли Ленина и режиссер Сергей Юткевич*

гаться, по его мнению, как бы иррациональными, алогичными «толчками». В Москве нашлись также и критики, подвергшие сомнению вообще этот прием с позиций «подозрительности» его происхождения. Не есть ли это, дескать, перенесение приема, свойственного буржуазной упадочной литературе, т. е. так называемого «потока сознания»?

Мне кажется, можно одновременно возразить как нашему варшавскому оппоненту, так и московским критикам.

В этот термин надо внести одну существенную и все меняющую поправку. Да, если наш поиск можно окрестить как попытку воспроизвести «поток сознания», то следует учесть, чьи мысли и для какой цели мы анализируем и воспроизводим.

Для нас важно показать особенность *ленинского* мышления. А оно ведь решительно и категорически противопоставлено мышлению героев романов Джойса или Пруста, и нам важна не физиология мысли вообще, а прежде всего



социалистическая направленность, целеустремленность, острота и глубина, свойственные не ирландскому обывателю Блуму или французскому аристократу Свану, а тому новому, социалистическому человеку, образцом и примером которого и является в истории человечества Ленин.

Внутренний монолог нам необходим не для констатации бессвязности, имманентности или несовершенства мозгового механизма, не как эксперимент для фиксации лабиринтов подсознания, а для выявления процесса формирования тех ленинских мыслей, которые стали путеводной звездой для партии, рабочего класса и всего человечества, потрясенного обрушившейся на него военной катастрофой.

Гениальная по своей простоте и действенности мысль Ленина о превращении войны империалистической в войну гражданскую, мысль, впоследствии подкреплённая всем развитием истории, может быть, и возникла у Ильича как раз в эти мучительные для него ночи в новотаргской тюремной камере.

Нам казалось, что вот эта основная и глубоко современная мысль Ленина должна родиться в процессе многих размышлений, опосредствованных всем тем, что видел и наблюдал Ильич в последние годы на польской земле.

Отсюда так важны и его размышления о неразрывности судеб России и Польши, о природе патриотизма, об опасностях национализма и шовинизма и, наконец, о проявлениях обычных человеческих чувств дружбы, любви, верности. Словом, о всем том, что подвергается испытанию в жизни каждого человека в трагические минуты истории.

И я уверен, что именно форма внутреннего монолога представляет для выполнения такой задачи неизмеримо большие возможности, чем привычный диалог. Монолог придает фильму интеллектуальную насыщенность и тематическую емкость, и для меня теперь остается только один вопрос: как мы с тобой справимся с этой интереснейшей задачей уже чисто технически?

Здесь нам предстоит еще много работы и над отточенностью актерских интонаций, над разнообразием ритмов и над нахождением той основной тональности, которая решительно должна полемизировать с привычными традициями так называемого «закадрового голоса» и декламационными дикторскими штампами. Важно будет не впасть

ни в ложно понятую «интимность», ни в театральнo-ораторский пафос и не потерять при этом ни горячности и стремительности ленинской мысли, ни подлинно человеческой проникновенности.

Верю, знаю — с помощью твоего исключительного таланта и мастерства мы преодолеем все трудности и убедим миллионы зрителей (и может быть, и критиков), что эта форма внутреннего монолога является единственно закономерной и органичной для нашего фильма.

*20.VI — 1964. Варшава.*

Как видишь, на сей раз пишу из Варшавы, куда приехал искать актеров, и мне хочется рассказать тебе о тех, кто будет твоими партнерами. По правде говоря, сначала я несколько растерялся — ведь мне предстояло в очень короткий срок выбрать польских актеров на несколько ролей, а здесь нет деления на театральнo-кинематографических актеров. Все они постоянно работают в театрах, к тому же не только в столичных — сильные труппы существуют и во всех даже маленьких городах. Ну, конечно, я посмотрел добрых два десятка польских фильмов и столько же спектаклей в Варшаве, Кракове и Лодзи и убедился в том, что уровень актерского мастерства в Польше необычайно высок не только по сравнению с нами, но и с западными странами. Это, очевидно, объясняется и хорошей постановкой театральнo-образованнoго, и разнообразием репертуара, а также тем, что поляки не совершили нашей ошибки: во главе каждого коллектива стоит режиссер, а не директор, т. е. творческий человек, полностью отвечающий за художественное лицо театра.

Самым трудным для меня был выбор актера на роль Ганецкого. Я решил подбирать его не по фотографическому сходству с оригиналом, а найти актера, в котором синтезировались бы интеллектуальные и волевые качества этого представителя польской социал-демократии, отличного большевика и друга Ленина.

Надо тебе сказать, что я все больше солидаризируюсь с мнением Орсона Уэллса, которое он высказал в одной из своих бесед:

«Кажется, что кинокамера обладает своим собственным суждением — некоторых актеров она любит, на других она взирает холодным и пустым взглядом. Когда камера влюбляется в киноактера, то значит это настоящая „звез-

да“ — таких очень немного. Причём это не вопросы рекламы или сборов, которые они делают. Американские комики Абот и Костелло были чемпионами кассы. Бестер Кейтон отнюдь не был им. Однако кто же из них настоящая звезда — Костелло или Кейтон?

Некоторые редкие актеры, такие, например, как Грета Гарбо или Ремю, отличаются от других не тем, что они делают, но тем, чем они являются сами по себе как личности».

Какое счастье, что камера, по-моему, тебя очень любит. Значит мне нужно к тебе подобрать и соответствующих партнеров. Наконец, я нашел Ганецкого в лице Эдмунда Феттинга — ныне актера Драматического театра в Варшаве. Я впервые увидел его на сцене в интересной постановке пьесы Шона О'Кейси (драматурга, о котором у нас так много пишут, но никогда не ставят) «Красные розы для вас». Феттинг играет там трудную роль пастора. Мне достаточно было увидеть только его глаза, для того чтобы почувствовать — вот то, что мне нужно. И только потом я узнал, что это один из любимых актеров А. Вайды, который поставил с ним Гамлета в Гданьском театре, и что в течение ряда лет он являлся лучшим исполнителем роли Раскольникова.

Впрочем, приятно, что такой актер не ограничивает своего амплуа. Я уже несколько позже смог посмотреть его в роли Хиггинса в «Моей прекрасной леди», познакомился с ним лично, и он произвел на меня очаровательное впечатление.

Двух других актеров я высмотрел уже раньше, во время моих первых поездок в Польшу, когда я еще и не думал, что буду снимать фильм.

На роль твоего партнера по тюремным сценам — писателя Иосифа Глуда — постараюсь пригласить Тадеуша Фиевского, этого печального клоуна из пьесы Беккета «В ожидании Годо». А на маленький, но очень важный эпизод ксендза попытаюсь пригласить из этого же театра Казимежа Рудкого.

Он поразил меня своим исполнением роли режиссера в пьесе Торнтона Уайльдера «Наш город». Этот спектакль был отлично и изобретательно поставлен Эрвином Аксером. Как известно, по замыслу автора на сцене нет никаких декораций, и всю обстановку воссоздает перед нами главное действующее лицо — режиссер.

Руцкий это делает с огромным обаянием и умом. Он комментирует людей и их поступки с таким тактом, иронией, а иногда и нежностью и в таком точном пластическом рисунке, что это вызвало у меня чувство глубокого восхищения его мастерством, и мне тогда же захотелось когда-нибудь встретиться с ним на творческой работе.

Кстати, когда я потом перечел пьесу Уайльдера, то понял, что Аксер прибавил к замыслу драматурга и свою оригинальную режиссерскую трактовку. Персонажи на сцене оперируют только с воображаемыми предметами (вспомни знаменитые упражнения по системе Станиславского), но их действия сопровождаются реальными звуками, воспроизводимыми за кулисами с абсолютной синхронностью, — это производит неожиданное и острое впечатление.

Мучаюсь только с исполнителями двух самых молодых ролей: ведь для Ульки и Анджея нужна не столько техника, сколько подлинная юность и отсутствие всякого кабоцизма.

На Анджея из всех кандидатов, очевидно, наиболее подходящим будет только что окончивший Краковскую театральную школу Кшиштоф Кальчинский (чем-то напоминающий мне Алена Делона), а на Ульку просматриваю каждый день молодых, часто способных актрис или учениц театральных школ. Однако рискну, вероятно, взять Илону Кушьмерскую, школьницу из Катовиц, которая пленила меня — пока еще на фото — не только тем, что ей действительно шестнадцать лет, но и своим привлекательным, чистым взглядом наивных и в то же время лукавых глаз.

Все вокруг отговаривают меня, считая, что непрофессионалка загубит роль. Но я вспомнил свой опыт в «Рассказах о Ленине» с Люсей Крыловой, которую я также взял со школьной скамьи, и Сашу Белявского, бывшего тогда студентом-геологом. Почему-то уверен, что и на сей раз мне поможет мой педагогический опыт.

Кстати, Белявский окончил Щукинское училище, стал хорошим профессиональным актером и сейчас в Польше снимается в роли советского летчика в фильме «Прерванный полет», а Люся Крылова, также окончив школу Малого театра, давно и успешно подвизается на подмостках «Современника» и в кино.

Раздумывая над чисто актерскими задачами нашего фильма, вспоминаю с удовольствием опыт на пробной съемке и еще раз благодарю тебя за ту смелость, с которой ты последовал за мной в этом эксперименте. Он имеет для меня глубоко принципиальное значение.

Ты помнишь, что я предложил тебе сыграть выбранный нами для пробы эпизод первого появления Ленина в камере без всякой предварительной репетиции. Я попросил тебя забыть об аппарате, о метраже, а только вести себя органически и естественно, руководствуясь интуицией или, точнее, всем тем опытом, который уже накоплен у тебя. Ведь Ленин давно перестал для тебя быть «ролью» в обычном понимании этого слова.

Для нас обоих эта задача сначала показалась странной, так как мы, воспитанные Мейерхольдом и Эйзенштейном в традициях точного и выверенного мастерства, всегда относились с некоей подозрительностью ко всякого рода «нутряным» импровизациям, связанным в нашем представлении с дилетантизмом и приблизительностью.

Но, очевидно, и нам надо кое в чем переучиваться; впрочем, это неточное слово, правильнее будет сказать, что нам следует, опираясь на многолетний опыт, постараться обрести как бы второе дыхание, большую внутреннюю свободу, доверие к самим себе как художникам. Не теряя ничего из накопленного, надо обрести новые качества такого поведения перед аппаратом (у тебя как у актера, а у меня как режиссера в мизансценировке и раскадровке), которые представляли бы собой как бы синтез строгой формы и той естественности и свободы, которые так нужны режиссеру и актеру современного кинематографа.

Традиция монтажного кино, где строгая композиция замкнутого в себе и пластически предельно выразительного кадра диктовала вписывание в него актера с предельной точностью, вплоть до одного сантиметра, была доведена до своего логического конца и исчерпала себя в таком фильме, как «Иван Грозный» Эйзенштейна.

Пришедшая на смену этому высокому мастерству дилетантская мнимая «простота» в поведении человека на экране, полагаю, для нас обоих непереносима.

Значит нужно искать новый, третий путь.

Первые шаги на этом пути, как ты помнишь, были удачными. Я скомандовал «мотор», ты вошел в кадр, в пальто и шляпе. Перед тобой была скудная тюремная

обстановка — кровать, стол, табурет, и ты начал жить в этой среде неторопливо, подробно, достоверно.

Мне было бесконечно интересно наблюдать, стоя у аппарата, процесс твоего мышления, развитие актерской фантазии, то, как ты снял шляпу, пальто, поискал, куда его повесить... как ты попробовал твердость матраца на койке, заглянул в зарешеченное окно, постучал по старой тюремно-конспиративной привычке по стенке... сел у стола, задумался... потом решил прилечь... расшнуровал ботинки... скинул пиджак и улегся в задумчивости...

Я не торопил тебя, не подсказывал, ничем не ограничивал. В аппарате шла пленка, а вместе с ней наматывалась на бобину настоящая жизнь, в чем мы и убедились назавтра, когда посмотрели куски на экране.

После съемки я попросил тебя отдельно наговорить в микрофон несколько фраз из сценария — текст мыслей, которые должны будут сопровождать этот эпизод в фильме.

Я подложил потом эту звуковую пленку, для того чтобы проверить самого себя — получится ли искомый синтез звука и изображения. По-моему, вышло отлично, особенно ощутил я удачу, когда звук прервался, а мне активно захотелось вместо паузы слушать еще и еще голос ленинской мысли. Значит это не будет утомительным или скучным.

Не должно быть!

Итак, теперь я отчетливо представляю себе будущую нашу работу в фильме. Я предоставлю тебе возможно большую свободу и буду корректировать твоё поведение в кадре лишь в зависимости от точки зрения аппарата. А эту точку я постараюсь выбрать не из расчета на внешнюю декоративность, а на наибольшую выразительность и в то же время простоту.

Здесь вспоминается, как один из моих любимых режиссеров Луис Бунюэль писал еще в 1955 г.:

«Техника для меня не является проблемой. Я терпеть не могу так называемые хорошо скадрированные фильмы, ненавижу вычурные ракурсы. Мы с моим оператором часто выстраивали сложные и замысловатые кадры, но перед самой съемкой оба прыскали со смеху и все разрушали, чтобы снять просто — без всяких эффектов камеры».

Ты можешь спросить, значит ли это, что я отказываюсь от пластической выразительности кадра и, может быть, тем самым от сильных сторон своего режиссерского

почерка. Ведь недаром же я был художником и меня почти всегда упрекали критики в излишне изобразительной изысканности моих фильмов.

Конечно, нет. Кино для меня всегда останется искусством, обращаясь к зрителю прежде всего через его глаз, и мне по-прежнему ненавистна внешняя подражательность приемам операторов «новой волны», бессельное болтание камеры, композиционная невнятица, нарочитое изобразительное косноязычие.

Но можно ли было бы, например, упрекнуть такого писателя, как Исаак Бабель, в невыразительности языка? Уж что-что, а стилист он был первоклассный и знал настоящую цену слову. Однако именно он в беседе с молодыми литераторами, записанной Г. Мунблитом, заявил:

«Не надо думать, что писательский талант состоит в умении рифмовать или изобретать замысловатые, неожиданные эпитеты и метафоры. Я сам этим когда-то болел и до сих пор давлу в своих сочинениях эти самые метафоры, как некоторые не очень чистоплотные люди давят на себе насекомых.

И именно поэтому я говорю вам: как можно меньше опосредствований, преломлений, стараний щегольнуть способом выражения! Высокое мастерство состоит в том, чтобы сделать ваш способ писать как можно менее заметным.

...Пусть же то, что вы имеете сообщить читателю, будет для вас столь же важным, пусть в поисках выражения ваших замыслов перед вами всегда сияют золотые пушкинские слова: „Точность и краткость — есть первые достоинства прозы“.

Только не думайте, что это легко — точность и краткость. Это самое трудное, гораздо труднее, чем красиво...».

Очевидно, вопросы стилистики тревожат сегодня кинематографистов всего мира. Особенно показательна в этом смысле нашумевшая рецензия французского режиссера и критика Риветта на фильм итальянца Понтекорво «Капо». Анализируя последний план этого фильма, когда аппарат медленно приближается к крупному плану повисшей на проволоке мертвой героини (ее, кстати, превосходно сыграла Эммануэль Рива), Риветт пишет, что ему показался этот «травелинг» невыносимым, так как он *аморален*.

Эта, брошенная им как бы вскользь, мысль не получает в статье дальнейшего развития, но из его приговора можно

сделать вывод о том, что некоторые трагические факты, показываемые на экране, нуждаются в таком внутреннем *такте* художника, который не позволит ему проявить в эти минуты свой бесстрастный, ремесленный профессионализм.

Мне показалась справедливой мысль Риветта, что средства художественного выражения могут быть оценены не только с эстетической, но и с *этической* точки зрения. Быть может, стоит задуматься о том, что так называемый чисто кинематографический почерк или язык художника — это не только выбор технических приемов, не только ассортимент ремесленных навыков, но и некое, часто неосознанное, инстинктивное выявление его моральных качеств. Не случайно великий реформатор русской сцены Станиславский ставил этические проблемы во главу угла воспитания художника.

Мне думается, что такие, казалось, чисто технические приемы режиссуры, как выбор плана или ракурса, точки или движения камеры, определение монтажного ритма и многое другое, являются не чем иным, как *поступками* художника, а значит так же, как и всякий сознательный или импульсивный акт, выражают его отношение к событиям жизни, к окружающим его людям. И, как всякие поступки, они могут, должны быть рассмотрены, оценены всесторонне, в том числе и с *этических* позиций. Мне понятно, например, что такой режиссер, как Луи Малль, в режиссерской разработке своего фильма «Зази в метро» (по роману Кэно) записывает эпизод, где Зази, девчонка-сорванец, грубо выражается за столом — «камера берет ее со спины, а затем как бы *стыдливо* отъезжает от нее». Да, камера может быть и стеснительно-деликатной, как у Малля, и строгой, как у Брессона, и циничной, как у Годара, и самодовольной, как у некоторых голливудцев, — ее взгляд и поведение отражают не только внешние явления действительности, но и внутренний мир художника.

Во время съемок «Рассказов о Ленине» я говорил, что не рискую часто приближаться к тебе на слишком крупном плане, так как это может быть воспринято как некоторая излишняя назойливость или бестактность по отношению к образу Ильича.

Меня тогда тревожила эта проблема отбора выразительных средств, и сейчас, в нашем новом фильме, она вновь возникает остро и волнующе.



Но на сей раз мне кажется, что мы завоевали право (а его надо было именно морально завоевать) приблизиться к Ленину. Я уверен, что сейчас ты выдержишь это испытание, и я смогу тактично и бережно приблизиться аппаратом к твоему взгляду, в котором с помощью правдивого и безжалостного ока объектива и я, и миллионы зрителей прочтут всю глубину, напряженность и сложность ленинской мысли.

Глаза актера — его главное средство выразительности (так учил нас еще на примере театра Мейерхольд), а что же говорить о кинообъективе, который еще во сто крат пристальнее всматривается в глаза и в них всегда обнаруживает правду или ложь.

Ту правду, которую накопил ты за много лет в общении с образом Ленина, рискнем на сей раз обнаружить средствами крупного плана.

Будь здоров, жду тебя с нетерпением в Закопане.

Твой Сергей.

#### СЕРГЕЮ ЮТКЕВИЧУ ОТ МАКСИМА ШТРАУХА

27.IX — 6.X — 1964. Краков.

Многоуважаемый пан Сергиуш!

Пишу тебе под звуки органа, которые несутся из соседнего костела через открытое окно ко мне в номер...

Знаю, что ты меня скоро возненавидишь, если только уже не возненавидел! Но учти, пожалуйста, что я хоть и зануда, но в конечном счете *полезная* зануда, хоть я и псих, но все же *нормальный* псих!

Итак, я думаю, что вечерний просмотр 21 сентября был для нас всех в высшей степени *полезен*. Можно как-то *подытожить* двухмесячную работу закопанского периода. Полезно иногда бывает остановиться, отдышаться, оглянуться и пораскинуть склерозными мозгами — что же дальше?

Материал меня в общем и целом обрадовал, хочется продолжать работу, засучив рукава.

Материал меня вдохновляет и вместе с тем подстегивает: а как снимать дальше, чтобы было лучше?

Этот фильм имеет для нас с тобой *особое* значение: ведь мы завершаем целую трилогию о Ленине! И дай бог, чтобы мы сработали сейчас этот фильм не хуже первых двух!

Кроме того, меня все время преследует мысль, что нам надо поддерживать престиж нашего поколения художников, получивших закваску в 20-х годах. Неплохая это была закваска! При теперешних течениях и спорах в искусстве поддержание этого престижа мне представляется делом бесполезным.

Хотя на просмотре не было «сеновала» и некоторых других важных эпизодов, у меня создалось впечатление, что отснято огромное количество материала. Неужели удалось повернуть такую уйму за два месяца?

Материал идет на *качественное улучшение*. Лишний раз убеждаешься, что чудес не бывает, что необходимо некоторое время, чтобы друг друга понять и сработаться. Особенно это важно сейчас, когда мы в руках малоизвестного оператора.

Теперь немного самокритики по поводу самого себя. Я человек суеверный, поэтому буду выражаться поскромнее, вроде: «нравится — не нравится», «получилось — не получилось».

Сначала о сценах, которые, по-моему, *получились*:

Сцена за шахматами с Ганецким — бардзо ладно! Есть настроение, есть «второй план», и текст будто на это должен «лечь». И Ленин какой-то милый, симпатичный...

Сцена с больной Крупской — бардзо ладно! Есть внимание и нежность. Кроме того, мне нравится, что при статичной мизансцене извлечено многое: просит лекарство, благодарит, помогает выпить, уснокаивает, хлопая по руке, проверяет — не горячий ли лоб? целует руку... Вон как много! Все это мне вдвойне дорого, потому что я этой сцены боялся — мне не нравилось, как в свое время я сидел над больным Свердловым.

Сцена в костеле — бардзо ладно! «Дуэль на взглядах» с Христом, кажись, получается. Есть насыщенность, и текст, вероятно, на все это «ляжет». Хорошо, если сцена получится философской. Мне еще нравится, что при уходе — где-то за костелом — пылает, горит, сияет солнцем — природа, мир...

Сцена прогулки в тюремном дворе — бардзо ладно! Мне нравятся кадры с камешком. Выразительно:

черная фигура на белой стене — волнуется, думает, застынет...

Энергичный (или даже, как мне казалось, сверхэнергичный) ход, который был на съемке, пропадает потому, что ты захватил кадром *только верхнюю* часть туловища, а ноги обрезал. А динамика как раз в ногах. Великолепной получилась фотография у П. Артемьевой во дворе с экспрессивным, «стокгольмским шаганием». Но обрежь на фотографии ноги, и все застынет, экспрессия улетучится.

Из мелочей: не давай, пожалуйста, стражнику — Бенуа после хода шашкой бросать взгляд на меня: получается, что он ждет ответного хода, т. е. что мы с ним вместе играем в шашки.

Вопрос: как *возникает* у тебя военная кинохроника? Это очень важно. Мне это место по замыслу своему нравится. И рисуется так: Ленин шагает, потом вдруг внезапно, как вкопанный, останавливается, вскидывает голову, видит стену, и по ней — как раз по формату — начинает возникать военная хроника. И не сразу, а наплывом, из какой-то мути, как видение...

Также из *наплыва* должно возникать то, что мерещится Ульке у фотовитрины. И также *наплывом* исчезать. Тем более, что она как-то очень мило при этом прищуривает глаза и потом «стряхивает видение» — «показалось, мол...».

Сцена в тюремной камере (из проб, которую ты подставил вначале) — бардзо ладно! Я даже не знаю, удастся ли так повторить?! Но какой же я был тогда на пробе неприлично жирный!!! Черт знает что!!! Нет, не зря я перед съемкой постился!

Сцена «прогулка с Улькой в горы».

Вероятно, она в результате должна получиться, потому что очень хорош пейзаж — он «вытянет». Но я себе никак простить не могу, что хожу в некоторых кадрах со страшно сердито-серьезной физиономией. Это безобразие! И тем более досадное, непростительное, что я очень хочу поведение Лесина *разнообразить*: хотелось в «тюремно-военных» сценах сделать Ленина посерьезнее, но зато в «довоенных сценах» *помоложе, посветлее*.

Да и помимо этих композиционных расчетов, ведь известно, что Ленин любил прогулки, они доставляли ему *удовольствие*, он *радовался, восхищался* природой. Я рву на себе волосы, хотя голова моя и бритая!!! Умоляю — нельзя ли это исправить?

Нет ли дублей *поулыбчатей*?

Или вырежь то, что нестерпимо. Ну, например, чудесен «вакхический пробег» Ульки по полю с цветами. И тем более режет глаз, когда сразу после этого *светлого* куска Ленин шагает с *мрачным* лицом. Кошмар!!! Нельзя ли этот кадр *выбросить*, тем более что сразу после него Ленин идет в среднем приемлемом плане и сбивает палкой лопухи?

Умоляю — выброси! Тогда я в ближайшем костеле за тебя толстую свечку поставлю!!!

Обычно актеры просят режиссеров о крупных планах, ну я, я наоборот...

И не подумай, пожалуйста, что это актерская паника. Нет! Все это вполне трезвые рассуждения.

«Прогулка в горы» мне рисовалась (по моей линии) *мажорной!!!* И никаких морщин на высоком Челе! Природа — мажорная. Улька — молодая, веселая... А я получился серьезно-мрачный, что меня особенно коробит рядом с *такой* природой и такой юной Улькой...

Ведь мне мечтались (в порядке импровизации) *куски мижора и юмора*. О них я тебе говорил:

Улька плетет из цветов венок, надевает себе на голову...

Ленин присел на камень, что-то записывает...

Улька тихонько подкрадывается сзади и, шаяля, одевает венок на Ленина...

Ленин снимает венок, нюхает цветочек, втыкает его в петлицу (Ленин любил именно полевые, а не садовые цветы). А потом, помнишь, как он прикрепил к петлице красный бант 1 Мая?

Далее, Ленин идет в гору и от полноты чувств поет при этом («жизнь прекрасна и за переустройство ее стоит драться»).

Мне казалось, должно быть побольше *вертикальных* кусков (или, вернее, *полувертикальных* кусков). Не горизонтальная «прогулка по полям и лугам», а «поход в горы» — взбирание, восхождение. Опять же это очень вяжется с Лениным — восхождение! Богоцкий, вспоминает: «Главную прелесть горных экскурсий Ленин видел в *преодолении трудностей подъема*».

Нет ли еще средних и крупных планов, где Ленин карабкается («горная акробатика», как говорил он) с Улькой вверх? Вот почему мне так хотелось завершения: они вскарабкались, взопли на вершину и тут уже полной грудью: «о-го-го-о-о!» и... эхо!!!

Ты мне на это ответишь, что нет метража. Это верно, но ведь что-то и вылетит! Ты, вероятно, выбросишь «проход среди распиленных досок» — что он дает?

Хорошо бы еще раз махнуть в Закопане, чтобы это «дожать»! А? Или в каком-либо другом месте, как ты «дожал» в свое время сцену мечтаний Ленина на пруду Мосфильма в «Рассказах о Ленине». Для этих улучшений я готов гримироваться и страдать еще тысячу раз!

Надо иногда снимать *подробно*! И «выжимать» из сцены все возможности. Иногда я раздумываю: чем же полезна эксцентрика? Помимо всего прочего, она учит (и приучает) «выжимать» из материала максимально возможное. Пройдя через эксцентрику, старик Эйзенштейн «выжал» из «Одесской лестницы» все возможное. Недавно я увидел у нас в цирке румынского клоуна-эксцентрика. Он был одет неряшливым официантом и был похож на Юрия Олешу. У него была в руках *одна тарелка с лапшой*, но, боже мой, что он только не вытворял с этим! Минут пятнадцать он «выжимал» из этого минимума максимум возможного.

Мне также очень понравился в недавно просмотренном американском фильме с Джином Келли «танец под дождем», потому что обыграно буквально все — зонт, дождь, лужи, тротуар... извлечены *все* возможные положения.

Так же вот из «прогулки в горы» надо было извлечь *все возможные* ситуации, штрихи и детали.

Ты можешь удивиться: зачем об этом сейчас толковать, когда сей объект считается уже отснятым?

Да, но у нас впереди еще 50% картины!

«Свидание с Крупской».

Если и отбросить то очень противное самочувствие, которое образовалось от неуютной обстановки, холодного ветра и ваших посиневших носов, то должен сказать, что после съемки у меня было ощущение неудовлетворенности, какой-то досадной *смазанности*. Есть у нас такие определения: сцена не сыграна, сцена «смазана», сцена не состоялась. Я очень рад, что эти две сцены у следователя будут пересниматься. И вообще надо считать вполне *нормальным* явлением, когда сцена переснимается. До тех пор, пока не появятся желаемые результаты. Интересно знать, по скольку раз Чаплин иногда переснимал свои сцены? Вот то-то же!

Мне рисовалось, что сцена «свидания с Крупской» должна все-таки иметь свое *начало*. *Нельзя ее начинать*

*сразу с места в карьер*, с темповой развязки. Тогда ничего «не стреляет». Хочется, чтоб вначале была *встреча*. Короткая, сыгранная на взглядах, когда говорят, угадывают глазами. С мимолетной деталью — Ленин поправил Крупской прядь волос или еще нечто в этом роде... Нужны подробности!

В сцене со следователем мне казалось, что я буду сидеть *лицом к лицу*, а не боком.

Хочется *поподробней* сделать что-то с газетой, обыграть ее. Что-то «выжать» из этой ситуации.

Не всякую сцену удастся взять с наскоку. Вероятно, сцены «свидания с Крупской» и «допроса» именно таковы.

У меня есть еще один вопрос: какова *обстановка* кабинета следователя? Мне нравится черная фигура Ленина на белой, голой стене тюремной камеры и двора. *Это передает неуютную, голую, холодную атмосферу тюремной обстановки*. Но это ведь обстановка *для заключенных*, а не для самих тюремщиков! Сами-то они работают в обычной обстановке. Не должен ли быть «кабинет следователя» обжитее? Blanc et noir — это очень вкусно, но надо ли ее переносить в кабинет?

Не *переувлечение* ли это приемом? (как Сергей Михайлович переувлекся когда-то в «Октябре» пасхальными яйцами и маленько забыл, что надо еще арестовывать временное правительство, или переувлекся византийской стилизацией остроголового черепа Ивана Грозного, забыв, что это главный персонаж, который будет мозолить глаза целых три серии).

Вот опять мы упираемся в вопросы *трактовки*. Какова трактовка Нового Тарга? Мне представлялось, что Новый Тарг — это захолустная, провинциальная дыра, захотевшая по иронии судьбы запереть, заковать, сдержать, заморозить, уничтожить мысль Ленина.

У тебя сейчас есть на выбор *две тюрьмы*. Это две разные трактовки:

1) «Тюрьма — Чикаго» (назовем это условно так) с огромной, бесконечной (чуть ли не символической) стеной и 2) «Тюрьма — дыра», которая жалка в своей попытке заковать Ленина.

Окончательно ты это сможешь решить, когда все склеишь: и то, и другое может быть интересно...

Еще одно существенное соображение:

Каждому художнику присущи те или иные *свойства*. У каждого художника есть свои сильные и слабые стороны. Их надо самому *знать*. Тем более — как это ни парадоксально — слабые стороны могут иногда в творчестве обернуться плюсом. И наоборот.

У нас с тобой так же, как и у каждого человека, есть свои сильные и слабые стороны. Вот я, например, про себя знаю, что моя актерская натура несколько мягковатая, рыхловатая, может быть, иногда даже вяловатая.

А тебе, мне кажется, присуща некоторая сдержанность.

И вот так же, как мне не страшны краски резкие (потому что в моем материале они попадают на какой-то модератор и притушевываются), так же, мне думается, и тебе не надо бояться давать волю своему *темпераменту*, потому что перегиба и захлеста у тебя все равно не получится. Будет как раз в точку!

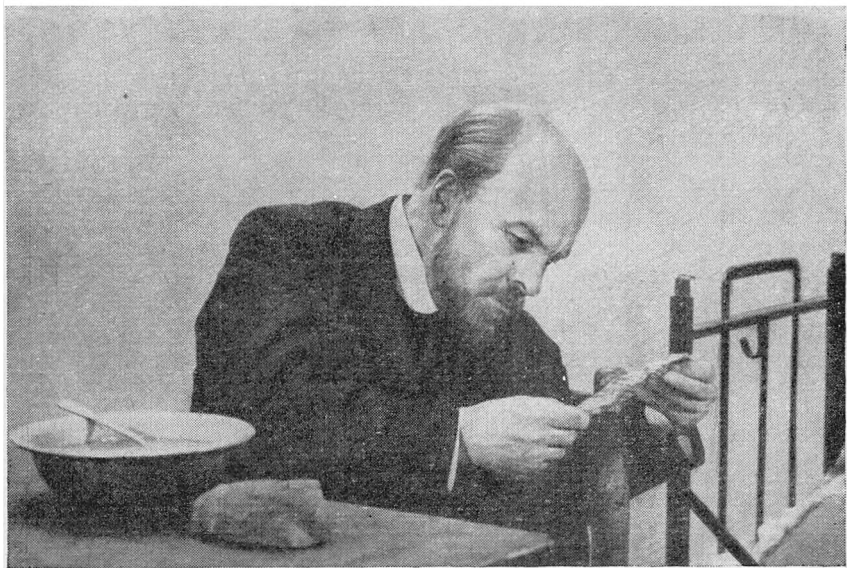
Вот предстоят сцены батально-военного ада; вероятно, тебе не надо бояться брать их потемпераментнее. Помнишь, у Эйзенштейна были какие-то заготовки «клубящегося дыма пожарищ» (для третьей серии «Грозного»? Эти кадры, взятые даже в отдельности, производили впечатление какой-то огромной силы, темперамента и мощи художника. Черт его знает, что за *экспрессия*!

Вот кадр с лесом, где бежит Улька, у тебя такой же. Кадр взят по-шекспировски, с экспрессией. Как хорошо! Вот по этому «лесному кадру» и надо равняться. Пусть он будет тебе *камертоном*!

Вялым языком рассказывать о Ленине нельзя ни сценаристу, ни режиссеру, ни актеру. Образ Ленина вызывает к страстности. Даже при внешней статике. Ты это сам делал в «Рассказах о Ленине»; ну, к примеру, в сцене, где Ленин слушает иностранное радио, нет ни единого движения, нет никакой внешней динамики, но зато какой внутренний драматизм и напряжение заложено в самой ситуации!

И вот мне кажется, что некоторые сцены нужно и можно брать *посмелее, посочнее, погуще, потемпераментнее*, Даже в деталях. Например:

1) Всяких газет, плакатов Ленин получал на поронинской почте несметное количество — даже специальную полку завели! — иногда с трудом в один присест все увозил с собой на велосипеде. У нас же порция довольно умеренная, довольно сдержанная.



Ленин (*М. Штраух*) в камере Ново-Таргской тюрьмы

2) При отъезде из Поронина у Ленина оставалась уйма книг и материалов. А у нас довольно скромная порция.

3) Сцена, когда они сидят и работают, мне тоже представлялась более темпераментной по трактовке. Работа кипит, перо скрипит, Улька носится вверх и вниз — работа идет вовсю, что называется, учреждение на дому. А у нас сцена звучит сравнительно спокойно. Кстати, и сцена «стычки Матыщука с Анджеем» (собачий лай, выстрел и т. д.) мне рисовалась острее. Вероятно, все это ты усилишь монтажом и прочими таинствами искусства.

Ты меня прости, — может быть, я и неправ, потому что мы смотрим только сырой материал, а «дуракам — как гласит мудрая кинопоговорка — полработы не показывают...». Но обмен мнениями всегда нужен, как обмен веществ в организме. Иначе склероз!

Еще из мелочей:

За крупным планом велосипедных ног Ленина, взятых в *убыстрении*, ты поставил более общий план Ленина на велосипеде в замедлении. Получается ритмическая неувязка! Ведь есть же один общий план, где Ленин лихо мчится вдоль забора. Почему бы не взять этот план?



Ленин с Улькой едут на среднем плане на велосипеде, и только после этого ты даешь крупный план ног. Нельзя ли наоборот?

О внешности Ленина.

Конечно же, надо было Ленина для «горной прогулки» одеть в пиджак (и шляпу) *чуть-чуть более темный!*

А насчет *специального «портретного освещения»* грима Ленина надо оператора пана Яна Лясковского *продолжать тревожить и беспокоить*. В вечернем освещении он как будто уже что-то понял и ухватил. Стало, славу богу, уже лучше! «В костеле», «шахматы», отчасти «блины»...

Но вот как быть с крупными и средними планами на *солнечной натуре*? Когда нет фуражки, да еще в движении? Не найдены они были Москвиным в «Разливе» и на «дворе завода» (в погодинской новелле), не даются они Лясковскому и сейчас. Надо теревить и нещадно тревожить Лясковского, пока он не добьется нужного эффекта!!! У меня впечатление *двух разных Лениных: на солнечном свете и при искусственном освещении*. Дневные натурные съемки даются труднее. Пересъемка крупного плана (за столом с думцами) доказывает, что можно добиться улучшения.

Нельзя снимать мой грим тупо и прямо, что называется, в лоб, в упор! Солнце все высвечивает, борода и усы становятся какими-то белесо-блеклыми и сквозь грим начинает проглядывать моя паршивая морда.

Прямой солнечный свет моему гриму *противопоказан!!!*

Надо находить *приемы!!!*

Надо применять *хитрости и всякие фокусы-покусы!!!*

*И вообще операторы не имеют права сейчас снимать так, как будто не было опыта импрессионистов, не было Серова, Коровина!*

За столом «с думцами» надо было снимать с игрой солнечных пятен через листву. Ты сказал: рядом с домом не было деревьев. Боже мой, а разве рядом с домом существовал такой луг, по которому шагают думцы!

Опять же погляди, какой великолепный эффект получился в «лесном кадре», где солнечный свет конфликтует с темными стволами!

Давай продолжать теревить Лясковского! Сейчас он раскачивается, входит во вкус — это очень хорошо! Тереби его дальше — пусть не успокаивается!!!

Пусть *поизучает Рембрандта* — как тот освещал лица? Бил бликами и смело отрезал тенью все лишнее. И вообще из Рембрандта мог бы получиться хороший кинооператор!

Потом, мне кажется, *надо смелее искать разные ракурсы и приемы. Пробовать снимать и снизу и сверху. И по-разному освещать.*

Недавно я случайно услышал, как наша художница по костюмам О. Кручинина говорила Лисянской насчет шубки, окаймленной мехом, и еще что-то в этом роде. Ох, проследи, чтобы она не сделала для зимних кадров в Кракове из Крупской Снегурочку!

Мне сдается, что она не совсем верно и точно чувствует образ Крупской, хотя и работает очень добросовестно.

Зерно образа Крупской — это *народная учительница*. Она была скромной и даже застенчивой. Такой она была и осталась до конца дней своих. И в этом прелесть и обаяние образа! Какие уж тут крахмальные, стоячие воротнички!

Я даже стал Кручинину в этом отношении агитировать. А она мне ответила: «Крахмальные воротнички есть на модных картинках того времени. Светлое платье с кружевами — тоже».

Ну, конечно же, все это на модных картинках можно найти. Но что же из того?

Ведь искусство заключается в том, что художник должен делать *отбор*, а не хватать, как сорока, все, что блестит. Не так ли? Что годится для образа, а что и противопоказано. Костюм должен *помогать* зрителю воспринимать образ, а не сбивать с толку.

Пока меня больше всего беспокоит и огорчает «прогулка в горы». Ведь это прямо черт знает, что такое — какой у меня там во многих кусках мрачный и недовольный вид! И трагедия заключается в том, что я этого совсем не хотел.

Очень интересно, что приехавший редактор Б. Г. Кремнев говорит о том же самом, только иными словами: «Почему Ленин на прогулке такой *озабоченный*?» Это то же самое, только более мягко сказано.

С каким наслаждением я бы в этих сценах переснялся!

Но раз этого сделать нельзя, то *выручай* монтажом и вырезай меня нещадно!!!

А вообще говоря, все так интересно!!!

Я полон любопытства и тревожного ожидания. Пожалуй, я еще никогда в таком эксперименте не участвовал.

Ты хитрый! «Под шумок» переснял Ново-Таргскую тюрьму. Конечно, она может быть в изобразительном отношении сейчас более интересной, чем первый раз. Но сейчас она более помпезна, даже если не брать панораму огромной стены. Это другая *трактовка* тюрьмы. Ну, у тебя будет из чего выбрать!

Также «въезд в Краков». Сейчас это тоже определенная *трактовка*: на трухлявой лошади и... с тещей! Она, может, кому-нибудь и не понравится, такая *трактовка*, и захотят, чтобы Ленин ехал «нормально», с Крупской. Я бы снимал и такой вариант для запаса.

Почему ты иногда пренебрегаешь *крупными планами*?

Ты радовался находке «*стильных, фигурных ульев*». Но они настолько необычны, что нужны крупные планы, для того чтоб они «дошли». Надо сверху вниз скользнуть по ним панорамой до крупных планов самих отверстий — входов с копошащимися пчелами. Иначе непонятно, даже если в тексте будет произнесено слово «пасека».

Где крупные планы «восхождения в горы»? Без крупных планов дойдет лишь умозрительно, что «они взбираются в горы», а с крупными планами у зрителя будет ощущение, что он сам (вместе с Лениным) взбирается в горы.

Снял ли ты панораму (именно панораму!) в сцене «отъезда со станции Поронин», когда Ленин стоит у окна и мимо *проплывает железнодорожный пейзаж* и *проплывает крупно вывеска станции: «ПО-РО-НИН»*, как на крыше «Известий» проплывают слова. Кстати, психологически это будет хорошо. Когда стоишь у окна вагона и под стук колес перед тобой бежит пейзаж, всегда становится немного грустно и невольно тянет на философию...

Я, как всегда, заколебался. Подумал: а может, не посылать тебе своих записок? В самом деле, что это даст?

Наколебавшись, как обычно, вдоволь, я решил: все-таки надо послать. Обсуждения нужны и полезны!

Я вспомнил, как даже самые малоквалифицированные выступления в конечном счете мне все-таки помогают. Дают *толчки*.

И существует, во-вторых, такой *решающий* момент в работе режиссера, как *монтаж*. Все пробы, варианты, дубли в съемках — это только подготовка к этому самому монта-

жу. Это создание благоприятных условий для отбора и выбора материала. Как говорится, было бы из чего монтировать! Вот тогда и решается окончательно судьба картины.

Ты не думай, что я переоцениваю роль актера в создании фильма. Тем более свою. Могу публично сознаться и признать, что в «Рассказах о Ленине» мне больше всего нравятся два места, которые как раз-то со мной и не связаны.

В первой новелле — это *рассказ* Ульяновой и Крупской солдату Мухину о жизни Ленина. Замечательное место! И по режиссерской трактовке и по исполнению. Тихий рассказ двух женщин о великой жизни! Чудесная трактовка: о великом надо иногда говорить шепотом! И хотя солдат не произносит ни единого слова, я явственно вижу, как ему приоткрывается целый новый мир, как наступает *прозрение*... как просыпается сознание... И даже чудится, как мысли Мухина тяжелыми жерновами приводятся в медленное, но верное движение...

Грандиозное место!

И во второй новелле: великолепно схвачено тобою сочетание золотой осени с амширом! Умирание в природе перекликается с угасанием человеческой жизни. Очень сильно подобрана музыка. И вдруг — приближение автомобильных фар! Мы знаем, кого везут и что случилось... Это сильнейшее место новеллы — этот вступительный трагический аккорд!

О «Рассказах о Ленине» было написано очень много, но я не помню, чтобы по-настоящему оценили именно эти места.

Как видишь, меня нет ни в той, ни в другой сцене, а мне они нравятся больше всего.

А себя на экране я с трудом перевариваю.

Есть кой-какие сносные места, главным образом тихие (умирание, радио, думы на природе), но их мало... Во многих местах я не могу себя просто видеть. В особенности в первой новелле. Больно глазу. Ты ведь помнишь, что я не осмелился даже быть на премьере в Доме кино.

Ну, а в общем, не поминай меня лихом.

Твой Максим Штраух.

20.XI — 1964. Новая Гута — увь, еще больница

Дорогой дружище Макс!

Письмо твое получил с опозданием и, к сожалению, уже в больнице. Ах, как прав был Луи Малль, когда в одном из своих интервью заявил: «Первейшее качество, необходимое кинорежиссеру, — это быть физически сильным, как Великий Могол».

Так он говорил на своей третьей картине, а я вот сдал на двадцать шестой. Единственное утешение, что случилось это, когда две трети фильма уже снято и врачи тепшат меня надеждами, что мне удастся выкарабкаться и закончить картину.

Ты пишешь о своих впечатлениях от просмотренного закопанского и краковского материала (ведь мы впервые просмотрели подряд все, что отсняли) и справедливо теперь полагаешься на «чудеса» монтажа. Многое из того, что тебя беспокоит, я уберу, а вообще, ты знаешь, что я не люблю показывать немонтированный материал. Как ни предупреждай, что это лишь полуфабрикат, все равно зрительская психология не меняется, смотрят материал, как нечто готовое, и, пожалуй, только один я представляю себе, как все это будет выглядеть в завершенном виде.

Кстати, по поводу монтажа. Некоторые нынешние теоретики на Западе объявили, что монтаж якобы безнадежно устарел и появились исследования, утверждающие непригодность монтажного мышления для современного кино.

Если понимать под монтажом чисто внешние приемы, свойственные периоду немого кино, то, конечно, многие из них сегодня потеряли свою действенность.

Но для меня монтаж никогда не был суммой стилевых приемов, так же как он и не являлся таковым для Эйзенштейна. А вот именно эйзенштейновский монтаж и объявляют устаревшим западные теоретики. И не только на том основании, что звук привнес другие принципы в организацию материала, но главным образом потому, что эйзенштейновский (как они его называют) метод предполагает слишком активное воздействие на зрителя. Монтаж, дескать, избирая явления, навязывает их зрителю, досказывает мысль автора до конца и гипнотизирует силой своего ритмического воздействия.

Вот это-то и не нравится сборникам так называемого «современного кино». Они, видите ли, считают, что зритель должен быть предоставлен самому себе. Художник не должен навязывать ему никаких своих выводов. Наступила эра, так сказать, «объективного» кинематографа, который обязан только показывать, полагаясь на возросшую интеллектуальность зрителя. Но за этой внешне благородной ширмой уважения к зрителю кроется, по-моему, нечто совершенно иное.

Как я уже тебе писал, мне кажется, что способ кинематографического изложения является не только проблемой технической, но и этической. Теперь могу сказать больше. Проблема монтажа кажется мне также и проблемой философской.

За этим воспеванием «секвенса», т. е. цельного и нетронутого монтажа куска, который, как бы пришел на смену монтажному элементу, образуется целая система взглядов, свидетельствующая, с одной стороны, о бессилии художника перед действительностью, с другой стороны, об иногда скрытом, а иногда и прямо выраженном желании деидеологизировать кинематограф<sup>1</sup>.

Но это тема отдельной обширной теоретической статьи, для которой нет у меня сейчас ни сил, ни времени. Я же хочу лишь заверить тебя в том, что не собираюсь сдавать позиции и в этом вопросе. Монтаж, в новом его качестве, изменившийся, усовершенствованный, более гибкий и сложный, по-прежнему остается для меня важнейшим принципиальным оружием в нашей борьбе за политический кинематограф.

И в этом я вижу также ту поддержку престижа нашего поколения художников, о которой ты так хорошо пишешь в своем письме.

---

<sup>1</sup> Когда эти строки готовились к печати, я нашел наиболее откровенное подтверждение моих предположений в статье Марселя Мартэна о «Новом кино» и в журнале «Синема-66». «Современное кино отбрасывает этот тип монтажа (т. е. монтажа Эйзенштейна.— С. Ю.) так же, как и любой вид идеологического монтажа во имя простого, прямого и достоверного видения мира. Монтаж — это не что иное, как средство завлечь зрителя в ловушку идеологии, которую хотят ему навязать и сделать интеллектуальным пленником... Это во имя свободы зрителя новое кино отвергает эти способы, так же как оно отбрасывает символы, тоже являющиеся средством поймать, заарканить зрителя» («Синема-66», № 104, p. 63).

Да, эту закваску 20-х годов я не собираюсь менять на дешевые лавры «авангардистского» кино, которое, увы, так часто повторяет зады тех же 20-х годов, но лишь плохо переваренные, полученные из вторых рук и поэтому лишенные своего основного смысла.

Да, монтаж изменился, и сегодня Эйзенштейн монтировал бы иначе, но во всех лучших произведениях современного кино я вижу в той или иной форме присутствие монтажа как одного из элементов стиля, почерка художника, как одно из выражений его взаимоотношений с жизнью и... настоящего уважения к зрителю.

Жюль Ренар справедливо писал:

«Почти о всей существующей литературе можно сказать, что она слишком растянута».

Нельзя ли сказать то же самое и о современном кино? Появился ведь даже термин «мертвое время», т. е. тогда, когда на экране ничего не происходит. Именно эти-то пассажи, заполненные бесконечными проходами, атмосферными, а иногда и просто малозначительными деталями объявляются подлинной сущностью современного кино.

Я понимаю закономерность их возникновения как естественную реакцию на стандарты той ремесленной драматургии, которая слепо следует за ловко склеенными, но штампованными сюжетными ходами и в угоду ложно понятой кинематографичности не оставляет никаких щелей для проникновения подлинной жизни.

Но слишком часто эта форма протеста, закономерная для художников, ищущих новые, более емкие и правдивые способы отражения жизни, оборачивается тем же самым штампом или, если хочешь, по модному выражаясь, антиштампом. И когда он превращается в главный аргумент дилетантов, не освоивших азы своей профессии, или, что еще хуже, талантливых, но растерянных молодых художников, которым нечего сказать, то это становится опасным и непереносимым.

Ложная многозначительность «мертвого времени» прикрывает душевную пустоту или тонко рассчитанное шарлатанство.

С удовольствием вспоминаю мысли одного из моих любимых режиссеров Акиро Куросава, который размышлял о сценарии и монтаже так:

«Считаю самым существенным разработку сценария. Структура фильма — это его главная основа. Если случа-

ется, что режиссер снимает ненужные кадры, то это происходит только потому, что сама структура фильма не была продумана вначале. Самое главное в монтаже — это уметь *резать, резать и резать*, даже те эпизоды, которые кажутся самыми дорогими сердцу режиссера, даже те, которые потребовали во время съемок самых больших усилий.

Если эпизод нехорош, т. е. если он не вяжется со всем ансамблем фильма, его нужно безжалостно вырезать».

Прекрасный совет всем режиссерам!

Совет художника, которого уж и вовсе нельзя отнести к ретроградам.

Архитектоника фильма — вот что является и для меня главным. Архитектоника, включающая в себя все элементы не только визуальные, но и звуковые.

Архитектоника, подчиненная общему драматургическому и режиссерскому замыслу.

Архитектоника, где во имя целого надо уметь пожертвовать частным.

Архитектоника, которая в результате именно цельностью и уравновешенностью всех частей и воздействует на зрителя.

Магическая сила ритма, не темпа, а ритма сложного, многообразного, остается главной закономерностью кинофильма и формирует эту ритмическую силу — монтаж.

В нашем фильме он будет иметь особое значение, ибо в сценарии нет ни хитросплетений сюжета, ни внешне драматических эффектов, ни фабулы в общепринятом смысле этого слова.

Значит тем более сильной и точной должна быть его ритмическая структура, и создаст ее в первую очередь не слово, а изображение. Я хочу попробовать уже в черновом монтаже, до того, как войдет звук, сконструировать фильм так, чтобы он смотрелся, т. е. воздействовал пластически и ритмически своим монтажным построением на сознание и эмоцию зрителя.

Если мне удастся создать такую визуальную основу, то на втором этапе, когда обрстет она словесной и звуковой тканью, можно надеяться, что фильм в целом выдержит ту смысловую нагрузку, которую мы на него возложили.

Тебя беспокоит прогулка в горах. Я уберу те планы, которые тебе кажутся слишком «озабоченными». Но увеличивать всю эту монтажную фразу я не буду. Она не может иметь особого значения, ибо тогда она превратится именно



в то самое «мертвое время», которого я хочу решительно избежать при монтаже.

Все время в нашем фильме должно быть живое, значит придется пожертвовать и некоторыми великолепными деталями, которые ты задумал. Обещаю тебе их компенсировать при съемках эпизода в тюрьме, где хочу тебе предложить кое-какие «рискованные» мизансцены и детали в поведении, особенно в эпизоде, когда Ленин, узнав о голосовании депутатов-большевиков в Думе, ликуя, возвращается в камеру.

Не съехать ли тебе на радостях по перилам? Не вскочить ли на стол? Словом, не совершить ли некоторые из тех проступков, от которых упадут потом в обморок наши будущие критики, но которые являются таким естественным, эмоционально оправданным и логическим выражением радости учителя, вырастившего таких верных учеников.

Ведь они, славные воспитанники Ленинской партии, нашли в себе мужество и силу голосовать против этой проклятой войны!

Как же тут Ленину не порадоваться в полную силу человеческого счастья и гордости! И пусть падает в обморок очередная критикесса!

Теперь совсем о другом, что заботит меня с самого начала задумки фильма. Это проблема сочетания в нем художественного и документального материала. Возникло это беспокойство от, казалось бы, случайного, чисто внешнего наблюдения.

При самом первом моем знакомстве с закопанской натурой меня смутила экзотика гуральских костюмов. Ведь для тех, кто не знает фольклора и быта Подгалья, костюмы горцев могут показаться излишне «пейзанскими» или нарочито декоративными, как бы предназначенными для фотоаппаратов туристов. Стараться их притушить — это значит пойти против правды, ибо так действительно одеваются и сегодня крестьяне этого района. Не обратить же внимания на это — можно в глазах миллионов зрителей погубить ленинские сцены, его встречи в горах. Ведь не дай бог, если появится в них оттенок опереточной неправдоподобности!

Очевидно, надо было пойти по другому пути — не побояться и все так называемые цивильные и городские костюмы приблизить к горским и даже намеренно стилизовать их, понимая под этим термином некоторую сознательную подчеркнутость силуэта и особенностей эпохи.

Вот почему я и обратился за помощью к замечательному варшавскому художнику Леху Загорскому, которого я просил трактовать его работу над эскизами так же, как он это делал бы в обычном «костюмном» фильме. Пусть даже возникнет тот несколько комический эффект, ощутимый, когда мы смотрим дореволюционные фильмы, в которых, как известно, прежде всего устаревают мужская и женская мода.

Пусть даже наши рабочие депутаты-думцы будут чуть-чуть забавными в своих костюмах, может быть, специально пошитых для первой заграничной поездки, в которых они чувствуют себя несколько непривычно и неловко.

Мне показалось, что это придаст им еще больше обаятельности и вряд ли снизит их социальное достоинство.

Ты пишешь, что тебя смущает излишняя светловатость ленинского пиджака в эпизодах горной прогулки. А меня она вполне устраивает, ведь так и задумано, чтобы все твои костюмы, вплоть до сюртука на праздничной помолвке, тоже должны быть лишены оттенка нейтральности, которая в конце концов нивелирует образ и эпоху.

Просмотр на экране подтвердил, что вся эта кропотливая, предварительная работа по приведению к стилистическому единству костюмов и всего внешнего оформления фильма создает в результате ощущение подлинной документальности не потому, что она опирается на иконографический материал той эпохи и натуралистически копирует его, а потому, что, обобщая его, действует по законам *художественной* правды.

Надеюсь, что организованная по этому принципу материальная среда выдержит конкуренцию с настоящими документальными кадрами, которые я мечтаю вмонтировать в фильм.

Это рискованный эксперимент, ибо обычно так называемые игровые куски звучат фальшиво по соседству с хроникальным материалом.

Вообще же документальной стороне фильма я придаю особенно важное, принципиальное значение.

Ты уже заметил, с какой точностью мы восстановили ленинский дом, как строили его по-настоящему, из настоящих бревен плотники-гуралы, с какими трудностями я добился съемок в настоящем костеле (а не в декорациях, как мне предлагала дирекция), как я достал для пасеки эти замечательные резные ульи (высмотренные мной в Кра-



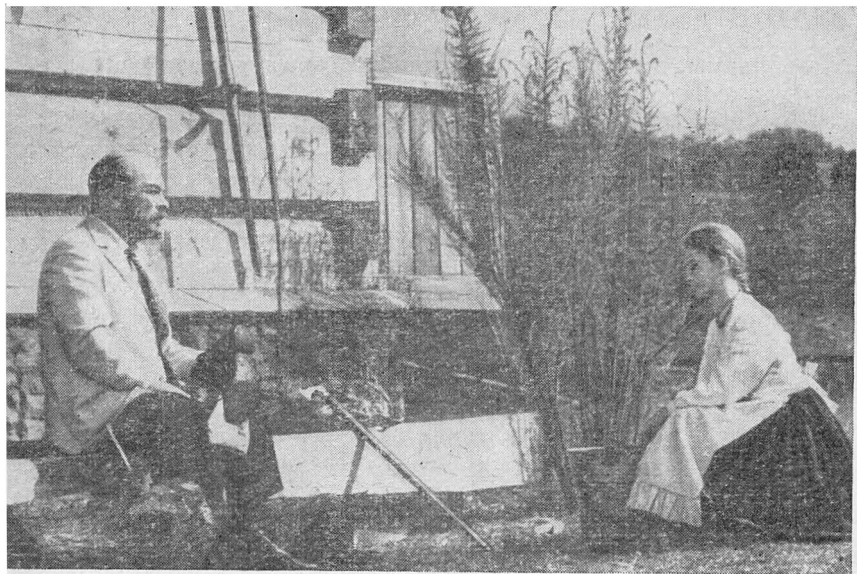
Ленин (*М. Штраух*) беседует с польским горцем в Поровине

ковском этнографическом музее), — и все это не ради натуралистической достоверности, а потому, что я убежден, что сегодня проблема взаимоотношений и стыков «художественности» и «документальности» — одна из самых интересных в современном искусстве, и границы этих размежеваний пролегают совсем не там, где мы полагали ранее.

Во французском журнале «Имаж э сон» («Звук и изображение») я прочел любопытную статью Мишеля Тарди под названием «Документ и вымысел», где он, исследуя эту проблему, пишет:

«Документальный фильм показывает явление таким, какое оно есть. Таким образом, можно сказать, что и психологический фильм является документальным в той мере, в какой он рисует поступки людей и их поведение в соответствующих условиях.

Когда говорят, что фильм Годара „На последнем дыхании“ — это документальный фильм об актере Бельмондо, это не парадокс, а правда.



Ленин — М. Штраух, Улька — Илона Кушьмерская

Фильм Росселлини „Путешествие по Италии“ — документальное наблюдение за супружеской парой, и это можно назвать психологическим неореализмом.

Игровые фильмы — это нечто вроде психологической лаборатории, которая проводит эксперимент, восстанавливая ситуации более или менее правдоподобные, но всегда теоретически возможные. Это средство реально воплотить воображаемый опыт».

Наблюдение верное, и оно подтверждается, например, тем фактом, что такие фильмы Эйзенштейна, как «Октябрь», «Старое и новое», попали в разряд документальных, когда Брюссельская синематека объявила результаты опроса о лучших документальных фильмах мира.

Впрочем, и «Броненосца Потемкина» на Западе долгое время не заносили в разряд игровых фильмов. А «Стачка» (гораздо менее известная на Западе) вообще мне кажется тем самым этапным произведением искусства, из которого выросли впоследствии все новейшие тенденции итальянского неореализма, английской школы документального, а впоследствии «свободного кино» и лучшие японские

фильмы, не говоря уже о кинематографии стран социалистического лагеря.

Мы справедливо причисляли фильмы Эйзенштейна к разряду игровых, художественных. Однако, очевидно, художник с такой силой и убедительностью сумел воспроизвести нашу историю и современность, что для миллионов зрителей, менее знакомых с ними, эти фильмы воспринимались как достоверный документ.

Вот, кстати, еще одно опровержение несостоятельности критики монтажного метода Эйзенштейна, которую ведут сторонники якобы объективной кинематографии.

Что же касается другой особенности современного кинематографа, как я его понимаю, то она заключается в оркестровке и разнообразии фактур.

Опыт современной живописи приучил наш глаз получать эстетическое удовольствие от монтажа фактур.

В архитектуре, например, мы с удовольствием воспринимаем контрасты матовых и отражающих поверхностей, столкновение материалов стекла и дерева, соседство фактур необработанных, шероховатых с фактурами полированными, гладкими.

Мы научились ценить незапятнанные, подлинные свойства материалов, цвета, смену симметричных и асимметричных форм, элегантность целесообразной обтекаемости и многое другое, что стало привычным в быту и прикладном искусстве.

Можно констатировать, что опыты Пикассо и Брака в сфере станковой живописи остались только лабораторным экспериментом, но нельзя не признать, что они получили развитие в других отраслях пространственных искусств, так как, в частности, расширили наше понятие о возможностях использования различных фактур. Когда Пикассо впервые ввел в плоскость своей картины кусок настоящей газеты, или подчеркивал объем плоскостными буквами плаката, или чередовал плоскость, покрытую лаком, с кусками фактуры, замешанной на опилках, то делал он это не ради фокусничества или «эпатирования буржуа», а потому, что искал новые сочетания материалов, которые должны были, по его мысли, расширить границы зрительского восприятия, сталкивающегося и в жизни с такими же контрастами. Метод этот был окрещен трудно переводимым французским термином «коллаж» от глагола «клеить» — «клеить, склеивать».

Коллаж оказался впоследствии очень плодотворным в области политического плаката, где Хартфильд и Родченко достигли своими фотомонтажами отличных результатов, а затем этот же метод получил бурное развитие не только в мировой плакатной практике, но и завоевал внушительные позиции в мультипликационном кино.

Я понимаю этот термин так же расширительно, как и монтаж. Это не технический трюк, а один из новых способов воздействия, одна из новых красок на нашей палитре.

Вот почему, когда передо мной встала проблема не прямого, а «очужденного» показа той горючей смеси, которая образовалась в мыслях у одного из наших героев — крестьянского парня Анджея, смеси, настроенной на подлинном патриотизме попеременно с шовинистическими заблуждениями, дополненной к тому же обильной дозой националистических приправ, то тут вдруг мне на помощь пришли... игрушки.

Я увидел их случайно на выставке работ учеников Краковской художественной школы. Эти искусные и в то же время непритязательные деревянные фигурки, на которых студенты учились первичным законам обращения с материалом, вызвали у меня ту ассоциацию, которую я хотел бы возбудить и у зрителей фильма.

При помощи этих игрушек мне захотелось разыграть ту условную пантомиму, которая придаст неопределившимся юношеским мечтам Анджея свойственную им инфантильность, т. е. игру еще незрелого политически воображения, где смешивается желанное с невозможным, правдивое с выдуманнным, фантастическое с вполне реальным.

Так неожиданно войдет в ткань фильма кукольная интермедия, которая может показаться советским зрителям непривычной, но которая, я убежден, станет эмоционально понятной зрителю польскому.

Это будет новая, непривычная фактура, такая же рискованная, как и фактура подлинно документальных фильмов, этих хроник «ПАТЭ» 13—14-х годов, которые мне удалось раскопать при помощи сотрудников нашего Госфильмофонда.

Я рискну деформировать, так же как это я сделал в «Бане», часть документальных кадров путем их дезанаморфирования, придав им тем самым черты, нужные мне для контраста с мыслями Ленина.

Попробую применить также «триптих», в котором обычные хроникальные кадры, предшествовавшие началу войны, станут не только цитатой, но и обретут обобщающий характер.

Все это, может быть, позволит мне применить в монтаже и систему зрительных повторов, когда кадры пляшущей свиньи (о, этот чисто бургерский немецкий вкус!) или акробатические номера из дореволюционного киподивертисмента создадут визуальный контрапункт, обостряющий нужный мне эффект «очуждения».

Этот метод я постараюсь провести в музыкальной ткани фильма, предложив композитору Адаму Валячинскому (чью прекрасную и острую музыку к спектаклю «Антигона» по Софоклу я недавно слышал в театре Новой Гуты) отказаться от привычных симфонических фактур, а использовать, — конечно, не цитатно, а творчески — различные фактуры революционных песен той эпохи, и гуральский фольклор, и характерное звучание самодельных органчиков народных каруселей, и манеру пианистического сопровождения немых фильмов, и даже приемы «конкретной» музыки в эпизодах войны. Резкие контрасты тембров будут соответствовать истерической какофонии той братоубийственной бойни, в которой бессмысленно погибают и русские, и польские солдаты.

Так я собираюсь оркестровать различные фактуры фильма.

В конце письма ты пишешь, что полон любопытства и тревожного ожидания, так как никогда не участвовал в подобном эксперименте.

Я разделяю твое чувство, мне также интересно и волнительно работать над этим фильмом, потому что и для меня он весь «путь в неизвестное», что весь он — поиск, но поиск, освященный прежде всего целью, в справедливость и необходимость которой я твердо верю.

Обещаю тебе попробовать выздороветь поскорее и довести этот, такой важный и ответственный для нас, эксперимент до конца.

И постараюсь на всех этапах не забывать главный завет моего спутника Жюля Ренара:

«Не быть никогда довольным — все искусство в этом».

## ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ

Я не хотел бы никому навязывать свою точку зрения на кинематограф. Я не имею права на это; я рассчитываю на то, что у каждого, к кому я обращаюсь, а обращаюсь я к тем, кто знает и любит кино, есть собственные соображения, свои взгляды на принципы творчества и восприятия в этой области искусства.

В нашей профессии и вокруг нее существует масса предрассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрассудки, штампы мышления, общие места, которые обычно возникают вокруг традиций и которыми любая традиция постепенно обростаёт. Но достигнуть чего-либо в области искусства можно только в том случае, если ты свободен от этих предрассудков. Следует выработать собственную позицию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, — и хранить ее во время работы, как зеница око.

Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должно быть воссозданным на экране. Кинематографист, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искус-



ство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство.

Искусство стоит сравнить с наукой. Как и наука, оно является средством или способом освоения мира, орудием познания мира на пути прогресса, на пути движения к так называемой абсолютной истине. В данном случае к «абсолютной истине» отношений человека и действительности. Искусство познает мир по-своему: не путем последовательно связанных, расположенных как бы ступенчато и зачастую опровергающих друг друга открытий, ряда частичных объективных истин, как это происходит в науке. Художественное же открытие каждый раз возникает — я говорю условно — как новый иероглиф «абсолютной истины». Оно предстает как откровение, как мгновенное и необходимое для художника понимание всех закономерностей мира, в котором мы живем: его красоты и безобразия, его человечности и жестокости. То, что я называю иероглифом «абсолютной истины», есть образ мира, явленный в едином человеческом облике, единожды, но и навсегда. И если научное познание представляет собой как бы шествие по ступеням некоей бесконечной лестницы, то область художественного осознания мира напоминает мне огромную систему внутренне законченных и замкнутых сфер, не отменяющих друг друга, но дополняющих и обогащающих. Накапливаясь, они организуют особую сверхобщую сферу, разрастающуюся в бесконечность.

Вызывая к жизни эти образы-сферы, человечество имитирует утоление непрерывно терзающей его жажды немедленного, сиюминутного абсолютного постижения мира. В конечном же счете конгломерат накопленных шедевров трансформируется в сознании человечества в обобщенный эмоциональный образ реальности.

Но у каждой из этих сфер-образов, этих «нас возвышающих обманов» есть и свое внутреннее пространство. В нем — свои законы. Среди этих законов действуют — и

многое определяют — специфические законы каждого вида искусства.

Когда говорят о специфических закономерностях искусства кино, то чаще всего кинематограф сопоставляют с литературой. На мой взгляд, необходимо как можно глубже понять и выявить взаимодействие литературы и кино, чтобы яснее отделить одно от другого и больше уже их не смешивать. В чем же сходны и родственны литература и кинематограф? Что их объединяет?

Вернее всего — несравненная свобода, с какою художники имеют возможность обращаться с материалом, представляемым действительностью, и последовательно организовывать этот материал. Определение это может показаться чрезмерно широким и общим, но, как мне кажется, оно вполне объемлет то, в чем кино и литература сходны. Далее возникают непримиримые различия, которые вытекают из принципиальной разницы между словом и экранным изображением.

Вопрос о специфике кино с давних пор и по сей день не имеет единого и общеобязательного решения. Существует множество различных взглядов, которые сталкиваются между собой и — что значительно хуже — смешиваются, создавая эклектический хаос. Каждый из нас может по-своему понимать, ставить и решать вопрос о специфике кино. Но в любом случае возникает необходимость в строгой концепции, которая позволила бы сознательно творить. Ибо творить, не осознавая законы своего искусства, попросту невозможно.

Что же такое кино, какова его специфика, как я ее себе представляю и как я, исходя из нее, представляю себе кино, его возможности, его средства, его образы — не только в формальном отношении, но и, если угодно, в нравственном?

Мы до сих пор не можем забыть гениальный фильм, показанный еще в прошлом веке, фильм, с которого все и началось, — «Прибытие поезда». Этот всем известный люмьеровский фильм был снят просто в силу того, что были изобретены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. В этом зрелище, длящемся всего полминуты, изображен освещенный солнцем участок вокзального перрона, гуляющие господа и дамы и поезд, приближающийся прямо на камеру из глубины кадра. По мере того, как поезд приближался, в зрительном зале начиналась паника:

люди вскакивали и убегали. Мне кажется, что в этот момент и произошло рождение киноискусства. Не просто кинотехники и не только нового способа репродуцирования мира, нет. Родился новый эстетический принцип.

Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусств, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запечатлеть время*. И одновременно — возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил матрицу *реального времени*. Увиденное и зафиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно).

Именно в этом смысле первые люмьеровские фильмы таили в себе гениальность эстетического принципа. А сразу после них кинематограф пошел по мнимохудожественному пути, который был ему навязан, по пути наиболее верному с точки зрения обывательского интереса и выгоды. В течение двух десятилетий была «экранизирована» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища. Кино пошло тогда по ложному пути, и нам нужно отдать себе отчет в том, что печальные плоды этого мы пожинаем до сих пор. Я даже не говорю о беде иллюстративности: главная беда была в отказе от художественного использования самой ценной возможности кинематографа — возможности запечатлеть реальность времени.

В какой же форме запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как *фактическую*. В качестве факта может выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может предстать в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени).

В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики киноискусства. Из всех других искусств относительно близким к кино оказывается музыка: в ней проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится на грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз в том и состоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно.

*Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях*, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. Исходя из нее, я и строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретические.

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они в течение полутора часов наблюдают игру теней на полотне? Поиск развлечения? Потребность в наркотике? Действительно, во многих странах существуют трюсты и концерны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и телевидение, и многие другие виды зрелищ. Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем* — за потерянным ли, или за упущенным, или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом, потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, и при этом он его не просто обогащает, но делает *длиннее*, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино, а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности.

В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как выание из времени. Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренние чувствую черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых кинематографического образа.

Говорят, что кино есть искусство синтетическое, что оно основано на соучастии многих смежных искусств, как то: драмы, прозы, актерского творчества, живописи, музыки и т. д. Но на деле оказывается, что эти искусства своим «соучастием» способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратиться в эклектическую неразбериху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинема-

тограффа, потому что она именно в этот момент и погибает. Стоит раз и навсегда уяснить, что кино не должно быть простым сочетанием принципов разных смежных искусств, и уже после этого можно решать вопрос о том, что же такое синтетичность киноискусства. Кинематографический образ не получится из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой — возникнет эклектичность, либо невыразительная, либо высокопарная. Также и законы движения и организации времени в фильме не должны подменяться законами сценического времени.

Время в форме факта! — я снова напоминаю об этом. Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.

Я однажды записал на магнитную ленту случайный диалог. Люди разговаривали, не зная, что их записывают. Потом я прослушал запись и подумал: насколько же это гениально «написано» и «сыграно»! Логика движения характеров, чувство, энергия — как это все ощутимо! Как звучат голоса, какие прекрасные паузы!.. Никакой Станиславский не мог бы оправдать эти паузы, а Хемингуэй со своей стилистикой выглядит претенциозным и наивным в сравнении с тем, как был «построен» этот диалог...

Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получает две с половиной тысячи метров, т. е. полтора часа экранного времени. (Интересно также представить себе, что эти миллионы метров побывали в руках у нескольких режиссеров и каждый сделал свой фильм — насколько же они будут отличаться один от другого!)

И хотя в действительности иметь эти миллионы метров невозможно, «идеальное» условие работы не так уж нереально, к нему можно и следует стремиться. В каком смысле? Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная, видя и слыша, что между ними находится, что за непрерывность их связывает. Это и есть кинематограф. А в ином случае мы легко сойдем на путь привычной театральной драматургии, на путь создания сюжетной конструкции, исходя из задан-

ных характеров. Кино же должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени». При этом я вовсе не хотел бы сказать, что нужно неотступно следовать за определенным человеком. На экране логика поведения человека может переходить в логику совершенно других (посторонних, казалось бы) фактов и явлений, и взятый вами человек может исчезнуть с экрана, заменяясь чем-то совсем иным, если это необходимо для идеи, которая руководит автором в его обращении с фактами. Можно, например, сделать фильм, в котором вообще не будет сквозного героя-персонажа, а все будет определяться «ракурсом» человеческого взгляда на жизнь.

Кинематограф способен оперировать любым фактом, распространенным во времени, он способен отбирать из жизни все, что угодно. То, что в литературе оказывается частной возможностью, особым случаем (например, «документальные» вступления и завершающий «l'envoi» в книге рассказов Хемингуэя «В наше время»), для кинематографа есть проявление его основных художественных законов. Все, что угодно! Это «все, что угодно» могло бы оказаться неорганичным для ткани романа, для ткани пьесы, для фильма же оно оказывается наиболее органичным.

Сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчетным количеством людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром — вот смысл кинематографа!

Существует термин, который уже превратился в трюизм: «поэтическое кино». Под ним подразумевается кинематограф, который в своих образах смело отдаляется от той фактической конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и вместе с тем утверждает свою собственную конструктивную цельность. Но мало кто задумывается о том, что в этом таится опасность. Опасность для кинематографа отдалиться от самого себя. «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу.

Здесь я хотел бы сделать еще одно необходимое уточнение. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения над ним. Главным формообразующим началом кине-

матографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение*. X

Всем нам известен традиционный жанр старой японской поэзии — хокку. Примеры хокку приводил Эйзенштейн:

Старинный монастырь.  
Холодная луна.  
Волк лает.

В поле тихо.  
Бабочка летает.  
Бабочка уснула<sup>1</sup>.

Эйзенштейн видел в этих трехстишиях образец того, как три отдельных элемента в своем сочетании дают переход в новое качество. Меня же привлекают в хокку чистота, тонкость и слитность наблюдения над жизнью.

Удочки в волнах  
Чуть коснулась на бегу  
Полная луна.

Или:

Выпала роса,  
И на всех колочках терна  
Капельки висят<sup>2</sup>.

Ведь это чистое наблюдение! Его меткость, его точность заставляют даже людей с самым неизощренным восприятием почувствовать силу поэзии и ощутить тот, простите за банальность, жизненный образ, который был схвачен автором.

И хотя я очень настроженно отношусь к аналогиям, связанным с другими искусствами, данный пример из поэзии кажется мне близким к истине кинематографа.

Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над фактом, протекающим во времени.

Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения, это — «Иван Грозный» Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом представляет иероглиф, он сплошь состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским замыслом или умыслом.

<sup>1</sup> См. С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II. М., «Искусство», 1964, стр. 285.

<sup>2</sup> «Японская поэзия». М., Гослитиздат, 1954. стр. 145. 149.

(Я слышал, что сам Эйзенштейн в одной из лекций даже иронизировал над этой иероглификой, над этими сокровенными смыслами: на доспехах Ивана изображено солнце, а на доспехах Курбского — луна, поскольку сущность Курбского в том, что он «светит отраженным светом»...) Тем не менее картина эта удивительно сильна своим музыкально-ритмическим построением. Чередование монтажных кусков, смена планов, сочетание изображения и звука — все это разработано так тонко, так строго и так закономерно, как разрабатывает себя только музыка. Поэтому «Иван Грозный» и действует так убедительно: во всяком случае, на меня эта картина именно своим ритмом произвела совершенно ошеломляющее, завораживающее действие. А в построении характеров, в конструкции пластических образов, в своей атмосфере «Иван Грозный» настолько приближается к театру (к музыкальному театру), что даже перестает, с моей сугубо теоретической точки зрения, быть произведением кинематографа. Фильмы, сделанные Эйзенштейном в 20-е годы и прежде всего «Потемкин», были совсем иными.

Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору; ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемыми образа. При этом кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди всех прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Польский оператор Ежи Вуйцик говорит о том, что время в фильме связано с «температурой рассказа», что чувство ритма невероятно много значит, и еще вот что: «Фактуры органически связаны с ритмом, со временем, с наблюдением. Для меня лично очень важен момент наблюдения за изменениями материи во времени» (Болеслав Михалеk. Заметки о польском кино. Станислав Яницкий. Польские кинематографисты о себе. М., «Искусство», 1964, стр. 251). И надо сказать, что это умение передавать меняю-



Отступление от этого условия сразу же создает возможность тащить в фильм огромное количество орудий и атрибутов любого соседнего искусства. С их помощью можно делать даже очень эффектные фильмы, но с точки зрения кинематографической формы они будут реакционными, ибо пойдут вразрез с естественным развитием природы, сущности и возможностей кино.

Ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени. И поэтому меня особенно раздражают претензии нынешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность.

Современный кинематограф имеет внутри себя несколько основных тенденций развития формы, но не случайно так выделяется и так привлекает умы та из них, которая тяготеет к хроникальности. Она очень важна, она многое обещает и потому ей часто стремятся подражать, вплоть до прямых подделок и передразниваний. Но не в том смысл настоящей фактичности и настоящей хроникальности, чтобы снимать с рук, трясущейся камерой, нерезко, даже (оператор, видите ли, не успел поставить объектив на фокус) и так далее в том же роде. Суть не в том, как поставлена или не поставлена камера, суть в том, чтобы то, что вы снимаете, передавало конкретную и неповторимую форму развивающегося факта. Нередко кадры, снятые как будто бы небрежно, по существу своему не менее условны и не менее напыщенны, чем тщательно выстроенные кадры «поэтического кино» с их нищенской символикой: и там, и здесь пресекается конкретное жизненное и эмоциональное содержание снимаемого объекта.

Мне думается, что также нужно очень внимательно разобраться в одном вопросе, который возникает и перед нами, режиссерами, и перед теоретиками кино. Это проблема так называемой условности.

Нужно различать условности, действительные для искусства, и условности мнимые, которые скорее можно назвать предрассудками.

---

пуюся «патину» времени — одна из самых интересных сторон в работах Вуйцика («Егоіса», «Пепел и алмаз», «Мать Иоанна от ангелов», «Самсон»).

Одно дело — условность, характеризующая специфику данного вида искусства: например, как живописец неизменно имеет дело с цветом и соотношениями цвета на плоскости холста.

И другое дело — условность мнимая, которая вырастает из чего-либо преходящего, например, из поверхностного понимания сути кинематографа, или из временных ограничений в выразительных средствах, или просто из привычек и штампов, или из умозрительного подхода к искусству. Сравните внешне понятную «условность» рамок кадра и живописного полотна. Так рождаются предрассудки.

Одна из очень серьезных и закономерных условностей кинематографа заключается в том, что экранное действие должно развиваться последовательно, несмотря на реально существующие понятия одновременности, ретроспекций и проч. Для того, чтобы передать одновременность и параллельность двух или нескольких процессов, неизбежно приходится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже. Другого пути нет, и кинематограф тяготеет к этому всегда. В фильме Довженко «Земля» кулак стреляет в героя, и для того, чтобы передать выстрел, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с другим кадром, параллельным, — где-то в поле кони испуганно подняли головы — а потом снова следует возвращение к месту убийства. Для зрителя эти кони, поднявшие головы, были опосредованной передачей раскатившегося звука. Когда же кинематограф стал звуковым, надобность в такого рода монтаже отпала. И нельзя сыграть на генеральных кадрах Довженко, дабы оправдывать ту легкость, с которой в нынешнем кино без надобности прибегают к «параллельному» монтажу. Вот человек падает в воду, а в следующем кадре, условно говоря, «смотрит Маша». В этом чаще всего нет необходимости, такие кадры выглядят как рецидив поэтики немого кино. Это — вынужденная условность, превращенная в предрассудок, в штамп.

Развитие техники кино в последние годы породило (или возродило) соблазн: делить широкий кадр на две или несколько частей, в которых одновременно («симультанно») можно показать два или несколько параллельно происходящих действий. С моей точки зрения, это ложный путь, это выдумывание условности, для кино неорганичной.

Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на

нескольких — например на шести! — экранах. Представьте себе это, и вы поймете, что это абсурд. Движение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «полиэкранное» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккордом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее с одновременным звучанием нескольких оркестров, каждый из которых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не увидите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникнет задача как-то приводить одновременность к последовательности, т. е. создавать специально для каждого случая хитроумную систему условностей. И это будет все равно, что трогать правой рукой свою правую ноздрю, обводя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и закономерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии.

Следует различать естественные условности, на которых основывается специфика данного вида искусства условности, определяющиеся разницей между реальной жизнью и специфически ограниченной формой данного искусства, — и мнимые, выдуманые, непринципиальные условности, оборачивающиеся либо рабством перед штампами, либо безответственным фантазированием, либо заимствованием специфических принципов у смежных искусств.

Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем литературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно воспринимаемой формы кинообраза.

Мне могут сказать: а как же тогда быть с авторской фантазией, с миром внутренних представлений человека, как воспроизводить то, что человек видит «внутри себя» — всякого рода сновидения, ночные и «дневные»?..

Я отвечаю: это вполне возможно. Но только при одном условии: «сновидения» на экране должны складываться из тех же, четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни. У нас же поступают так: снимают нечто рапидом

или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага, это он вспоминает! это ей снится! Но ведь такими способами таинственного размазывания мы не достигнем настоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний. Кинематографу нет дела, не должно быть дела до замешанных театральных эффектов. Что же нужно? Нужно прежде всего точно знать, какой сон приснился вашему герою. Нужно точно знать реальную, фактическую подоплеку этого сна: видеть все те элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая себе какую-то картину). И нужно точно, без затуманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране. Мне снова могут сказать: как же быть со смутностью, неясностью, невероятностью сна? Я отвечаю: для кинематографа так называемая «смутность» и «несказанность» сна не означает отсутствия четкой картины; это есть особое впечатление, которое производит логика сна, необычность и неожиданность в сочетании и столкновении вполне реальных элементов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точностью. Кинематограф самой своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее. (Кстати, самые интересные и самые страшные сны — это те, из которых вы помните все, вплоть до мельчайших деталей).

Мне хочется еще и еще раз напомнить о том, что непрерывное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключаются каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности. Отсюда и возникает неповторимость, а не из того, что автор нашел особое пластическое построение и связал его с загадочным поворотом своей мысли, дал ему «от себя» какой-то смысл. Так рождаются символы, которые с легкостью переходят в общее употребление и превращаются в штампы.

Чистота кинематографа, его незаменимая сила проявляются не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта.

В фильме Бунюэля «Назарин» есть эпизод, действие которого происходит в деревушке, где свирепствует чума.

Иссушенной, каменистой, сложенной из известняка. Что делает режиссер, для того чтобы добиться впечатления выморочности? Мы видим пыльную дорогу, снятую вглубь, и два ряда уходящих в перспективу домов, снятых в лоб. Улица упирается в гору, поэтому неба не видно. Правая часть улицы в тени, левая освещена солнцем. Улица совершенно пуста. По середине дороги — из глубины кадра — прямо на камеру идет ребенок и волочит за собой белую, ярко-белую простыню. Камера медленно движется на передатормском кране. И в самый последний момент — перед тем, как этот кадр сменится следующим, — поле кадра вдруг перекрывается опять-таки белой тканью, мелькнувшей в солнечном свете. Казалось бы, откуда ей взяться? Может быть, это простыня, которая сушится на веревке? И тут вы с удивительной силой ощущаете «дуновение чумы», схваченное прямо-таки невероятным образом, как медицинский факт.

Еще один кадр — из фильма Куросавы «Семь самураев». Средневековая японская деревня. Идет схватка всадников с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи. На самураях старояпонская одежда, высоко обнажающая ноги, залепленные грязью. И когда один из самураев, убитый, падает — мы видим, как дождь смывает эту грязь, и его нога становится белой. Белой как мрамор. Человек мертв! — это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ.

*А может быть, он получился случайно — актер бежал, потом упал, дождь смыл грязь, а уже мы воспринимаем это как режиссерское откровение?*

В связи со всем этим — о мизансцене. В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Для чего мизансцена служит? На этот вопрос вам в девяти случаях из десяти ответят: она служит для того, чтобы выразить смысл происходящего. И все. Но ограничивать только этим назначение мизансцены нельзя, потому что это значит становиться на путь, который ведет в одну сторону — в сторону абстракций. Де Сантис в финальной сцене своей картины «Дайте мужа Анне Дзаккео» поместил, как все помнят, героя и героиню по обе стороны металлической решетки забора. Эта решетка так прямо и говорит: вот эта пара разбита, счастья не будет, контакт невозможен. Получается, что конкретная, индивидуальная

Неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная насильственная форма. Зритель сразу ударяется в «потолок» так называемой мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары приятны, от них становится спокойно: событие «переживательное», да к тому же и мысль ясна и не надо напрягать свой мозг, свой глаз, не надо вглядываться в конкретность происходящего. И зритель начинает разлагаться, если давать ему такую пищу. А ведь подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Я еще раз напомним то, о чем мне уже приходилось писать, — финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот», когда князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, где за пологом лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты, друг против друга так, что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы прямую наблюдаемого факта и к его фактурной *неповторимости*. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

Иногда говорят: какая разница, как мы поставим актеров? — встали у этой стены, разговаривают, крупным планом снимаем его, крупным планом ее, а потом они разойдутся. Но ведь самое главное при этом не продумано. И дело тут бывает не только в режиссере, но и — очень часто — в сценаристе.

Если не отдавать себе отчета в том, что сценарий предназначается для фильма (и в этом смысле является «полуфабрикатом» — не более, но и не менее!), невозможно сделать хороший фильм. Можно сделать нечто другое, новое, и даже хорошо сделать, но сценарист останется недоволен режиссером. Не всегда также справедливы обвинения по адресу режиссеров в том, что они «разрушают интересный

замысел». Ведь замысел бывает зачастую настолько литературен — и лишь в этом смысле интересен, — что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм. Собственно литературная сторона сценария (помимо чистого диалога) в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того, чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом. (Например, в одном сценарии Фридриха Горенштейна написано: в комнате пахло пылью, засохшими цветами и высохшими чернилами. Мне это очень нравится, потому что я начинаю представлять себе облик и «душу» интерьерера, и если художник принесет его эскизы, я смогу сразу определить — какой «тот» и какой «не тот». Все же на таких ремарках невозможно основывать узловую образность фильма: они, как правило, помогают только находить атмосферу.) Во всяком случае, настоящий сценарий, с моей точки зрения, — это такой сценарий, который сам по себе не предназначен оказывать на читателя завершенное и окончательное воздействие, а весь рассчитан на то, что он будет превращен в фильм и только тогда приобретет свою законченную форму.

Однако перед сценаристами стоят очень важные задачи, выполнение которых требует настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Этим пренебрегают. А ведь это — то самое, что заставляет человека застыть за столом в самой неудобной позе или прыгать с третьего этажа!

Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родствен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен влиять на режиссера, он может и должен многое

дать режиссеру, вплоть до того, как строить мизансцену. Можно написать: «Герои останавливаются у стены» и дальше дать диалог. Но чем определяются говоримые слова и соответствует ли этому стояние у стены? Нельзя в высказанных персонажами словах сосредоточивать смысл сцены. «Слова, слова, слова» — в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на короткое время вы можете наблюдать полное совпадение слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека раздваиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, часто противоречат, а подчас, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одновременно в каждой из этих «плоскостей», только при полном знании этого можно добиться той неповторимости, той истинности, той силы факта, о которой я говорил. И если брать мизансцену, то от ее точного соотношения и взаимодействия с произносимым словом, от их разнонаправленности и родится тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был он глубок по замыслу и точен по своей предназначенности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Никогда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные деформации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и компромиссами. Полноценный фильм может получиться и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рвутся их первоначальные замыслы и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм.

Вообще же говоря, работу режиссера становится все труднее отделять от работы сценариста. В современном киноискусстве режиссер все более стремится к авторству, и это естественно, а от сценариста требуется все больше режиссерского разума, и это тоже естественно. Поэтому, быть может, самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически, а именно, когда постановщик фильма сам для



себя написал сценарий, или — наоборот — автор сценария сам начал ставить фильм.

Стоит ли подробно объяснять, что авторская работа начинается с идейного замысла, с необходимости сказать о чем-то важном... Это ясно, и иначе быть не может. Конечно, бывает и так, что автор находит для себя какой-то новый угол зрения, открывает для себя какую-то серьезную проблему, идя, казалось бы, от решения чисто формальных задач (тому немало примеров в разного рода искусствах), но все равно это происходит лишь тогда, когда найденная форма (как бы неожиданно) «ложится» на душу этого человека, на его тему, на идею, которую он — сознательно или безотчетно — давно несет через всю свою жизнь.

Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — это создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, следовать шаблонным образцам и образам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться.

Я вижу ярчайшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет контроля этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы.

Гениальных людей в кинематографе немного. Возьмите Эйзенштейна, возьмите Довженко, возьмите Бунюэля или Курасава: каждого из них невозможно спутать ни с кем другим. Есть прямое русло, которым идет такой художник, пускай с большими издержками, со слабыми местами, с надуманностями даже, но все во имя единой идеи, единой концепции.

За последние несколько лет в мировом кинематографе было немало попыток создать новые концепции фильма как раз в связи с общей идеей приближения к жизни, к правде факта. Появились такие картины, как «Тени» Кассаветиса, «Связной» Ширли Кларк, «Хроника одного лета» Жана Руша. Мне думается, что в этих примечательных картинах, помимо всего прочего, сказалась недостаточная принципиальность, недостаточная последовательность в этой самой погоне за полнотой и безусловностью фактической правды.

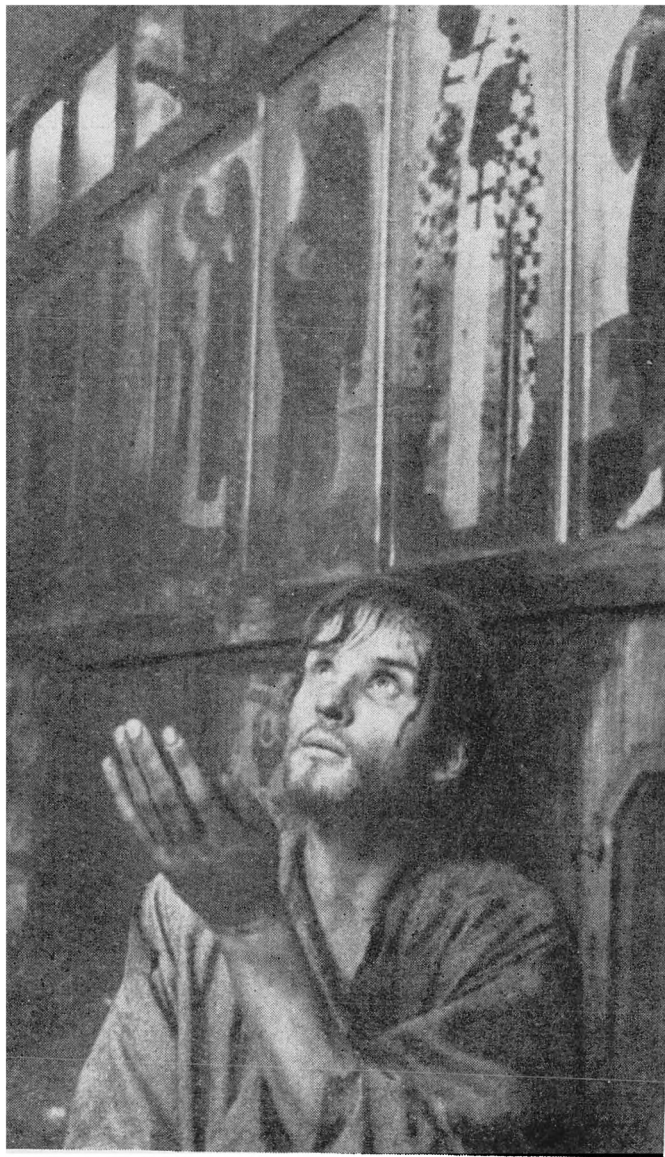
У нас в свое время говорили очень много о фильме Калатозова и Урусевского «Неотправленное письмо». Его обвиняли главным образом в схематичности и незавершенности характеров, в банальности «треугольника», в несовершенстве сюжетного построения, а на мой взгляд, беда фильма была не в этом. Беда была в том, что авторы — и в общем художественном решении фильма, и в разрешении каждого из характеров — не пошли до конца по тому пути, который сами же нашли и наметили. Надо было неотступно проследивать камерой, так сказать, фактические судьбы этих людей в тайге, не отвлекаясь на то, чтобы там или здесь sobлюсти фабульные связи, заданные в сценарии. Авторы то встают против заданного сюжета, то вдруг подчиняются ему. Характеры не то, что не созданы, они разрушены. Или разрушены не до конца. Придерживаясь остатков традиционного сюжета, авторы не смогли быть до конца свободны на своем собственном пути, на котором они могли бы увидеть и создать образы своих героев совершенно по-новому. Беда тут в недостаточной верности своему принципу.

Кстати, художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаруживать свое волнение, свою заинтересованность и прямо изливать все это. Любая взволнованность предметом должна быть превращена в олимпийское спокойствие формы. Только тогда художник сможет рассказать о волнующих его вещах. У нас же в последнее время некоторые кинематографисты одержимы мыслью снять поэффе́ктнее, и очень уж они при этом суеются: подкидывают камеру в воздух, бегают на фоне роскошно переливающейся цветовой гаммы осенних листьев, теряют голову перед красивыми лицами, телами, вещами. И все это называется новой формой! А в результате фильм разваливается. Не оттого, что сложно, а оттого, что нет ясной позиции художника и определенной его мысли о мире. Впрочем, какая-то позиция есть. Есть «волнение по поводу» и стремление снять «покрасивше». Но есть ли это позиция, достойная художника? Не дороже ли истина?

\* \* \*

Сейчас мы заканчиваем работу над картиной о Рублеве — «Андрей Рублев».

Действие фильма происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе, «как там все было».



*«Андрей Рублев»  
А. Солоницын в роли Андрея*



«Андрей Рублев»

Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию.

Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции, живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность, такая, которая в лучшем случае напомнила бы тогдашние миниатюры или иконопись той эпохи. Но для кинематографа этот путь ложен. Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удостаиваться поверхностных похвал, вроде: ах, как почувствована эпоха! ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф...

Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, т. е. представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал «памятниковой» и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того, чтобы добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, «физиологической», приходилось идти на отступления от правды археологической



«Андрей Рублев»

и этнографической. Условность возникала неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условностям «ожившей живописи». Если бы вдруг появился зритель из XV века, он воспринял бы отснятый нами материал как зрелище весьма странное. Но не более странное, чем мы сами и наша действительность. Мы живем в XX веке и именно поэтому лишены возможности сделать фильм прямо из материала шестисотлетней давности. Но я был и остаюсь убежденным, что можно достигнуть наших целей даже при этих сложных условиях, если мы пойдем до конца по точно избранному пути, хотя для этого приходится работать, «не видя белого света». Куда проще было бы выйти на сегодняшнюю московскую улицу и пустить в ход скрытую камеру.

Мы не можем восстановить XV век буквально, как бы мы ни изучили его по памятникам. Мы и ощущаем его совершенно иначе, нежели люди, в том веке жившие. Но ведь и рублевскую «Троицу» мы воспринимаем по-другому, не так, как ее современники. А все-таки жизнь «Троицы» продолжилась сквозь века: она жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века. Можно

воспринимать «Троицу» просто как икону. Можно воспринимать ее как великолепный музейный предмет, скажем, как образец живописного стиля определенной эпохи. Но есть еще одна сторона в восприятии этой иконы, этого памятника: мы обращаемся к тому человеческому духовному содержанию «Троицы», которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века. Этим определяется и наш подход к той реальности, которая породила «Троицу».

Подходя так, мы должны были вносить в тот или иной кадр нечто такое, что разрушало бы ощущение экзотики и музейной реставрированности.

В сценарии был написан эпизод: мужик сделал себе крылья, влез на собор, прыгнул оттуда и разбился о землю. Мы «восстанавливали» этот эпизод, проверяя его психологическую суть. Очевидно, был такой человек, который всю жизнь думал о том, как он полетит. Вот он ползет на собор, держа под мышками крылья,— как это могло происходить на самом деле? За ним бежали люди, он торопился... Потом он прыгнул. Что мог увидеть и почувствовать этот человек, впервые полетевший? Он ничего не успел увидеть, он упал и разбился. Почувствовал он разве только свое падение, неожиданное и страшное. Пафос полета, символика полета уничтожены, ибо смысл тут самый непосредственный, первичный по отношению к тем ассоциациям, к которым мы уже привыкли. На экране должен был появиться просто грязный мужик, затем его падение, удар о землю, смерть. Это — конкретное событие, человеческая катастрофа, наблюдаемая окружающими так же, как если бы кто-то сейчас на наших глазах кинулся почему-то навстречу автомобилю и вот лежит на асфальте.

Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли о том, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить «икарийский» комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделанный из шкур, веревок и тряпок. На наш взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным.

Прежде всего следует описать событие, а не свое отношение к нему. Отношение к событию должно определяться всей картиной и вытекать из ее целостности. Это как в мозаике: каждый отдельный кусочек отдельного, ровного цвета. Он или голубой, или белый, или красный, они все

разные. А потом вы смотрите на завершенную картину и видите, чего хотел автор.

...Я очень люблю кино. Я еще сам многого не знаю: как в нем буду работать, что буду делать дальше, как все у меня будет складываться, и будет ли это так уж точно соответствовать той концепции, которой я придерживаюсь, той системе рабочих гипотез, что я сейчас выдвигаю. Кругом слишком много соблазнов: соблазн штампов, соблазн предрассудков, соблазн общих мест, чужих художественных идей. Ведь, в общем, так просто снять сцену красиво, эффектно, на аплодисменты... Но стоит лишь свернуть на этот путь — и все рушится.

А ведь при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа. Я убежден, что для любого из нас работа на студиях может оказаться бесплодным и безнадежным делом, если он не поймет точно и недвусмысленно, в чем состоит внутренняя специфика этого дела, если он не найдет внутри себя собственный ключ к ней. Вот я и говорил о своем взгляде на эту специфику.

## ДИАЛЕКТИКА ЖАНРА

### 1. КАК И ПОЧЕМУ МЕНЯЮТСЯ ЖАНРЫ

Каждый этап истории кино знает свою систему жанров.

В русском дореволюционном кино главными жанрами были мелодрама, комическая, приключенческий фильм. Это говорит не только об определенном жизненном кругозоре тогдашнего экрана, но и о господствовавшем в ту пору убеждении, что кино как искусство воспроизводит действие лишь как движение (приключенческий фильм, комическая) и если касается внутреннего мира человека, его психологии, то не может обойтись без любовной интриги (мелодрама).

В середине 20-х годов, господствующими жанрами в советском кино оказались эпопея и психологическая драма. Разумеется, не таинственные силы столь решительно изменили искусство. Происшедшая революция сблизила экран с жизнью, масштабы истории потребовали эпопеи, а конфликт исторического процесса и личности определил глубину и пафос новой психологической драмы.

Конечно, такая очевидная замена старых жанров новыми возможна лишь в период коренных изменений в обществе, но искусство меняется не только в переломные периоды истории, развитие искусства — процесс непрерывный, он связан также и с эволюцией старых, традиционных жанров, постепенным их обновлением.

Жанры русского дореволюционного кино, которые мы упомянули, не исчезли вовсе, они только видоизменились и приспособились к новому содержанию. При этом у каждого из них была своя судьба, каждый прошел свой путь.

Характер изменений, происшедших, например, в *приключенческом жанре*, впервые наглядно показали «Крас-



ные дьяволята». Ни в какой степени не отказываясь от специфики традиционного авантюрного жанра, авторы фильма обнаруживают остроту фабульных перипетий в самом содержании истории. (Напомним, что «Красные дьяволята» были одним из самых значительных фильмов о революции до «Стачки» и «Потемкина»). Здесь новое содержание жизни не просто облеклось в старую форму искусства; если бы это было так, то картину «Красные дьяволята» постигла бы судьба ее сверстников — агитфильмов, которые имели значение для своего времени, не пережив его. В «Красных дьяволятах» форма, став более чуткой к содержанию, изменилась под его воздействием и поэтому сумела обеспечить содержанию более длительную жизнь: мы и сегодня смотрим фильм 1923 года с удовольствием, наивная энергия сюжета этого фильма выражает характер юных героев, уже неповторимых, как неповторима юность каждого из нас.

Дальнейший путь развития этого жанра в советском кино подтвердил, что приключенческий фильм, при всей условности своего сюжета, способен объяснить мотивы поступков, характер человека, действующего в непредвиденных обстоятельствах. Говоря о направлении, в котором развивался советский приключенческий фильм, нельзя не сказать и о том, как мало, к сожалению, использованы до сих пор его возможности. Стоит подумать над тем, почему это произошло. Не потому ли мы мало ценили этот традиционный жанр, что нам все-таки казалось, что в нем недостаточно может проявиться новаторская сущность советского кино. А может быть, известное высокомерие к этому жанру всего лишь прикрывало (особенно в период бесконфликтности) боязнь остроты приключенческого сюжета, ставящего героя в слишком рискованные ситуации. Какие мы здесь утратили возможности, стало, может быть, особенно очевидно, когда из тайников истории засверкала поразительная судьба советского разведчика Зорге и о нем сделал фильм французский режиссер Ив Чампи с западногерманским актером Томасом Хольцманом в главной роли. Этот обстоятельный фильм мы смотрели с чувством благодарности к этим двум художникам, и вместе с тем нас не покидала мысль о том, какие возможности остались неиспользованными в этом материале. Жизнь Зорге, его удивительные поступки не могут быть исчерпаны изображением событийной стороны, здесь требуется анализ взаимодейст-

вия человека и обстоятельств, что, как мы уже заметили, вполне в компетенции приключенческого жанра. Осознав до конца событийную сторону биографии, художник невольно открыл бы в материале глубинную тему — тему человека, заброшенного столь далеко от родины и оставшегося до конца ей верным. Так ситуация приключенческая перерастает в ситуацию трагедийную. И это весьма поучительно: жанр, взяв от темы все, что может взять, обнаруживает не только свои пределы, но и новое содержание, которое сам уже освоить не может. Осознав это, искусство вправе снова обратиться к этому предмету.

Судьба другого традиционного жанра — *комической* — складывалась иначе. Комическая пережила пору расцвета в период немого кино и несколько угасла у нас в 30-е годы, что можно объяснить не только условиями внешними, но и причинами, лежащими в самой природе развивающегося искусства. В 30-е годы, с приходом звука, экран в значительной степени утратил обнаженные приемы комизма и эксцентрики, выражаемые мимикой, жестом, пластикой: кино все больше изображало жизнь в формах самой жизни.

В мировом кино, пожалуй, только один Чарли Чаплин не сдал своих позиций, но характерно, что удержал он их именно ценой отказа на первых порах от звучащего слова.

В 60-е годы комическая обретает новую жизнь, о чем говорят примеры из практики и советского кино («Свадьба», «Операция Ы»), и американского («Безумный, безумный, безумный мир», «Большие гонки»), французского («Мой дядюшка», «Все золото мира») и английского («Стук почтальона»). Конечно, преждевременно говорить о новом расцвете комической, но уже теперь очевидно, что появление ее не случайно: кино, пройдя через свой звуковой период, когда обогащение опытом театра имело и другую сторону — забвение пластической культуры немого кино, сейчас переживает период звукозрительного синтеза, когда на новой стадии осваивается опыт немого кино. Весьма показательно, что молодой грузинский режиссер М. Кобахидзе в своей комической ленте «Свадьба» обходится без единого слова; начиная свой путь в современном искусстве, он как бы воздает дань традиции.

Иная судьба постигла *мелодраму*.

Как и любой жанр, мелодрама меняется, меняется ее значение в искусстве.

В свое время Белинский ставил мелодраме в заслугу то, что она выступила в оппозицию надутой и неестественной тогдашней трагедии. Речь шла о классицистической трагедии, потерявшей героическое содержание и сохранившей лишь свою внешнюю многозначительность. Еще до того, как романтическая драма бросила вызов классицистической трагедии, удар рационализму омертвевшей классики нанесла именно мелодрама. Пафос протеста против зла и неистовая напряженность эмоций определили демократизм мелодрамы, ее успех у простых зрителей. Однако очень скоро мелодрама от сочувствия угнетенному перешла к идеализации его, противопоставление добра и зла приобретало в ней все более абстрактный характер; лишенная социального смысла, она утверждала терпение как добродетель — уместно в связи с этим вспомнить замечание Маркса о «„мелодраматической“ лжи, апеллирующей к сердцу мелкого буржуа»<sup>1</sup>.

Кинематограф так же, как театр и литература, имел и имеет в своем арсенале мелодраму. Вспомним, например, фэкс — ранних Козинцева и Трауберга, их стремление освоить в жанре мелодрамы материал не только исторической («СВД»), но и современной действительности («Чертовое колесо»). Но если зарубежное кино в пору своего рождения добилось именно в этом жанре выдающихся успехов (мелодрамы Гриффита), то в советском кино мелодрама оказалась на периферии искусства. (Вспомним, как Эйзенштейн преодолевал ее в своих эпопеях.) В условиях революции старой мелодраме не хватало исторической прозорливости, умения понять диалектику событий.

Революция требовала от экрана беспощадного реализма хроника или языка Шекспира, ибо революция, как подчеркнул Маркс, — тема для трагедии.

Экран же пересказал революцию как мелодраму.

Это противоречие раннего советского кинематографа заметил киносценарист Н. Зархи. В своем незавершенном труде «Кинематургия» он писал: «Экранизированный „Гамлет“ будет в кинематографе мелодрамой. Он дойдет до нас не в трагедийности и философичности своей»<sup>2</sup>. По мысли Зархи, это происходило потому, что в ту пору

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 28, стр. 310.

<sup>2</sup> Цит. по: Л. Белова. Н. А. Зархи — теоретик киносценариста. «Вопросы киноискусства», вып. 8. М., изд-во «Наука», 1964, стр. 312.

кино недоступно было изображение сложных диалектических процессов, экрану недоступна была борьба идей, и основное внимание неизбежно обращалось на ход внешнего действия, в положительном персонаже виделось только положительное, в отрицательном — только отрицательное. Диалектика характера была экрану недоступна.

Кино должно было пройти большой путь, прежде чем могли возникнуть «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Тихий Дон» Герасимова, «Гамлет» Козинцева.

На этом пути меняется и сама мелодрама.

Если в 20-х годах новая революционная эпопея оттеснила мелодраму, не скрывая своего высокомерного отношения к ней, то уже через два-три десятилетия они настолько изменились, что поменялись ролями: теперь уже обновленная мелодрама выступила в оппозиции эпопее, когда та в годы ложного классицизма стала «надутой и неестественной». Речь идет не только о картинах Чаурели «Клятва» и «Падение Берлина», но и о появившихся затем фильмах так называемого биографического жанра. За последние годы историко-революционный фильм сумел обновиться, о чем говорят такие произведения, как «Коммунист», «Ленин в Польше». Однако не следует забывать, что еще до них рационализм ложноклассицистической эпопеи преодолел фильм Григория Чухрая «Сорок первый», который при ближайшем рассмотрении есть не что иное, как мелодрама. Драма простой неграмотной красноармейки, поднятая до трагического пафоса, обнаженность чувств — все это в те годы аскетического кинематографа определило гуманизм «Сорок первого», его всеобщий успех. Есть причины, помешавшие нам тогда осознать этот фильм как мелодраму. Довело традиционное представление об этом жанре. Кроме того, в «Сорок первом» потенциально заложены все признаки трагедии, однако они могли (и должны были) проявиться лишь в той мере, в какой это позволял характер главной героини — бойца Марютки, характер не столько трагический, сколько драматический и лирический. В шедевре «Баллада о солдате» Чухрай подтвердил свое органическое понимание именно такого характера. Преодолев (сначала мелодрамой, а затем балладой) риторику эпопеи, он расчленил этим путь к другому возвышенному жанру — трагедии. Но когда в третьей своей постановке — «Чистом небе» — режиссер обратился к изображению уже действительно трагической судьбы, то

сам оказался в плену риторики, причем в самый трудный, переломный момент действия картины.

Разумеется, каждая победа и каждая неудача художника может быть случайной, однако и через случай искусство познает свои закономерности.

Взяв в свое время на себя функции трагедии, мелодрама не обязательно возвращает их трагедии же. Свою территорию и свои функции жанр мелодрамы все больше уступает сегодня *трагикомедии*, которая те же задачи выполняет более современно. Думаю, не случайно Чухрай после «Чистого неба» избрал для постановки сценарий «Жили были старик со старухой», герой которого содержит сильный элемент трагикомизма — возвышенным чудачком кажется он уже в первой сцене, когда радуется, глядя, как горит его собственный дом. Несмотря на неполный успех фильма, можно понять направление поисков художника.

Трагикомедия берет от жизни возвышенное и простое, но не ставит их в параллельном ряду, она вскрывает диалектику их отношений, ей даются противоречия современной переходной исторической эпохи.

В современном кино трагикомедия играет огромную роль. Пожалуй, нигде это так не заметно, как в итальянском кино. Возвращаясь к героическому периоду Сопротивления, мастера итальянского кино прибегают теперь к жанру трагикомедии («Все по домам», «Генерал делла Ровере», «Пароль, Виктория», «Поход на Рим» и т. д.). А разве не трагикомичен у Феллини и кинорежиссер Гуидо Ансельми в фильме «8<sup>1/2</sup>», и журналист Марчелло в «Сладкой жизни»? Трагикомичен и герой своеобразной пародии на «Сладкую жизнь» — картины Дино Ризи «Трудная жизнь»<sup>3</sup>, которая как бы выворачивает наизнанку тему картины Феллини, иронизирует по поводу попытки Феллини показать нравственную гибель бездеятельной элиты как общечеловеческое потрясение.

Трагикомедия — как плащ из двойной ткани, в котором подкладка может стать лицом, лицо — подкладкой.

Трагикомедия, воспринимая историческое явление в момент его изменения, может взять и его прошлое, и его будущее одновременно. В ней трагическое и комическое не сосуществуют, а переходят друг в друга. Она может уловить момент утраты трагического пафоса, когда явление,

<sup>3</sup> В нашем прокате «Журналист из Рима».

возвышенное в прошлом, предстает перед нами уже как фарс; трагикомедия не может кратчайшим путем — через смешное — выйти в область героического.

Таким образом, трагикомедия может обслужить совершенно различные направления в искусстве.

Ее знает искусство буржуазное и искусство социалистическое.

Комедийный «Василий Теркин», появившийся в трагический для нас период войны (что уже само по себе заслуживает осмысления), стал вехой в истории советской литературы. Потом появилось его продолжение — «Теркин на том свете», где как бы обнажилась методология создания трагикомического образа. Близок по духу Теркину Павел Колокольников — герой фильма «Живет такой парень». Мы этим вовсе не хотим сказать, что фильм стал таким же выдающимся произведением, как поэма Твардовского; просто в фильме обнаружилось то же стремление показать героическое там, где ты его и не ожидал встретить и где, казалось, ему и не положено быть. Возвышенное потому так часто рядится в смешное, что смешное оберегает его, дает возможность остаться самим собой. Здесь нельзя не вспомнить в упомянутом фильме «Живет такой парень» сцену в госпитале, куда попал Колокольников после такого происшествия: запылала чья-то машина с горючим, вот-вот она взорвется и взорвет все вокруг себя, Колокольников вскакивает в нее и угоняет, пылающую, прочь, и когда она уже летит под откос, спасается, ломая ноги. В больнице корреспондент газеты спрашивает его: «Что побудило вас, зачем вы это сделали?» Не задумываясь, наш герой отвечает: «Сдуру!» Колокольников ответил так не потому, что сожалеет, что рисковал. Он не хочет, чтобы научно трактовали его поступок. Добродетель не хочет, чтобы ей платили за то, что она добродетель, чтоб на нее указывали пальцем: смотрите, вот идет добродетель. Больше всего на свете она боится ложного пафоса и сентиментальности, защитой от них ей служит ирония.

Вдруг стало ясным, почему самый отважный, самый умный, самый справедливый персонаж народных сказок жил и действовал под именем... Иванушки-дурачка. Здесь обнаруживается генеалогия и таких героев литературы и кино, как Теркин и Колокольников. Сказанное вовсе не означает, что современное искусство сопротивляется открытому пафосу — в последующих статьях о трагедии и

эпопее мы покажем прямое выражение героического в кино. Здесь же речь идет о значении в кино жанра трагикомедии, природа которого и состоит в том, что возвышенное в нем проявляется через смешное и смешным же разоблачается, если это возвышенное ложно.

Говоря о трагикомедии в нашем кино, можно привести немного примеров. К ним безусловно относится фильм «Миха» грузинского режиссера М. Кокочашвили, сценарий А. Володина «Похождение зубного врача», по которому поставил сейчас фильм режиссер Э. Климов. И тем не менее мы убеждены, что этот жанр еще займет свое место в нашем кинематографе. Жанры не существуют отдельно, они зависят друг от друга. На каждом этапе развития они образуют определенную систему. Но получается так, что, когда система нами познана, — она уже вчерашний день, она уже объект для историка искусства. Поэтому важно пытаться увидеть момент перегруппировки жанров, когда связи между ними подвижны, когда система только складывается. Для этого надо считаться не только с тем, что уже есть, что очевидно, но и с тем, что еще незаметно, что пробивает себе дорогу и что только стремится утвердить себя. Это и есть связь с практикой, о которой так много говорится. Но здесь нам часто недостает решительности, а точнее сказать, недостает предчувствия и воображения, без которых предположения невозможны.

## 2. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ЖАНР

В самом выборе жанра произведения обнаруживается отношение художника к изображаемому событию, его взгляд на жизнь, его индивидуальность.

Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» писал, что оригинальность автора есть следствие «цвета очков», сквозь которые он смотрит на мир. По мнению Белинского, такими очками у Гоголя был «гумор», т. е. юмор. «Такая оригинальность у г. Гоголя состоит, как я уже сказал выше, в комическом воодушевлении, всегда побеждаемом чувством глубокой грусти»<sup>4</sup>.

Эйзенштейн и Довженко мечтали ставить комические картины, обнаружили в этом недюжинные способности

---

<sup>4</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. I. М., ГИХЛ, 1948, стр. 135.

(имею в виду «Ягодка любви» Довженко, у Эйзенштейна — сценарий «МММ» и комедийные сцены «Октября»), но гений их проявился в эпопее.

Чаплин — гений кинокомедии. Существовал миф об отчаянных американских золотоискателях. В «Золотой лихорадке» Чаплин развеял легенду, смешное оказалось сильнее мифа, смешное открыло нам глаза на историческое явление.

В недавно вышедшей книге «Моя автобиография» Чаплин раскрывает нам секреты комедийного творчества, но нигде, думается, он так не обнажил механизм смешного, как в раннем высказывании, которое мы позволим себе привести: «В фильме „Искатель приключений“... я весьма удачно посадил себя на балкон, где вместе с молодой девушкой ем мороженое. Этажом ниже я поместил за столиком весьма почтенную и хорошо одетую даму. Кушая, я роняю кусок мороженого, который, растаяв, течет по моим панталонам и падает даме на шею. Первый взрыв смеха вызывает моя неловкость; второй, и гораздо более сильный, вызывает мороженое, упавшее на шею дамы, которая начинает вопить и подскакивать.

Как бы просто это ни казалось на первый взгляд, но здесь учтены два свойства человеческой природы: одно — удовольствие, которое испытывает публика, видя богатство и блеск в унижении, другое — стремление публики пережить те же самые чувства, которые испытывает актер на сцене. Публика — и эту истину надо усвоить прежде всего — особенно бывает довольна, когда с богачами приключаются всякие неприятности. ...Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею бедной женщины, какой-нибудь скромной домашней хозяйки, это вызвало бы не смех, а симпатию к ней. К тому же домашней хозяйке нечего терять в смысле своего достоинства и, следовательно, ничего смешного не получилось бы. А когда мороженое падает на шею богачки, публика считает, что так, мол, и надо»<sup>5</sup>.

В этом маленьком трактате о смехе все важно. Два отклика — два взрыва смеха вызывает в нашей человеческой натуре эпизод. Первый взрыв — когда оказывается в замешательстве сам Чарли: мороженое попадает ему на брюки; скрывая растерянность, он пытается сохранить внеш-

---

<sup>5</sup> Ч. С. Чаплин. Автобиография. М., Госкиноиздат, 1945, стр. 166.



нее достоинство. Это всегда смешно, и если бы этим Чаплин ограничился, он остался бы всего лишь способным учеником Макса Линдера. Но, как видим, уже в своих короткометражках (своеобразных этюдах будущих картин) он нащупывает более глубокий источник смешного. Второй, более сильный взрыв смеха возникает в указанном эпизоде тогда, когда мороженое падает на шею богатой дамы. Эти два комических момента связаны. Когда мы смеемся над дамой, мы этим выражаем сочувствие Чарли. И все-таки возникает вопрос: причем же здесь Чарли, если все произошло из-за нелепого случая, а не по его воле, ведь он даже не ведает о том, что случилось этажом ниже? Но тут-то как раз и зарыта собака: благодаря нелепым поступкам Чарли и смешон, и... положителен. Дело в том, что нелепыми поступками мы можем причинять и зло. Чарли же своими нелепыми поступками, и не ведая того, меняет обстановку так, как она и должна измениться, благодаря чему комедия достигает своей цели.

Смешное — не окраска действия, смешное — суть действия и отрицательного персонажа, и положительного. Тот и другой выясняются посредством смешного, и в этом стилистическое единство жанра.

Жанр, таким образом, обнаруживает себя как эстетическая и социальная трактовка темы.

Почему, например, пьеса Толстого «Плоды просвещения» — комедия? Толстой показал в этой пьесе увлечение спиритизмом, это не было смешным, и люди, которые этим занимались, не казались себе смешными. Не ощущал никакой нелепости в своем поведении и богатый барин Звездинцев. Но сам Толстой относился к нему по-другому. Появляются крестьяне, в их глазах наш ученый барин, занимающийся спиритизмом, смешон.

Толстой пишет в дневнике: «Форма повести: смотреть с точки мужика — уважение к богатству мужицкому, консерватизм. Насмешка и презрение к праздности. Не сам живет, а бог водит»<sup>6</sup>.

Насмешка и презрение к праздности Звездинцева определили жанр «Плодов просвещения».

Жанр — трактовка.

Именно такая мысль предельно заостряется Эйзенштей-

---

<sup>6</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 48. М., ГИХЛ, 1952, стр. 27.

ном, когда он на занятиях во ВГИКе предлагает своим ученикам ставить одну и ту же ситуацию сначала как драму, потом как комедию<sup>7</sup>. В качестве темы для мизансцены бралась следующая строка воображаемого сценария: «Солдат возвращается с фронта. Обнаруживает, что за время его отсутствия у жены родился ребенок. Бросает ее».

Давая это задание студентам, Эйзенштейн подчеркнул три момента, из которых складывается умение режиссера: *увидеть* (или как он говорил еще — «выудить»), *отобрать* и *показать* («выразить»). В зависимости от того, ставилась ли эта ситуация в патетическом (трагедийном) плане или комическом, из нее «выуживалось» разное содержание, разный смысл, следовательно, совершенно различной получалась мизансцена.

Однако говоря, что жанр есть трактовка, мы вовсе не утверждаем, что жанр *только* трактовка, что жанр начинает проявлять себя лишь в сфере трактовки. Такое определение было бы слишком односторонним, ибо ставило бы произведение того или иного жанра в слишком большую зависимость от исполнения, и только от него.

Жанр зависит не только от нашего отношения к предмету, но и прежде всего от самого предмета, но многим кажется, что для художника проблема жанра начинается лишь на этапе разработки фабулы в сюжет.

В статье «Вопросы жанра» А. Мачерет утверждал, что жанр — «способ художественного заострения», жанр — «тип художественной формы»<sup>8</sup>.

Статья Мачерета имела важное значение, после долгого молчания вокруг проблемы жанра она привлекла к ней внимание критики и теории, обратила внимание на значение формы, однако сейчас очевидна и уязвимость статьи — она свела жанр к форме. Автор не воспользовался одним своим очень верным замечанием: «Ленские события могут быть в искусстве только драмой». Плодотворная мысль, но автор забывает о ней, когда подходит к определению жанра. Жанр, по его мнению, — тип художественной формы, жанр — степень заострения.

Казалось бы, такое определение полностью совпадает

---

<sup>7</sup> Пример взят из стенограмм занятий по теме «Мизансцена» (1934/35 учебный год). Стенограммы публикуются в IV томе Избранных произведений С. М. Эйзенштейна.

<sup>8</sup> «Искусство кино», 1954, № 11, стр. 75.

и с тем, как подходил к жанровой трактовке мизансцены Эйзенштейн, когда, уча студентов приемам режиссуры, одну и ту же ситуацию «заострял» то в комедию, то в драму. Разница, однако, здесь существенна; у Эйзенштейна шла речь не о сценарии, а о строчке сценария, не о сюжете и композиции, а о мизансцене, т. е. о приемах исполнения частности — одна и та же, она может стать и комедийной, и драматической, но чем именно ей стать — это всегда зависит от *целого*, от содержания произведения и его идеи. Приступая к занятиям, Эйзенштейн этой мысли посвящает вступительное слово, он говорит о соответствии избираемой формы внутренней идее и приводит на сей счет следующее рассуждение Гегеля:

«Подлинная оригинальность как художника, так и художественного произведения заключается в том, что они одушевлены разумностью истинного в самом себе содержания. Только в том случае, когда художник совершенно усвоил себе этот объективный разум, не примешивая к нему и не замутняя его чуждыми ему, идущими изнутри художника или заимствованными извне частными особенностями, он дает в оформленном предмете также и самого себя в своей наистиннейшей субъективности, которая стремится быть лишь точкой, через которую проходит завершенное в самом себе художественное произведение... Хотя оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную особенность, она, однако, поглощает последнюю лишь для того, чтобы художник мог всецело следовать импульсу и полету своего гения, своего вдохновения, проникнутого исключительно только одним предметом, который он изображает, и чтобы он вместо воплощения каприза и пустого произвола мог воплотить свою истинную самостоятельность в предмете, созданном им согласно истине. Не иметь никакой манеры — вот в чем состояла во все времена единственно великая манера, и лишь в этом смысле мы должны называть оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира»<sup>9</sup>.

Как видим, предоставляя студентам свободу жанровой трактовки ситуации, Эйзенштейн свободу выбора жанра и оригинальность ставил в зависимость не от каприза фантазии и оригинального приема, а от способности создать сюжет, истинный в самом себе.

<sup>9</sup> Гегель. Сочинения, т. 12. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 306—307.

Мысль эта постоянно мучила Эйзенштейна. 21 сентября 1941 г. он записывает в своем дневнике:

«В искусстве прежде всего „отражается“ диалектический ход природы.

Точнее, чем более vital искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздать в себе это основное естественное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей.

И если он и там (в природе) лежит в глубине и основе — не всегда видимо сквозь покровы... — то в искусстве место его в основном — в „незримом“, в „непрочитываемом“: в строе, в методе и в принципе...»<sup>10</sup>.

Поражает, насколько совпадают в этой мысли художники, работавшие в самые разные времена и в самых разных искусствах.

Скульптор Бурдель: «Натуру необходимо увидеть пзнутри: чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов вещи в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении»<sup>11</sup>.

Таким образом, и Гегель, и Эйзенштейн, и Бурдель говорят о предмете, истинном в самом себе, в оригинальности художника, который должен понять эту истинность, чтобы быть оригинальным.

Однако, может быть, это относится только к природе? Может быть, речь идет о присущем только ей «диалектическом ходе»?

У Маркса мы находим подобную мысль применительно к истории. Причем речь идет именно о характере таких противоположных явлений, как комическое и трагическое: их, по мысли Маркса, формирует сама история.

«Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в „Прикованном Прометее“ Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в „Беседах“ Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> «Вопросы кинодраматургии», вып. IV. М., «Искусство», 1962, стр. 377.

<sup>11</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III. М., Изогиз, 1934, стр. 691.

<sup>12</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 418.

Эти слова цитируются часто, поэтому они запоминаются отдельно, вне контекста; кажется, что речь идет исключительно о мифологии и литературе, однако, речь шла прежде всего о реальной политической действительности:

«Борьба против немецкой политической действительности есть борьба с прошлым современных народов, а отголоски этого прошлого все еще продолжают тяготеть над этими народами. Для них поучительно видеть, как *ancien régime*, переживший у них свою *трагедию*, разыгрывает свою *комедию* в лице немецкого выходца с того света. *Трагической* была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда *ancien régime*, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого *ancien régime* стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической.

Напротив, современный немецкий режим, — этот анахронизм, это вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам, это выставленное напоказ всему миру ничтожество *ancien régime*, — только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собственную *сущность*, разве он стал бы прятать ее под *видимостью* чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный *ancien régime* — скорее лишь *комедиант* такого миропорядка, *действительные герои* которого уже умерли»<sup>13</sup>.

Искусство «отражает» не только диалектический ход природы, но и истории. «Мировая история, — пишет К. Марксу Ф. Энгельс, — величайшая поэтесса...»<sup>14</sup>.

История сама создает возвышенное и смешное.

Это не значит, что художнику всего лишь остается найти форму для готового содержания.

Форма не оболочка и тем более не футляр, в который вкладывается содержание. Содержание реальной жизни само по себе еще не есть содержание искусства. Содержание не «готово», пока оно не облеклось в форму. Не только

<sup>13</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 418.

<sup>14</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 33, стр. 43.

форма зависит от содержания, но и содержание зависит от формы.

А. Твардовский говорил по этому поводу: «...Действительность нуждается в таком подтверждении и закреплении, и до того, как она явится отраженной в образах искусства, она как бы еще не совсем полна и не может с полной силой воздействовать на сознание людей»<sup>15</sup>.

Рассуждая об этом же, Пастернак обнажает суть творчества:

Опять Шопен не ищет выгод,  
Но, окрыляясь на лету,  
Один прокладывает выход  
Из вероятья в правоту<sup>16</sup>.

Здесь в каждой строке откровенье: искусство бескорыстно, для него важна лишь истина, художник добывает ее в каждом произведении и каждый раз рискует, потому что нет готового решения, но если он его нашел — следовательно, мысль была верной, и замысел художника приобретает правоту реальности.

Мысль и форма совпали не потому, что их соединили. Они преодолели друг друга. Мысль стала формой, форма — мыслью. Они стали одним и тем же.

Это равновесие, это единство всегда условно, потому что реальность произведения искусства перестает быть реальностью исторической и бытовой. Придавая ей форму, художник меняет ее, чтобы осмыслить.

Но не уклонились ли мы слишком далеко в сторону от проблемы жанра, увлекшись рассуждениями о форме и содержании, а теперь начав еще разговор и об условности? Нет, мы теперь только приблизились к нашему предмету, ибо имеем возможность, наконец, выйти из заколдованного круга определений жанра, которые мы приводили вначале. Жанр — тип формы. Жанр — содержание. Каждое из этих определений слишком односторонне, чтобы быть верным, чтоб дать нам убедительное представление о том, *чем* определяется жанр и *как* он формируется в процессе художественного творчества. Но сказать, что жанр зависит от единства формы и содержания, значит также еще ниче-

<sup>15</sup> А. Т. Твардовский. Собр. соч., т. IV. М., 1960, стр. 454.

<sup>16</sup> Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.—Л., «Советский писатель», 1965, стр. 366.

го не сказать. Единство формы и содержания — общеэстетическая и общепhilософская проблема. В таком общем значении она разрешается в сфере метода. Жанр — более частная проблема. Она связана с совершенно определенным аспектом этого единства — с его условностью.

Единство формы и содержания есть условность, характер которой определяется жанром.

Жанр — тип условности.

Не случайно, что, когда условность оказалась на подзрении, перестали говорить о жанрах. В период господства догматизма условность стала рассматриваться как недостаток искусства, как нечто противопоказанное реализму. Например, в энциклопедическом словаре о художнице Кете Кольвиц написано: «Реалистическую убедительность ряда ее произведений снижают черты условности»<sup>17</sup>. За условность приходилось извиняться. Правда, в конце указано, что «в отдельные листы части тиража словаря внесены исправления», допустим, что исправлена и характеристика метода художницы. Но дело, конечно, не в этом — противопоставление условности реализму пронизывало тогда художественную практику, в том числе и практику кино. Что может быть условнее мультипликации, где рисованные существа или куклы двигаются и говорят, как живые люди? Именно поэтому в те годы здесь особенно была ощутима боязнь условности. Если, например, с персонажем случались невероятные происшествия, то действие происходило обязательно во сне, а до того, как герой засыпал, и после того, как просыпался, он находился в «нормальной» реалистической среде.

В тех условиях не мог, конечно, появиться А. Тарковский, потому что в своем программном дебюте «Иваново детство» он стремился показать как реальность не только действие человека, но и его мышление, его подсознание.

Условность необходима, так как искусство невозможно без ограничения. Ограничивает художника прежде всего материал, в котором он воспроизводит действительность. Материал не является сам по себе формой. Преодоленный материал становится и формой, и содержанием. Скульптор стремится в холодном мраморе передать тепло человеческого тела, но он не раскрашивает скульптуру, чтобы она

---

<sup>17</sup> «Энциклопедический словарь», т. II. М., изд. «Большая советская энциклопедия», 1954, стр. 111.

походила на живого человека, — это, как правило, вызывает отвращение.

Принципы преодоления того или иного материала определяют не только специфику данного искусства, они питают общие закономерности художественного творчества — с его постоянным стремлением к образности, метафоричности, подтексту, второму плану, т. е. стремлением избежать зеркального отображения предмета, проникнуть за поверхность явления в глубину, чтобы постичь его смысл.

Вспомним с этой точки зрения формулу Станиславского: «играя злого, ищи, где он добр». Станиславский здесь стремится к тому, чтобы злое мы увидели не как отвлеченное понятие, а как живое явление, которое *возникло*, следовательно, оно могло *не быть*, но если тем не менее оно существует, то для этого есть свои причины. Так актер играет «историю характера», т. е. выясняет обстоятельства, в которых этот характер сложился.

Ограниченность материала и ограниченность фабульных обстоятельств являются не препятствием, а условием для создания художественного образа. Работая над сюжетом, художник сам создает для себя эти ограничения.

Левитан в своей знаменитой «Владимирке» не показал ни одного человека, но атмосфера пустынного тракта передает тему одиночества людей, которым пришлось здесь пройти. Аналогичную задачу ставит перед собой Ван Гог: на одной из его картин мы видим пару изношенных башмаков, а думаем о человеке, который их носил, о его участи. Зачем так поступают художники? Чтобы взять над нами власть, разбудить наше воображение, чтобы мы не только видели, но и догадывались — это дает всегда зрителю неповторимое переживание.

В «Войне и мире» Толстого в ночной сцене в Отрадном Наташа страстно желает взлететь; конечно, она не поднимается над землей, к этому стремится ее душа, потому что она живет предчувствием любви. Напрасно в этой сцене фильма С. Бондарчук и А. Петрицкий показали реальный полет над землей. Мы думаем не о Наташе, а о вертолете, с которого снимал оператор.

Экран — искусство зрительное, но это не значит, что в кино нужно показывать все, в том числе и то, что автор литературного оригинала лишь подразумевал.

В пьесе Бертольта Брехта «Карьера Артуро Уи» за историей героя каждый легко угадывает историю Гитлера.



Брехт на это и рассчитывает. Гангстер Уи проходит через то же, что и Гитлер (предательство, демагогия, подкуп, террор, рабье молчание филистеров), но то, что действие развивается на другом, «сниженном» материале (провокация с поджогом склада капусты), придает типизм и сатирический аспект известному событию. Реальная история была в пьесе всего лишь подтекстом, вторым планом. Это недостаточно учел постановщик «Карьеры» — дипломного спектакля во ВГИКе, сопроводив театральное действие изображением на экране, установленном прямо перед нами на задней стене сцены. Каждой сцене спектакля предшествует соответствующий эпизод реальной хроники. Пьеса лишилась подтекста, поскольку подтекст перешел на экран и сам стал действием. Теперь текст не усиливал действие, а конкурировал с ним; несмотря на отличное исполнение главной роли молодым актером Н. Губенко, пьеса потеряла масштаб.

Надо сказать, что использование экрана в постановке «Карьеры Артуро Уи» подсказано самим Брахтом — каждый сценический кусок начинается словами, которые автор рекомендует просцировать на занавес. Удачно использован этот прием в постановке «Карьеры» в студенческом театре МГУ (режиссер С. Юткевич). Справа и слева сцены — два маленьких экрана. Справа появлялись тексты — своеобразные эпиграфы автора к эпизодам. На левом — диапозитивы карикатур Гросса, которые подчеркивали атмосферу времени, но не подменяли собой действие.

Итак, художник преодолевает ограничения средствами условности. Условность освобождает его от необходимости копировать предмет, делает способным обнажить суть, скрытую за оболочкой предмета.

«...Если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпадали. — писал Маркс, — то всякая наука была бы излишня»<sup>18</sup>.

Натурализм боится условности, он избегает ее и потому способен уловить лишь внешнее сходство с жизнью. Натурализм безволен, он не способен сказать свое мнение о жизни, вынести ей свой «нравственный приговор».

Однако не менее безвольно и абстрактное искусство с его самодовлеющей условностью. Независимость абстракционизма иллюзорна, от него также ускользает суть

---

<sup>18</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 384

предмета, независимым здесь оказывается не художник, а предмет, непознанный в своей сути.

И в первом, и во втором случае происходит разрыв формы и содержания, потеря связи человека и истории, связи субъективного мира художника и объективной реальности.

Благодаря жанру эта связь сохраняется, в пределах жанра условность существует не сама по себе, она выражает безусловное содержание.

Жанр как бы регулирует условность. Он никогда не дает предмету остаться самим собой, не позволяет ему и безвольно раствориться в сфере абстрактной условности.

Искусство кино имеет свою условность и поэтому не только по-своему формирует уже известные жанры, но и создает почву для появления жанров совершенно новых, ранее в других искусствах не известных.

### 3. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Теоретики не изобрели еще для киножанров оригинальных названий: они заимствованы из литературы. Роман стал кинороманом, повесть — киноповестью, драма — кинодрамой, комедия — кинокомедией и т. д.

Но даже и в таком, как видим, довольно механическом приспособлении терминологии был свой резон. Молодое искусство, кино уже на первых порах своего существования практически сформировало жанры, которые в литературе возникли в результате длительного развития.

Именно к терминологии литературы, а не живописи, обратилось здесь кино, хотя и литература, и живопись в равной степени находятся у колыбели кино — новое искусство экрана как бы соединило в себе пластическую пространственность живописи и развитие действия во времени, свойственное литературе.

Традиционные жанры живописи — исторический жанр, батальный, бытовой, портрет, пейзаж, натюрморт и т. д. — практически не привились в кино и не случайно. В живописи вследствие того, что она передает один момент реальности, различие жанров прямо обусловлено содержанием (отчего понятие «тема» и понятие «жанр» почти синонимы). Другое дело в кино, которое изображает не *один* момент, а *действие*, вследствие чего содержание дано в развитии, т. е. в изменении. Попытка придать *теме* значение

*жанра* в кинематографе не оправдала себя. Об этом, например, говорит так называемый *биографический жанр*, который бурно расцвел в 40-е годы, был возведен в ранг ведущего жанра, однако оставил нам однообразные произведения, большинство из которых теперь можно смотреть лишь со специальной целью — эстетического удовольствия они вам не доставят. Естественно, что само понятие «биографический жанр» в кинотеории не прижилось, в то время как в живописи — и это заслуживает внимания — историческая картина и портрет сохраняют за собой значение жанра. Как видим, вопрос терминологии имеет практическое значение. Неповторимые биографии исторических деятелей могли в зависимости от конкретного содержания жизни героя стать на экране романом, поэмой, драмой, трагедией, трагикомедией, но все нивелировалось каноном «биографический фильм». Термин «биографический жанр» оправдывал ложное понятие, мешал осознать его и преодолеть на практике.

Однако то, что фильм может быть кинороманом, кинотрагедией и т. п., не означает, в свою очередь, идентичности этих жанров в литературе и кино. Приставка «кино» к названию литературного жанра не означает, что тот сохраняет свое содержание, принципы и границы, приобретаая на экране лишь новую кинематографическую оболочку.

Здесь обнаруживается уже другая — отрицательная — сторона заимствованной из литературы терминологии, она заставляет многих думать, что кинодрама — это драма, снятая на пленку. К сожалению, в практике с этим приходится встречаться сплошь и рядом, особенно когда речь идет об экранизации произведений литературы.

Фильм «Палата» поставлен по пьесе, и чтобы сохранить естественность действия, режиссер ключевые сцены выносит на натуру, в частности, одно из объяснений героя и героини снимает в реальном саду. Но именно этим он разрушает правдоподобие, потому что те же слова, которые герои говорили бы на сцене, они произносят теперь, двигаясь по аллее. Одну и ту же мысль человек выразит по-разному в зависимости от того, сидит ли он в уютном кресле или спешит на работу. Данное конкретное психофизическое состояние человека определит не только словарный состав сказанной им фразы, но и конструкцию ее, тем более интонацию. Вот почему нам показалось, что в

указанной сцене героиня произносит лишние слова, а трижды повторенное ею «люблю» и вовсе ненужным: об этом уже сказали ее глаза, приближенные к нам кинокамерой. Сама натура в этой сцене оказалась ненатуральной. Люди не живут ею, она не живет людьми.

Как тут не вспомнить «Иваново детство» и именно сцену в светлой березовой роще, которая была снята так, что оказалась участником нравственного поединка лейтенанта Гольцева и Маши! А потом мы видим блиндаж, в нем пол устлан стволами берез, таких же нежных, но у них обрублены корни, как обрублено детство Ивана — юного героя картины.

Киноизображение — не есть оформление готового действия. Само изображение на экране есть действие. И изображение человека, и изображение дерева — действие. Чтоб поставить в кино пьесу, нужно предварительно изменить ее форму (стало быть, и содержание): экран по-своему завяжет сюжет, избрет для этого же действия другие опорные моменты, наконец, по-своему завершит его.

На сцене невозможно завершить сюжет так, как скажем, завершает его в фильме «Ночи Кабирии» Феллини: улыбка, нечаянно возникнув на лице героини, меняет ход действия. В театре это невозможно не только потому, что улыбку на лице актрисы увидели бы только зрители первых рядов. И для них, зрителей первых рядов, необходима была бы еще какая-то сцена, какое-то словесное или физическое действие, чтобы ощутить перелом, происшедший в душе героини. Все это должна была бы сыграть актриса, реально находящаяся на сцене перед зрителем.

На экране мы видим не улыбку, а изображение улыбки. При этом мы уверены, что видим не улыбку актрисы, играющей Кабирию, а улыбку самой Кабирии. Улыбка на экране становится действием, значительно более сильным, непосредственным, чем на сцене. Здесь кинематографическое действие сильнее и литературы, потому что фраза — «На лице Кабирии появилась улыбка» была бы в таком случае только информацией, но не источником переживания: нам нужно самим увидеть, а не услышать лишь рассказ того, кто это видел. Здесь недостаточна и сила живописи, способной остановить мгновение. Здесь требовалось именно кинематографическое, движущееся изображение, чтобы передать не состояние, а момент перехода одного состояния в другое. Без этого мы не сумели бы

в полной мере ощутить перелом, который внезапно произошел с Кабирией. Жестоко обманутая (вспомним — обманутая вторично, да еще тем, кому поверила и кого полюбила), она молит, чтобы ее убили. Она не хочет больше жить, она не может больше жить. Она бредет сквозь лес, среди оголенных стволов (снятых так, что мы не видим крон). Откуда-то появляется толпа — молодые пары, веселые, кто на велосипедах, кто с гитарой, — вероятно, это режиссеру нужно было, чтобы маленькая фигура Кабирии показалась нам еще более обреченной на одиночество. Сейчас закончится картина, и, кажется, невозможно уже изменить ни судьбы героини, ни нашего подавленного состояния. Но именно в этот критический момент режиссер показывает нам ее лицо: Кабирия прислушалась, и вдруг на ее измученном лице *возникает* улыбка. Этот момент потрясает нас, мы переживаем то, что бывает с нами, когда трагический герой, после катастрофы, вызывает у нас уже не только страх и сострадание, но и душевный подъем.

Как видим, кинематографическое изображение снимает антагонизм между повествованием и драматическим действием.

Практически кинематограф изменил границы между традиционными родами — эпосом и драмой.

Эйзенштейн писал, что его «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма.

Пудовкин подошел к решению задачи с другой стороны: его «Мать» является драмой, а действует как хроника.

(Эти великие открытия до сих пор не до конца осознаны, о чем говорит, например, привычка считать художественным фильмом лишь фильм драматический, т. е. игровой, но не документальный, хотя документальный фильм — в отличие от репортажа — должен быть художественным произведением, поскольку неизбежно стремится к образному воплощению действительности).

Разумеется, и до возникновения кино не было абсолютных границ между жанрами, в частности, между жанрами литературы, о чем еще писал Белинский в своей статье «Разделение поэзии на роды и виды».

И все-таки не случайно, что Достоевский не считал возможным воспроизведение одного и того же сюжета в разных родах литературы.

«Есть какая-то тайна искусства, — писал он в письме к В. Д. Оболевской, — по которой эпическая форма никогда

не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме».

И тем не менее Достоевский не отрицал возможности инсценировки. Он развивал свою мысль так: «Другое дело если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет»<sup>19</sup>.

Ранний кинематограф свел этот принцип к простому приему: от эпического произведения литературы он брал лишь любовную интригу, поэтому любое произведение литературы становилось на экране мелодрамой. «Гамлет» — повторим мысль Зархи — в ту пору мог стать на экране только мелодрамой.

Однако не опроверг ли Зархи самого себя на практике, когда на основе эпического романа Горького «Мать» создал истинную драму. Здесь Зархи как бы удалось разгадать тайну, о которой говорил Достоевский: эпической форме он нашел соответствие драматической — недаром же все отмечали адекватность фильма Зархи—Пудовкина и романа Горького, несмотря на столь очевидную переработку сюжета.

Сюжет эпический стал сюжетом драматическим. В чем все-таки суть этого превращения?

В эпопее господствует событие, в драме — человек. Со времен Белинского мы привыкли к этой формуле, хотя так же, как и он сам, не абсолютизируем ее. Было бы неверно формулу эту трактовать так, что эпика интересует только событие, трагика — только человек.

Нет, и в том, и в другом случае господствует, конечно, человек, личность.

Только в драме этой личностью является герой.

В эпопее — автор.

Героиню романа «Мать» Зархи наделил в сценарии трагической виной — желая спасти сына, она невольно предает его. Перелом, который происходит в душе героини в результате осознания ею своей вины, придает действию

---

<sup>19</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. М.—Л., Academia, 1934, стр. 20.

огромное напряжение вплоть до самого финала: смерть ее мы воспринимаем теперь как искупление вины. Содержание романа, таким образом, доходило до зрителя не через переживания автора, а через переживание героини. Это было открытием, однако дальнейшего продвижения на этом пути в пределах немого кино все-таки быть не могло. Об этом говорит следующий сценарий Зархи — «Конец Санкт-Петербурга», в котором он повторил мотив трагической вины, снова заставив своего героя пройти через невольное предательство и искупление. Следующий шаг неизбежно вел к мелодраматизации действия, отсюда и пессимистический вывод Зархи насчет возможности постановки в немом кино «Гамлета».

Выход искал и Эйзенштейн, когда он, во время пребывания в США, столкнулся с задачей экранизировать эпическое произведение — роман Драйзера «Американская трагедия». Поставить фильм Эйзенштейну не удалось, но мысли его по поводу этого, изложенные затем в статье «Одолжайтесь!», имеют до сих пор принципиальное значение. Постановку «Американской трагедии» заказала Эйзенштейну фирма «Парамоунт», и она же помешала ему ее осуществить. Разошлись в определении жанра. Почему убил Клайд? Потому что он был злодей — наставлял «Парамоунт». Для такой трактовки нужна была мелодрама: честная, бедная девушка и злодей, погубивший ее. Дело сводилось к полицейскому «простому случаю», здесь хватало привычных средств немого кино, где мотивы поступков раскрывались довольно внешними проявлениями.

Эйзенштейн же написал сценарий в жанре трагедии, он хотел показать вину общества. «Психологическая и трагическая углубленность ситуации в таком виде — несомненно»<sup>20</sup>, — считал он.

И там же:

«Арсеналом сдвигаемых бровей, катящихся глаз, прерывисто „дышащей“ или корчащейся фигуры, каменным лицом или крупными планами судорожной игры рук нам не обойтись, чтобы выявить все тонкости внутренней борьбы и во всех ее нюансах...

И аппарат скользнул вовнутрь Клайда, тонально, зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли, пе-

<sup>20</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II. М., «Искусство», 1964, стр. 73.

ремежающийся с внешним действием, с лодкой, с девушкой, сидящей напротив, с собственными поступками.

Зарождалась форма „внутреннего монолога“»<sup>21</sup>.

Догадка о форме внутреннего монолога — одно из самых гениальных предположений Эйзенштейна. Она зародилась в недрах немого кино, но осуществить себя могла только с приходом звучащего слова. Возникает, естественно, вопрос: почему же, в таком случае, с наступлением звукового кино идея о внутреннем монологе была забыта и сам Эйзенштейн долгое время не вспоминал об этом? Причина кроется в том, что раннее звуковое кино внутренний монолог способно было применить весьма примитивно — только лишь как голос автора или как голос героя, сопровождающий действие и комментирующий его. На рубеже немого и звукового кино слово и изображение еще, как говорится, выясняли отношения, боролись за экран, не имея достаточной свободы, чтобы безбоязненно подчиниться друг другу в достижении общей цели. Цель прояснялась в процессе этой борьбы. Внутренний монолог лишь как прием «от автора» был временным компромиссом в борьбе между изображением и словом, монтажом и внутрикадровым действием, между кино «немым» и «звуковым». А пока экран по-прежнему эпическое переживание мог передать лишь через переживание героя, которое, в свою очередь, могло дойти до нас через традиционные формы драматической борьбы на экране.

Эйзенштейн под внутренним монологом понимал не *прием*, а такую *структуру* фильма, при которой бы он «тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный *бег мысли*». Отсюда необходимость, чтобы «аппарат скользнул „вовнутрь“ Клайда». Сегодня применяется для этого *субъективная камера*, которую следует поставить во взаимосвязь с *открытым сюжетом и звукозрительным монтажом*. Структура фильма воспроизводит не только психологию героя, но и внутреннюю речь, т. е. может воспроизвести не только «он сказал», «он сделал», но и «он подумал».

Теперь мог быть экранизирован «Гамлет».

«Сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, реальное событие может быть *одновременно и эпическим по раскрытию своего содержания, и драматическим*

---

<sup>21</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II, стр. 76—77.



по разработке своего сюжета, и *лирическим* по той степени совершенства, с которым может вторить тончайшим нюансам авторского переживания темы такой изысканный образец формы, как система звуко-зрительных образов кинематографа»<sup>22</sup>.

Эти слова объясняют не только структуру фильма «Гамлет» Козинцева и «Мне двадцать лет» Хуциева, но и «8<sup>1/2</sup>» Феллини, и «Земляничную поляну» Бергмана.

Немое кино, потом звуковое, а теперь кино звукозрительное не только видоизменяли жанры сами по себе, но и устанавливали в связях между ними новые закономерности. Система жанров — на каждом из этих этапов истории кино — определенная художественная система, которая есть не что иное, как *стиль*.

Жанр — всегда явление стиля.

Без анализа стиля невозможно переступить через черту эмпирического изучения отдельных жанров, их истории, чтобы приблизиться к разработке *теории жанра*. Но если это так, то на пути исследования возникает и другая проблема. Поскольку современный экран овладел возможностью непосредственного воплощения субъективного начала автора, что стало свойством современного стиля в кино, то, естественно, весьма важно понять, в чем состоит это авторское отношение к миру и каков сам мир, который изображает художник. Современное кино и при стилистическом единстве обнаруживает различие в методе.

Иными словами, проблема жанра неразрешима без выяснения ее связи с проблемой стиля и метода.

Приступая к анализу жанров современного кино, автор в этой статье ограничил себя выяснением подходов к проблеме.

---

<sup>22</sup> С. М. Эйзенштейн. Гордость. «Искусство кино», 1940, № 1—2, стр. 23.

## О РАЗВИТИИ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА

*(Эйзенштейн, Базен и современное кино)*

С появлением звука развитие кинематографической выразительности направилось по новому руслу. Слово и музыка вошли в фильм прямо и буквально. На первый взгляд, это лишило смысла «зримую музыкальность» и «зримую поэтичность», уже приобретших классическую форму в немом кино, на путях образного обобщения пластики фильма. Раннее звуковое кино повернулось в сторону театра, активно осваивая его возможности и подвергаясь его влиянию.

Театрализованность «разговорного» фильма 30-х годов была связана прежде всего с той определяющей ролью, которую стали играть драматургически действенные и описательно-характеристические свойства звучащего слова. Отсюда вытекали структурные изменения во всей системе кинематографической выразительности.

Итак, в киноискусстве немого периода преобладали «поэтичность» и «музыкальность», а в звуковом кино 30—40-х годов — прямая словесная выраженность действия. Речь идет именно о преобладающих тенденциях; они не исключали одновременных поисков иного рода.

Андре Базен показал наличие обеих этих стилистических тенденций как в немом, так и в звуковом кинематографе. Наблюдения Базена-критика во многом верны. Но — уже как теоретик — он отрицает диалектику качественного развития кинематографической выразительности и метафизически противопоставляет два типа киностилистики: «...В 1920—1940 гг. я обнаруживаю в киноискусстве две основные, противостоящие одна другой, тенденции: с одной стороны — режиссеры, верящие в образ,

с другой — те, кто верит в действительность»<sup>1</sup>. (Так обозначены линии поэтического и «зримо-музыкального» обобщения объекта и линия прямой передачи видимого действия).

То, что эти две тенденции проходят через всю историю киноискусства, очевидно. Но не менее очевидно и то, что первая тенденция была наиболее яркой и влиятельной внутри немого кино, а вторая стала господствовать в звуковом кино. Нельзя не заметить также, что каждая из них определялась не личными предпочтениями тех или иных режиссеров. Преобладание второй тенденции в 30-е годы прямо зависело от того, что в кинематограф вошло *звучащее слово* с присущими ему эстетическими особенностями.

Проблема звука свелась к проблеме слова, произносимого человеком на экране. (Не случайно противники звука выступили именно как противники разговорности: и Чаплин, и Рене Клер, охотно приняв музыку и шумы, упорно сопротивлялись введению звучащего слова в фильм.)

Роль звучащего слова в рамках кинематографического синтеза оказалась исключительно важной. Основной формой выражения человека в кино является физическое действие и внутреннее действие, взятые в их диалектическом единстве и взаимной обусловленности. Сформировавшиеся в немом кино выразительные средства были вполне достаточны, чтобы полно воплощать действие в его непосредственно физическом проявлении. Не так обстояло дело с внутренним действием и прежде всего с действенной мыслью человека. Вне слова она не могла найти своей законченной формы выражения и существования.

Необходимость *художественной организации слова* поставила режиссеров перед сложными задачами. Она потребовала самого радикального изменения кинематографической выразительности. С этого времени развитие киноискусства в огромной степени определялось поисками качественно новой образности, в которой были бы развиты и взаимно уравновешены художественные возможности движущейся пластики и звучащего слова<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> André Bazin. Qu'est-ce que le cinema? Vol. I. Paris, Edition du Cerf, 1958, p. 132.

<sup>2</sup> «Разговорный» кинематограф 30-х годов имел не только преимущества, но и свои недостатки. Разумеется, абсолютизирование «зримо-поэтических» и «зримо-музыкальных» свойств немого кино привело к крайностям и односторонностям кризисного порядка

Вернемся к теории Базена. В статье «Онтология фотографического образа» (которая раскрывает эстетические основы его исследований) Базен, исходя из психоаналитических предпосылок, утверждает, будто изобразительное искусство порождено «комплексом мумии», а основная его функция — «спасение существования посредством спасения его внешнего вида». Он предлагает вполне метафизическое разделение: «фотография постигает *внешний вид* явлений, а живопись — их *сущность*»<sup>3</sup>. Кинематограф рассматривается Базеном как особая форма фотографии, которая регистрирует изменение пластических форм во времени, становится «мумией видоизменений»<sup>4</sup>. Видимость и кажимость явлений фетишизированы, им приписано имманентное качество «реалистичности», а роль камеры сведена к техническому процессу «бальзамирования» внешности явлений и событий.

В этом — корень нежелания Базена признать тот важнейший факт, что кино обладает не только способностью фотографировать, но и способностью раскрывать *сущностные* связи и значения реальных явлений. Базен пренебрегает обобщающими образными возможностями кино. Поэтому, разделяя режиссеров на «верящих в действительность» и «верящих в образ», он откровенно отдает предпочтение первым перед вторыми.

Получается:

Один художник беспристрастно фотографирует действительность — значит он верен ей;

другой художник создает монтажный образ этой действительности — отсюда и ригорист следует, что его искусство отстает от реальности по сравнению с простой динамической фотографией.

По элементарной логике из этого надо сделать вывод, что «Броненосец Потемкин», «Мать» и «Земля» нереалистичны, зато «Веревка» Хичкока является примером кинематографического реализма. Такова и собственная логика Андре Базена.

---

(вспомним хотя бы переход Эйзенштейна от монтажа «Одесской лестницы» к монтажу «Богов» из «Октября»). Но не менее вредным оказалось и абсолютизирование слова. Вот что необходимо внимательно исследовать! Андре Базен был склонен игнорировать эту сторону проблемы.

<sup>3</sup> André Bazin. Op. cit., p. 11.

<sup>4</sup> Ibid., p. 16.

В статье «Эволюция киноязыка» фильм Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» назван лишь как пример монтажной выразительности, устаревшей к 1932 г. (Пренебрежение Базена к монтажному мышлению блистательно подтверждено тем, что эйзенштейновский образ взревшего каменного льва приписан пудовкинскому «Концу Санкт-Петербурга»). Но в той же работе почтительно отмечены фильмы, вроде «Человека-невидимки» и мюзиклов Фреда Астера и Джинджер Роджерс, которые (рядом с «Дилижансом» Форда и «Беглым каторжником» Ле Роя) призваны доказать мировое превосходство американского кино. Когда же эталпы произведения звукового кинематографа демонстрируют преимущества монтажного мышления, Базен ограничивает эти преимущества применительно к рамкам своей теоретической установки. Примером такой ограниченности являются его суждения о «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса.

Бесспорно, что фотографирование действия было первичной формой кино. Однако это не значит, что кино должно оставаться на этой стадии. Развитие выразительных средств киноискусства определяется прежде всего возвышением над уровнем непосредственной фотографичности. Да и сам Базен опирается главным образом на примеры из *игрового* кинематографа, а это уже «вторичная», эстетически воссозданная действительность. Не говоря уже о том, что эта «сыгранная действительность» в любом случае оказывается материалом и компонентом *синтетического образа*.

В поэтическом кинематографе немного периода — в творчестве тех режиссеров, которые, по Базену, «верят в образ», — сопоставление кадров отражает духовную сторону действительности, представленную в движении мыслей и чувств автора. В кадре сфотографировано действие или состояние объекта, а художественное обобщение создается на качественно ином уровне: в сопоставлении этих действий и состояний. Их соотносительность в монтаже обусловлена последовательностью мировоззрения художника, силой проникновения в сущностные связи действительности. Эти связи и раскрываются в монтаже, могущем разрывать эмпирическую пространственно-временную связанность непосредственно видимых явлений.

Действие фильма можно строить также и в пространственно-временной непрерывности, как на театральной сце-

не, и проследивать его *описательно* камерой (берущей на себя роль своеобразного оптического повествователя). Так работает «другая» (по Базену) группа режиссеров: действие фильма строится главным образом при помощи средств драматургии и актерской игры, модулированных (в той или иной мере) спецификой кино.

В 30-е годы слово (живое слово, интерпретированное актером) значительно приблизило кинематограф к театру. А от литературной прозы кино усвоило последовательное проследивание человеческого поведения в подробных связях с окружающей человека реальной средой. Если в поэтическом и «зримо-музыкальном» кинематографе немого периода человек и среда в большой степени были объектом субъективной трактовки художника, то в звуковом фильме автор стал скорее объективным исследователем мира, представленного в своей эстетической самостоятельности. По всей вероятности, именно эта особенность звукового кино дала Базену основания сделать столь решительный акцент на фотографических свойствах киноизображения.

Однако, обнаружив известную объективную тенденцию в развитии кинематографической выразительности, Базен абсолютизирует ее, создавая возможность абсурдных выводов. Его теория оказалась не только метафизичной в философском отношении, но и замкнутой исторически, будучи основанной на особенностях относительно короткого переходного периода истории кино. Сосредоточившись на внешних, доступных фотографическому «бальзамированию» проявлениях видимого человека и пренебрегая богатством форм авторского мышления в фильме, Базен-теоретик сузил горизонты Базена-критика. Предмет теоретического исследования оказался сведенным к построению действия *только* драматургическими средствами с последующей внутрикадровой организацией времени и пространства, а движение камеры и монтаж рассмотрены лишь как вспомогательная техника, имеющая единственную функцию — сфотографировать это действие, эту (фетишизированную) кинематографическую реальность.

Объективно теория Базена закрепляет тенденции, свойственные разговорному кинематографу 30-х и отчасти 40-х годов. Художественные достижения немого кино умалются и отрицаются. Односторонность такого подхода становится

все более очевидной сейчас, в эпоху утверждения органического *звукозрительного кинематографа*.

Справедливо оспорив стилистическое единство немого кинематографа, проследив в нем зарождение выразительности, разившейся в эпоху словесного кино, Базен не смог или не пожелал столь же внимательно отнестись к кинематографу 30-х и 40-х годов и увидеть в нем ростки той стилистики, которая приобрела силу в последующие годы. В работе «Эволюция киноязыка» Базен делает оговорку: «...эти мои заметки суть скорее рабочая гипотеза, чем окончательное мнение»<sup>5</sup>. Это замечание обязывает нас не придираться к деталям тех или иных мотивировок автора и к точности его формулировок. Но это не значит, что надо отказаться от спора с основными принципами, вне которых гипотеза не могла бы возникнуть и существовать. Базен впадает в слишком явную односторонность, когда ограничивает функции камеры и монтажа способностью детализировать и проследживать уже сконструированное в своей пространственно-временной непрерывности действие, игнорируя способность монтажа *строить* действие, *создавать* пространственно-временные связи между кадрами.

Ограничивая материал своих исследований, Базен, к сожалению, отказался рассмотреть опыт советского кино 30—40-х годов. А ведь с точки зрения базеновской теории там можно найти такие шедевры «описательной» работы камеры и монтажа, как «Великий гражданин» Ф. Эрмлера, а поиски М. Ромма в области глубинных построений кадра едва ли уступают достижениям Ренуара и Уэллса. Но еще более важно то, как в советском звуковом кино взаимодействовали и взаимно обогащались те две тенденции киноязыка, которые Базен столь жестко расчленил.

Плодотворность взаимодействия этих двух тенденций была доказана уже появлением «Чапаева». Знаменитая сцена, в которой герой фильма объясняет принципы тактики («Где должен быть командир?»), снята «описательной» камерой, и внутренний смысл этой сцены раскрывается актерскими средствами. А сцена «психической атаки» явилась прямым развитием и обновлением поэтики классического монтажного кино немого периода. Атака смонтирована с музыкально-ритмической силой, достойной лучших образцов кино 20-х годов, но при этом функции ритмическо-

<sup>5</sup> André Bazin. Op. cit., p. 132.

го обобщения оказались переданы звуку. Режиссеры были более свободны (по сравнению с немым кино) в выборе необходимых длительностей куска и крупностей плана, и в то же время они были гораздо более свободны (сравнительно с обычным «разговорным» кино) в соотношении звука и изображения во времени и в пространстве кадра. Сцена атаки разделяется на две части. Между ними — пауза, отмечающая кульминацию и поворот в ходе действия. В первой половине звучит барабанная дробь, сюжетно обоснованная (как естественный звук атаки) и музыкально обобщающая механический фанатизм белых офицеров. Во второй половине вступает вторая звуковая тема, также приобретающая своеобразный музыкальный характер: слово за красноармейским пулеметом! В общем звукозрительном построении барабаны и пулемет становятся как бы «партиями», которые контрапунктически обогащают изображение: не только новым звуковым измерением, но и обобщая внутренний смысл события.

«Чапаев» воплотил в себе преемственную связь эстетических принципов немого и звукового кино, связь «поэзии» и «прозы», связь «кинематографа образов» (по Базену) с «кинематографом реальности». Теоретическое доказательство этой связи было дано — на примере «Чапаева» — Эйзенштейном. Достаточно назвать его работу «Еще раз о строении вещей», написанную в 1940 г. (за десятилетие до начала работы Базена над «Эволюцией киноязыка»).

Но и еще раньше Эйзенштейн подчеркивал единство поступательного развития кинематографической выразительности. В 1936 г. он писал:

«Сейчас советская кинематография исторически правильно включается в поход за сюжет. На этом пути много риску ложно понять принципы сюжетности. Из них самый страшный — недоучесть те возможности, которые дало нам временное раскрепощение от старых традиций сюжета:

возможность принципиально по-новому пересмотреть основы и проблемы киносюжета

и двигаться в кинематографическом поступательном движении не „назад к сюжету“ а „к сюжету вперед“<sup>6</sup>.

Такой взгляд далеко превосходит своей широтой уровень мышления других мастеров киноискусства того периода.

---

<sup>6</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II. М., «Искусство», 1964, стр. 91.



Важно отметить и то, что Эйзенштейн видел практические пути воплощения новых сюжетных принципов. Опыт его работы еще в немой период привел Эйзенштейна к фильму «Да здравствует Мексика!», в котором сюжет был основан на «монтаже эпох», на философски осмысленном образном соединении, казалось бы, отдаленных друг от друга кусков действительности. В течение 1932—1947 гг. Эйзенштейн задумывает еще несколько фильмов такого типа: «Москва во времени», «Ферганский канал», «Москва 800». Ни один из этих замыслов не нашел окончательного практического воплощения, но отнюдь не по причине их внутренней неосуществимости. Принцип, найденный Эйзенштейном, еще подожжет реализации.

(В подобном же направлении мыслил и Довженко. «Звенигора» (1927) содержит поиски такого рода в спонтанной, стихийной форме, а сценарии «Повесть пламенных лет» (1945), «Зачарованная Десна» (1955) и «Поэма о море» (1956) свидетельствуют о глубоко осознанном владении этим методом построения киносюжета.)

Даже если отвлечься от неосуществленных замыслов, нельзя не видеть, что «Александр Невский» и «Иван Грозный», созданные в период господства «разговорного» кино, ясно намечают развитие звукозрительной полифонии (что подробно обосновано в таких исследованиях Эйзенштейна, как «Вертикальный монтаж» и «Неравнодушная природа»). Уже тогда были определены возможности новых соотношений между изображением и звуком, опережавших общее развитие звукового кино тех лет.

В свете перечисленных фактов нетрудно убедиться в том, насколько односторонен вывод Андре Базена о «полной гармонии выразительных средств», сделанный на основе анализа произведений «разговорного» кинематографа 30-х и 40-х годов<sup>7</sup>.

Обращение к опыту советского кино (и к работам Эйзенштейна) оказывается необходимым: исходя не из субъективного стремления распределять «дипломы за заслуги», а из требований научно-теоретической объективности и глубины. Именно в советском кино 30-х годов определяющие признаки немого и звукового кинематографа обособляются и сталкиваются с наибольшей остротой, прежде чем органически объединиться в новом синтезе. Американское кино,

<sup>7</sup> André Bazin. Op. cit., p. 136.

в котором достижения киноязыка оценивались и применялись преимущественно с позиций злободневного прагматизма, быстро и легко освободилось от интеллектуальных и музыкально-пластических достижений немого киномонтажа. Поэтому как раз в американском кино 30-х годов наиболее явно воцаряются принципы театрального построения и словесного выражения сюжета в том самом смысле, который Эйзенштейн обозначал словами «назад к сюжету».

Базен утверждал, что «в 1938—1939 г. кино приобрело все черты законченного классического искусства»<sup>8</sup>. Здесь необходимо уточнить: законченного *словесно-повествовательного* искусства в пластических внешних формах. И не впервые кино приобретает «классическую законченность»! К 1926 г. оно также достигло законченной формы как *зримо-поэтическое* искусство. Ныне — в 60-е годы — кино приближается к классической уравновешенности как *словесно-пластическое* искусство.

С другой стороны, в период «классики» звукового кино, о которой говорит Базен, в период, когда кино находилось в состоянии, подобном тому, какое «географ, говоря о реке, определяет как профиль равновесия», — как раз в это время (1938) появляется «Александр Невский», и его опыт стал основой работы Эйзенштейна «Вертикальный монтаж» (1940), где теоретически намечен ренессанс поэтико-музыкального киноповествования. «Профиль равновесия» «разговорного» кино неизбежно должен был нарушиться. «Разговорный» фильм породил тенденцию к застою и консерватизму в развитии киноязыка.

Вторая мировая война во многом нарушила эволюцию кинематографической выразительности. В первые послевоенные годы в европейском кино можно наблюдать две наиболее характерные тенденции: с одной стороны, тяготение к социальному документу (достигшее художественных вершин в итальянском неореализме), с другой — утонченный маньеризм «разговорного» кинематографа, яснее всего проявившийся в театрализованных произведениях французского кинематографа. Возможности музыкально-поэтического монтажного обобщения остались как бы в стороне. «Вера в образ» (по базеновской терминологии) выглядела угасшей. Казалось, что символический монтаж не имеет шансов на свое возрождение.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 138.

Бесспорно, что обобщающие возможности, присущие слову, сделали во многом лишней изысканную пластическую символику, разработанную в зрелый период немого кинематографа. Это, однако, не отменяет символа и метафоры как форм кинематографического выражения. Пластический символ или пластическая метафора, сосредоточенные внутри кадра, были не раз использованы и в эпоху «разговорного» кинематографа. Хинкель жонглирует земным шаром («Диктатор»), тень Кейна падает на упавшую к его ногам жену («Гражданин Кейн»), стучат два сердца в глубине камня, в который превращены непокорные любовники («Вечерние посетители»), теневой профиль царя возникает над глобусом («Иван Грозный»). И все же образность такого рода почти исчезает из практики кинематографа 30—40-х годов.

Живая речь дала звуковому кино сравнительно легкие возможности для выражения человеческой мысли: для большинства режиссеров казалось само собой разумеющимся обращение к традиционной диалогической форме, воспринятой у театра и у прозы. В послевоенный период на развитие кино повлияла эстетика прямого наблюдения социальной среды. Все это не способствовало развитию символа и метафоры и разработке монтажной образности. На все эти факты опирался Андре Базен.

И все же концепция Базена с самого начала несла на себе черты моральной устарелости. Базен критиковал только недостатки монтажного образа, уклоняясь от того, чтобы доказать несостоятельность его преимуществ. Базен признавал первенство советского кино 20-х годов в области монтажного мышления, отказываясь серьезно анализировать «русский монтаж» и сводя его к упрощенно понятому «монтажу аттракционов». Базен критиковал принципы звукозрительного контрапункта, исходя только из самой ранней его формулы (в «Заявке» Эйзенштейна — Пудовкина — Александрова) и игнорируя последующее развитие и углубление теории звукозрительного кинематографа.

Все это вынуждает нас поставить вопрос:

или Базен не знал развития той теории и той практики, значение которых он отрицал, — и тогда его выводы на этот счет не могут считаться достаточно компетентными;

или Базен намеренно отвлекся от известных ему фактов теории и практики — и тогда его позиции оказываются уязвимыми с этической точки зрения.

Пожалуй, единственным оправданием здесь может служить оговорка Базена о гипотетическом характере его концепции. В таком случае его гипотезы должны быть проверены до конца.

Становится необходимым рассмотреть содержание и судьбу некоторых теоретических идей Эйзенштейна.

Взгляды Эйзенштейна на сущность звукозрительного контрапункта в главных чертах определились к 1937 г. Они зафиксированы в основополагающем исследовании «Монтаж»<sup>9</sup>.

Для самого Эйзенштейна эти его взгляды были уже проверены и подтверждены практическим опытом, который, однако, не стал достоянием зрителя и критики. В 1930 г. в Голливуде был отвергнут его сценарий «Американская трагедия». По этому поводу Эйзенштейн писал, что ему не дали «реализовать эту продвижку культуры тонфильма на 180° вперед»<sup>10</sup>. После возвращения из Америки Эйзенштейн снова углубляется в область звукозрительного контрапункта. Сценарные замыслы «МММ», «Москва во времени» предполагают новаторскую разработку взаимоотношений между изображением и звуком. (Одновременно — развивая опыт своего незавершенного мексиканского фильма — Эйзенштейн занимается разработкой новых принципов монтажной организации времени и пространства в фильме.) Погибший «Бежин луг» (1935—1937) был продолжением поисков музыкальной композиции фильма и прямо привел Эйзенштейна к тем выводам о звукозрительной полифонии, которые высказаны в исследовании «Монтаж».

В этом исследовании — гораздо раньше Базена — он констатирует две основные тенденции кинематографической выразительности. При этом, преодолевая границы своих индивидуальных симпатий, он приходит к объектив-

---

<sup>9</sup> Это исследование, написанное в 1937 г., впервые опубликовано в 1964 г. (во II томе Избранных произведений Эйзенштейна). Однако его основные положения были развиты в таких работах, как «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж» (1940), «О строении вещей» (1939) и «Еще раз о строении вещей» (1940), опубликованных тогда же и неоднократно переводившихся на западноевропейские языки. Добавим также, что в 1933 г. в журнале «Close-up» были напечатаны теоретические размышления Эйзенштейна о внутреннем монологе. Таким образом, идеи, о которых пойдет речь, уже в 30—40-е годы были открыты для мирового кинематографа.

<sup>10</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II, стр. 79.

ному выводу о необходимости их диалектического слияния<sup>11</sup>.

Кроме того, Эйзенштейн уточняет свои взгляды на соотношение «кадр — монтаж» и также опережает формулировки Базена, касающиеся внутрикадровой выразительности<sup>12</sup>.

Принципы звукозрительного кинематографа практически были развиты Эйзенштейном в «Алекサンドре Невском» и «Иване Грозном». Сюжетно-композиционные принципы этих фильмов не достигают радикальности и размаха, свойственных таким замыслам Эйзенштейна, как «Москва во времени», «Ферганский канал» и «Москва 800». Однако достижения этих двух фильмов (особенно «Ивана Грозного») в области музыкальной композиции значительны и несомненны — об этом свидетельствует волна признаний, сделанных мировой критикой совсем недавно, после того, как вышла на экраны вторая серия «Ивана Грозного».

В связи с этим особо поучительным становится анализ того, какому испытанию подвергла теоретические взгляды Эйзенштейна практика мирового киноискусства, начиная с 1940 г. до наших дней.

Одним из тех произведений, которым придается особо важная роль в становлении и развитии выразительности современного кино, является «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1940). Это — первое значительное произведение звукового кинематографа на Западе, которому присуща теоретически обоснованная Эйзенштейном «музыкальная композиция» сюжета.

В «Неравнодушной природе» (1945) Эйзенштейн подробно раскрыл свое понимание музыкальной композиции фильма: это соотнесение и сплетение различных тем и мотивов, их повторяемость в новой смысловой и эмоциональной окраске, в различных вариациях. В звуковом фильме этот принцип обогащается детерминирующими свойствами слова. В этом смысле, как мне представляется, «музыкальность» звукозрительного кинематографа органически совмещает преимущества как «музыкального», так и «интеллектуального» монтажа немого периода, будучи свободной от их недостатков. Включив в себя слово, музыкальная конструкция сюжета становится также и интеллектуаль-

---

<sup>11</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II, стр. 331.

<sup>12</sup> Там же, стр. 336.

ным сопоставлением действий, происходящих и происшедших, реальных и предполагаемых. Становится возможным включить в интеллектуальный монтаж не только абстрагированные явления в абстрагированном времени и пространстве (как было в ряде эпизодов «Октября»), но и конкретные, индивидуализированные действия в конкретном, прошедшем, настоящем или возможном времени.

В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн анализирует «Гражданина Кейна» как выражение принципиально нового способа кинематографического мышления (монтажное сплетение и вариация различных тем), в общестетическом плане обнаруживая прецеденты такого построения у Шодерло де Лакло, Уилки Коллинза и Джойса<sup>13</sup>.

Будем справедливы: Андре Базен тоже отдает должное этому фильму, верно формулируя некоторые особенности его языка. Из его анализа можно сделать вывод, что монтаж возрождается в новом качестве, что открываются новые возможности организации киносюжета. Но там, где Эйзенштейн прослеживает тенденцию общего развития (и открывает зарождение того конфликта между субъективным изложением и объективным смыслом сюжета, который выражается в интеллектуальном сопоставлении различных точек зрения, что с очевидностью будет выкристаллизовано лишь спустя десять лет после «Кейна», в фильме Куросавы «Расёмон»), Базен лишь констатирует «сочетание старых монтажных приемов с глубинным построением кадра» и сводит новизну фильма к привычным тезисам: «Создание „Гражданина Кейна“ было возможно только благодаря применению глубинной мизансцены. Пронизывающая весь фильм неуверенность относительно разгадки этой истории содержится уже в рисунке изображения»<sup>14</sup>.

Здесь очень заметно то, как односторонность теоретической позиции ограничивает Базена при обобщении собственных критических наблюдений.

Базен-философ вообще склонен к агностицизму. Так, у итальянских неореалистов, стремившихся к открытию социальной правды, он ищет ...стремление «сохранить тайну жизни», вернуть кинематографу «чувство многозначности мира», трактуя его в духе неопределимости, но не художественной многогранности.

<sup>13</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. III. М., 1964, стр. 302.

<sup>14</sup> André Bazin. Op. cit., p. 144.

Неореализм приблизил фактуру изображения к прямому документализму, очистив кинематограф от театральной искусственности и фальши. В этом смысле он резюмировал и совместил некоторые художественные устремления 30-х годов (вспомним «Атланту» Жана Виго), а также воспринял традицию бытовой доподлинности кадра, идущую от мастеров советского немого кино.

Метод неореализма сравнивали с микроскопом. В этом сравнении схвачены действительные преимущества неореализма: подобно системе совершенных оптических стекол, фильмы неореалистов помогали точнее разглядеть структуру видимой жизни, многообразие и богатство ее мельчайших ячеек.

Эстетика видимости, представленная неореалистами, — это эстетика внешней характеристики социальных отношений. Метод наблюдения был достаточным для того, чтобы Де Сика мог проследить видимую жизнь безработного Риччи или пенсионера Умберто Д. Феррари, одновременно раскрывая внутреннее содержание их жизни. Но для того, чтобы развернуть более широкую панораму безработицы и проникнуть в более сложные взаимоотношения людей, Де Сантису понадобились монтаж, средства звукозрительного контрапункта и преимущества музыкальной композиции сюжета («Рим, 11 часов»).

Риччи — герой «Похитителей велосипедов» — неизмеримо более сложен по сравнению с эскимосом Нануком (из фильма Флаэрти, столь излюбленного Базеном). Но в известном смысле экранная жизнь того и другого качественно одинакова: непосредственная забота о своем физическом существовании характеризует внутреннее состояние человека, которое, в свою очередь, в полной мере выражается в его видимом поведении, в его действиях. Мы имеем дело с чрезвычайно богатыми вариациями психофизического поведения человека, зримо и с предельной ясностью выражающими единую внутреннюю тему.

«Эстетика видимости» обнаруживает свою недостаточность в иных жизненных условиях, в отношении к объекту более сложного типа. Средства, пригодные для раскрытия внутреннего мира безработного, добывающего вещественное условие своей работы («Похитители велосипедов»), неизбежно должны меняться, когда речь идет о неприкажном человеке, занятом поисками естественных связей с людьми («Крик» Антониони). Эти средства оказываются

непригодными, когда предметом фильма становится внутренний мир кинорежиссера Гуидо Ансельми («8½» Феллини), находящегося в сложной и угрожающей путанице деловых, идеологических, нравственных и психологических связей с окружающей жизнью, взятой в разных временах и разных возможностях.

«Похитители велосипедов» и «8½» — вот две крайние точки очень напряженного отрезка художественного развития. Изменение социально-политической обстановки в Италии привело к серьезным изменениям в стилистике итальянского киноискусства. Еще по поводу «Ночей Кабирии» Базен писал: «Я недалеко от мысли, что Феллини есть тот режиссер, который ныне пошел дальше всех в эстетике неореализма — так далеко, что прошел ее насквозь и оказался на другом берегу»<sup>15</sup>.

Меткое замечание! Можно только сожалеть, что Базен не смог пересмотреть свои общетеоретические послышки относительно «фотографической» сущности кино. Когда художественная практика привела к кризису «эстетики видимости», Базен все-таки отказался рационально осмысливать внутреннюю сущность явлений. «Я хочу сказать, — писал он, — что незаметно мир пришел от обозначения к аналогии, потом от аналогии к идентификации сверхъестественного. Я сам недоволен приблизительностью этого слова, но читатель может по выбору заменить его „поэзией“, „сюрреализмом“, „магией“ или любым другим термином, выявляющим тайную связь вещей с невидимым двойником, продолжением которого они в известной мере являются»<sup>16</sup>.

Несомненным завоеванием в области музыкально-интеллектуальной композиции сюжета был японский фильм «Расёмон» (режиссер Акира Куросава, 1950). Это — кинематографические вариации одной и той же темы. Случай в лесу показан четыре раза: с точки зрения разбойника, с точки зрения обесчещенной им женщины, затем с точки зрения ее убитого мужа и, наконец, в передаче свидетеля. Субъективность точки зрения выражены прежде всего средствами различной актерской интерпретации образов в аналогичных сюжетных обстоятельствах. Каждая из «новелл»

---

<sup>15</sup> André Bazin. Qu'est-ce que le cinema? Vol. IV. Paris, Edition du Cerf, 1962, p. 138.

<sup>16</sup> Ibid., p. 139.



приобретает свой особый смысл благодаря выделению и гиперболизации различных сторон реально случившегося факта.

Разумеется, увлечение субъективными трактовками явления создает предпосылку для эстетического субъективизма. Это покажут такие фильмы, как «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене. Но уже «Гражданин Кейн» доказал, что такая зависимость не обязательна. Финал «Кейна» (вопреки утверждениям Базена) дает фактическую «разгадку этой истории». Метафорическое преобразование громады богатств Кейна в урбанистический пейзаж с небоскребами, сопоставляемое с надписью «Розанчик» на детских санках — символом детства, утраченного в опустошающей карьере, — это преобразование, далекое от какой бы то ни было двусмысленности.

Точно так же финал «Расёмона» дает нравственное решение вопроса о правде происшедшего.

В 1951 г. шведский режиссер Альф Шеберг создает фильм «Фрекен Юлия», в котором освоены новые возможности движущейся камеры. Эпизоды прошлого и настоящего объединены посредством панорамирования: движение камеры раскрывает новое художественное пространство, в котором разновременным действиям сообщено своеобразное временное единство. В рамках одного, непрерывающегося кадра действие развивается в различных временных измерениях. (Эстетические корни этого приема можно усмотреть в средневековой мистерии, где разные эпизоды жизни Христа показывались на разных участках сценического пространства одновременно. В фильме Шеберга, однако, каждое действие изолируется движением камеры).

Так создается ощущение единого пространства и какой-то особой глубокой связи между, казалось бы, несоотносимыми действиями. Эту связь объясняет контрапункт изображения и слова. События из детства Юлии, на которые «оглядывается» камера, убедительно объясняют ее поведение в конкретных сюжетных обстоятельствах. Фильм подчеркивает *развитие характера в неизменяющейся среде*. Вряд ли нужно разъяснять, какие возможности представляет такое движение камеры для глубокого и детального исследования человеческого характера<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Через десять лет подобное смысловое панорамирование будет использовано в болгарском фильме «Как молоды мы были» (режиссер Бинка Желязкова, 1961), но в ином значении: разрушая

Кинематографическая выразительность после 40-х годов отмечена усилившимся тяготением к выражению внутренней сущности явлений символическими и метафорическими средствами. (Уже финал «Гражданина Кейна» давал ключ к разгадке тайны посредством изобразительной метафоры). В «Расёмоне» четыре отдельные вариации и заключительная «кода» выстраивают в сознании зрителя обобщенный образ события и той действительности, в которой оно произошло. В фильме «Фрекен Юлия» движение камеры объясняет причинную обусловленность человеческого характера.

Андре Базен считал пережиточной способность монтажа, сопоставляя кадры, «придавать им значение, которого они фактически не имеют». Но с развитием звукозрительного кинематографа эта способность перешагнуть границы фотографической видимости и проникнуть в сущность явления не только возрождается в прямых формах сопоставления кадров, но и кристаллизуется в самых различных компонентах экранного образа, в том числе и внутри отдельного кадра, которому Базен приписывал имманентные свойства «фотографической реалистичности». Нетрудно обнаружить наследственную связь этих тенденций с программными принципами Эйзенштейна, который неизменно ратовал за диалектическое единство изображения явления с его обобщенным образом. «Иван Грозный» был не только примером музыкально-контрапунктического строения, но и образцом обобщенной внутрикадровой образности, создаваемой актерскими, музыкально-речевыми и собственно пластическими средствами.

С точки зрения формирования современной выразительности кинофильма любопытно обратиться к дебюту и дальнейшему пути той группы французских режиссеров, которая получила название «новой волны».

Сейчас вполне очевидно, что уже в год своего выступления (1958/59) наиболее серьезные представители этой группы не составляли единого творческого направления. Такие режиссеры, как Трюффо, Годар, Шаброль и Дониоль-Валькрос, показали себя как прямые наследники и практические осуществители эстетики Базена (будучи ранее объединены работой в базеновском журнале «Кайе дю

---

непосредственно данное единство пространства и времени, чтобы подчеркнуть непреходящую ценность определенных идей.

Синема»). В «новую волну» принято включать и Алена Рене; при этом часто забывают, что Рене (вместе с близкими ему Маркером, Аньес Варда и Кольпи) во многом противостоит базеновским ученикам: в отличие от них, он всегда стремился к обобщающей, музыкально-интеллектуальной организации фильма и выступал как один из крупнейших мастеров *монтажной* композиции.

В фильмах Рене драматургия, монтаж и звукозрительный контрапункт выступают взаимно необходимыми.

Вместе с тем нельзя не заметить, что и в творчестве прямых наследников Базена все более заметны признаки, выходящие за пределы базеновской программы. В творчестве Жан-Люка Годара продолжение «базеновского» стиля (назовем фильм «Странная банда», 1964) сочетается с поисками иного рода: в фильме «Замужняя женщина» (1965) психологическое состояние героини раскрывается при помощи достаточно условной монтажной трактовки времени и пространства.

Опыт последнего десятилетия показывает, что система кинематографической поэтики, установленная Андре Базеном, обнаружила свою ограниченность и что некритическое следование нормативам Базена (вроде «запрета», наложенного на монтажную образность) противоречит естественному поступательному ходу развития современной кинематографической выразительности.

Вместе с тем обзор современного киноискусства все больше убеждает в том, что даже такие художники, которых отнюдь нельзя считать единомышленниками Эйзенштейна, своими путями приходят к использованию предусмотренных и обоснованных великим советским режиссером средств кинопоэтики.

Одно из самых сильных доказательств этого — происшедшее в мировом кино последнего десятилетия возрождение принципов внутреннего монолога.

(Вспомним, что в 1932 г. Эйзенштейн именно с внутренним монологом связывал возможность радикального обновления и развития культуры звучащего фильма).

В современном советском кино внутренний монолог взят на вооружение не только молодыми режиссерами (назовем «Иваново детство» Тарковского, «Хронику одного дня» Жалакявичуса, «Мне двадцать лет» Хуциева), но и мастерами старшего поколения (фильм-размышление Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» и новая работа

Сергея Юткевича и Евгения Габриловича «Ленин в Польше»).

Несколько раньше обратились к средствам внутреннего монолога крупнейшие представители западного кино.

Важной вехой, обозначившей один из путей интегрирования и взаимопроникновения выразительных средств внутри звукозрительного синтеза, явился фильм Ингмара Бергмана «Земляничная поляна» (1957). Драматургия этого фильма представляет собой полноценную реализацию внутреннего монолога в том принципиальном смысле, какой был придан ему Эйзенштейном за четверть века до этого: воссоединение и непрерывное соотнесение точек зрения героя и автора. Другой существенный момент — обоснование монтажных переходов от реального к воображаемому благодаря детерминирующим свойствам слова. Делая монтажные переходы из реального в воображаемое время, Бергман одновременно с «музыкальной партией» изображения вводит «словесную партию»; первый пример этого — слова Исака Борга: «Сегодня ночью мне приснился странный сон...» Чисто зрительная ассоциативность, забытая уже, оказалась бы непривычной. Поэтому словесные обоснования служат необходимым переходным средством, которое в будущем, быть может, станет ненужным.

Сон профессора Борга и его последующая поездка имеют не только собственно сюжетное, но и обобщенно-символическое значение: это образ «внутреннего путешествия» и переоценки самой сути прожитой жизни.

Внутренний монолог дал значительно более богатые возможности для обобщенного раскрытия объекта, чем традиционный фабульный рассказ. Ассоциативная свобода построения фильма позволила с предельной ясностью столкнуть — с самого начала — «тему жизни» с «темой смерти» (интерпретированной как холод и ужасающая неподвижность). Отсюда начинается стремительное движение сюжета во внешнем (путешествие на автомобиле) и во внутреннем (бег мысли) измерениях...

Спустя год был создан фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь» решительно превосходящий работу Бергмана по свободе музыкально-интеллектуальной организации внутреннего монолога.

Спустя еще четыре года Феллини поставил фильм «8<sup>1/2</sup>».

Нельзя не сожалеть, что в силу причин, противоречащих нормальному художественному развитию, самые ак-

туальные идеи обновления кинематографической выразительности оставались законсервированы и фактически забыты на протяжении четверти века — более чем одной трети всей прошедшей истории кино! Жаль, что плодотворнейшая система образных средств (которая еще в 1930 г. была призвана воплотить социалистические идеи с невиданной целенаправленностью и остротой) должна была возродиться со столь большим опозданием...

Некоторые недалёковидные защитники реализма пугаются того, что Эйзенштейн, анализируя особенности внутреннего монолога, ссылается на Джойса, и беззаботно спешат отдать новые выразительные возможности идеологически чуждому нам искусству и искусствознанию. Такая поспешность — результат незнания эстетических традиций, неспособности ориентироваться в современной практике, не говоря уже о неумении видеть перспективы эстетического развития.

Теоретические возражения против внутреннего монолога исходят из того, что внутренний монолог является художественным подобием потока субъективной внутренней жизни человека. Здесь почему-то усматривается неприменная опасность «субъективизма» в искусстве. Но такая подмена понятий столь же убедительна, сколь убедительно было бы утверждать, что подхваченные Эйзенштейном слова Гёте: «Моя тенденция — воплощение идей» суть проповедь идеализма.

Внутренний монолог может быть выражением субъективного мира господина Х из фильма «В прошлом году в Мариенбаде», и он может быть выражением внутреннего мира Ленина («Ленин в Польше»). Соответственно он может являться аналогом потока «дневных сновидений» человека, ищущего свое прошлое, и воплощением неустанной мысли марксиста о судьбах человечества. «Субъективный идеализм» возможен в фильме, построенном по принципу внутреннего монолога (как и в любой другой стилистике), но не обязателен. Это зависит от выбора героя и в конечном счете от автора.

(Трудно даже разобрать, что за логика приводит иных чрезмерно ортодоксальных критиков к утверждениям, согласно которым определенный художественный способ воплощения реальности, определенный подход к материалу искусства тождествен мировоззренческому подходу к реальной действительности. Такое вульгарное наложение

общефилософских истин на условный мир искусства как раз и означает отождествление искусства и реальности, т. е. идеализм, хотя и вывороченный наизнанку).

Авторский выбор сюжета и героя играет решающую роль в фильме-монологе. К этому нужно добавить, что органическое воссоединение автора и героя, «первого лица» и «третьего лица», будучи возможно и в других искусствах, оказывается самой плодотворной эстетической «стихией» именно в кинематографе, который на протяжении своей истории мчался между рассказом и спектаклем, между описанием и действием, между прозой и театром.

Внутренний монолог утверждался в истории киноискусства объективно; он не является монополией художников того или другого идейного склада. Эйзенштейн ссылался на Джойса. Но давайте вспомним другие — бесспорные для нас — имена.

«У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... златая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У Лукоморья... дуб зеленый...» В этих словах, произносимых Машей из «Трех сестер», Чехов выносит в сценический текст самый процесс биения рождающейся мысли: чередование подсознательных сигналов с проблесками интеллектуального контроля очевидно. Это еще не та осознанная мысль, с которой человек обращается к другому человеку. Это — формирующаяся, стихийно рождающаяся мысль, именно такая, какую мечтал воплотить Эйзенштейн в монтажной структуре «Американской трагедии».

Опираясь прежде всего на Чехова, строил свою систему и совершал свою театральную революцию Станиславский. Разрабатывая проблему связей между внутренним состоянием героя (я, стало быть, актера) и внешними проявлениями этого состояния, Станиславский прямо ввел в теорию театра такой термин, как «внутреннее зрение»<sup>18</sup>. Станиславский говорил о работе актера над образом, о «вживании» в сферу жизни персонажа, тем самым косвенно затрагивая область кино, где (в отличие от театра) внутреннее действие может быть выявлено *зримо*.

Такой признанный теоретик реализма, как Чернышевский, более ста лет тому назад применил термин «внутренний монолог», характеризуя творческий метод Льва

<sup>18</sup> См., напр.: К. С. Станиславский. Собр. соч., т. II. М., 1954, стр. 83.

Толстого. Определение особенностей внутреннего монолога, данное Чернышевским, звучит поистине современно<sup>19</sup>. Критик подчеркнул, что речь идет не о традиционном описании психического процесса, а о драматическом его раскрытии средствами прозы. «Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс,— и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайной быстротою и неистощимым разнообразием, мастерски изображаются графом Толстым»<sup>20</sup>.

Наконец, Чернышевский указал, что способность строить внутренний монолог, являясь необходимым качеством таланта Толстого, вовсе не является единственной и обязательной в его прозе: «Это изображение внутреннего монолога надобно, без преувеличения, назвать удивительным. Ни у кого другого из наших писателей не найдете вы психических сцен, подмеченных с этой точки зрения (...). Мы не то хотим сказать, что граф Толстой непременно и всегда будет давать нам такие картины: это совершенно зависит от положений, им изображаемых, и, наконец, просто от воли его (...). Выражаясь фигуральным языком, он умеет играть не одной этой струной, может играть или не играть на ней, но самая способность играть на ней придает уже его таланту особенность, которая видна во всем постоянно»<sup>21</sup>.

Также и в кинематографе внутренний монолог не является единственной возможной формой выражения и не обязателен для каждого случая, он диктуется конкретной эстетической целесообразностью, но овладение принципами внутреннего монолога является общезначимым завоеванием современной кинематографической культуры.

Диалектика внутренней жизни современного человека неизбежно должна была потребовать адекватных форм художественного воплощения. Кинематограф так или иначе шел к внутреннему монологу: опираясь ли на фольклор (как Довженко), или на классическую русскую литературу, или на новую и новейшую литературу Запада.

---

<sup>19</sup> См. Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., 1947, стр. 422.

<sup>20</sup> Там же, стр. 426.

<sup>21</sup> Там же, стр. 424—425.

Сам термин «внутренний монолог» уже показал свою содержательность. Этот термин (который связывался Чернышевским с «диалектикой души») безусловно следует предпочесть другому термину, появившемуся позднее и уже прочно связанному с модернистской эстетикой, — «поток сознания». Этот последний термин попросту неточен (будучи лишен эстетической конкретности, так как «поток» — понятие общеприродное) и к тому же звучит как обозначение чего-то нерасчлененного и самодовлеющего, в то время как само слово «монолог» подразумевает *обращение к действительности*. Кроме того, слово «монолог» предполагает и перевоплощение автора в героя.

Могут возникнуть сомнения относительно того, насколько точным является определение «внутренний». Ведь в «монологическом» кинематографе дело не ограничивается только внутренними, чисто психологическими движениями героя. Кино материализует героя, оно придает такую же зримую материальность и его внутренним движениям, которые к тому же неизбежно переходят в структуру внешнего поведения. Монолог приобретает физическое измерение.

И если мы уже привыкли к таким терминам, как «пластический монолог» (подразумевается своеобразие искусства мимов) или «мимический монолог» (когда речь идет об игре человеческого лица на крупном плане в немом кино), то я позволил бы себе предложить для обозначения «монологического» фильма термин *«психофизический монолог»*.

Этот термин предполагает единство реальных и воображаемых действий и состояний экранного героя, а одновременно он означает обязательную зрительную воплощенность всего того, что представлено в фильме.

Быть может, потребность в таком (или подобном) уточнении имел в виду и сам Эйзенштейн, когда он, отвечая своим оппонентам, подчеркивал, что «...методом внутреннего монолога можно строить вещи, и не только изображающие внутренний монолог»<sup>22</sup>.

Практика мирового кино со все большей определенностью доказывает, что психофизический монолог является ныне самой перспективной формой осуществления звуко-

<sup>22</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах. т. II. М., 1964, стр. 108.



зрительного синтеза. Он допускает объединение, сопоставление и взаимодействие всех возможных способов кинематографического изображения и выражения:

— в области пластической он позволяет использовать средства и элементы любых видов кино: от мультипликационного (сны и грезы в фильме «Поэма о море») до документального (кадры хроники в фильме «Хиросима, моя любовь») и научного (размышления героя в фильме Рангела Вылчанова «Солнце и тень»), не говоря уже о сопоставлении самых разнообразных стилистических элементов собственно игрового кино;

— в области актерской игры он допускает любые содержательные и стилистические трактовки образа, взаимодействующие между собой;

— в области визуального описания он заново открывает возможности любых способов убыстрения и замедления съемки, любых вариаций темпо-ритма и создает полную свободу выбора тех или других возможностей движения камеры и построения монтажа.

Разумеется, было бы поспешным делать вывод, будто психофизический монолог есть единственная необходимая форма реализации кинематографического синтеза. Картина современного кино гораздо сложнее и многообразнее. Вопрос об использовании той или иной области кинематографической выразительности должен решаться сообразно с творческой индивидуальностью художника и с конкретной творческой задачей. Кроме того, придавать нормативный характер принципам психофизического монолога было бы ошибкой и с точки зрения дальнейших, еще трудно предвидимых перспектив развития киноискусства.

При этом едва ли можно отрицать, что кинематограф психофизического монолога, обоснованный Эйзенштейном тридцать пять лет назад, стал ныне реальной областью искусства, стал сферой наиболее передовых и многообещающих художественных поисков современного кино.

*София — Москва*

## ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ИГРОВОЕ

Как соотносятся игровой и документальный кинематограф? Не обнаруживается ли постепенно, наряду с естественным самоопределением каждой из этих двух разновидностей киноискусства, также и взаимодействие между ними, их взаимопроникновение — все более сильное?

Обратим внимание на такой хотя бы симптом: многие крупные операторские новшества рождаются и набирают жизненную силу в хронике, а потом прививаются в игровом кино.

Сравнительно недавний, всем памятный пример: Сергей Урусевский берет в руки камеру «Конвас-автомат», рабочий инструмент оператора-хроникера, и снимает игровой фильм так, словно ведет репортаж с улицы, двигаясь в толпе, наблюдая из гущи события за его действующими лицами («Летят журавли»). Результат общеизвестен: зрительная образность игрового фильма обрела новую силу, впитав здоровую кровь репортажа.

И вот что важно: камеру Урусевского стали называть «субъективной». Репортажность, т. е. документальная, т. е. самая «объективная» манера съемки, помогла выражению субъективного, авторского, творческого начала в игровом кино.

«Субъективной» называют теперь и камеру Владимира Монахова, которая смотрела на лесную чащу глазами бегущего из немецкого плена Андрея Соколова и глазами сопереживающего художника («Судьба человека»); она высоко поднималась над овсами, подобно мысли героя и автора, оглядывающих не просто место действия эпизода, а весь мир, измученный войной и желающий забыть о ней хотя бы ненадолго в этот час полуденного зноя.

(Теперь «субъективной» камерой стали злоупотреблять, как всяким ярким новшеством. Нас интересуют положительные результаты творческого открытия. Мода схлынет, отвоеванная территория останется).

Кинематографическая поэтика, требуя точно выверенных технических средств, словно разоблачает некоторые тайны творчества. Живописец не всегда сможет объяснить, почему он взмахнул кистью так, а не иначе. А оператор должен в любой момент объяснить режиссеру или по крайней мере самому себе, почему он берет тот, а не другой объектив, сорт пленки, почему выкладывает рельсы для движения камеры так, а не иначе.

Фильм «Первый эшелон» дал нам реальные ощущения огромности степи. Поэтическая идея фильма побуждала авторов искать сильные средства пластической передачи первозданного целинного простора. Как это было сделано? Обратимся к объяснению специалиста. «...Оператор Юрий Екельчик впервые применил для съемки новые инструменты киноизобразительной техники — оптику (объективы) с очень широкими углами охвата изображаемого в кадре пространства, которое к тому же трактовалось на экране в резкости, в нужных подробностях и деталях. В то время оптики с фокусными расстояниями в 18 и 22 мм на вооружении операторов отечественной художественной кинематографии еще не было и применялась она только для съемки репортажных сюжетов. Интересно вспомнить, что для съемок фильма „Первый эшелон“ эти объективы пришлось позаимствовать из комплектов кинооператоров-документалистов»<sup>1</sup>.

Здесь «перевод» художественной задачи на язык кинотехники дает возможность особенно ясно представить себе, зачем авторы игрового фильма обратились к опыту и средствам кинематографа документального.

Знатоки кинотехники дают образным возможностям короткофокусной широкоугольной оптики такую характеристику: с ее помощью обеспечивается возможность видеть одинаково четко интересующие зрителя предметы и воспринимать окружающий их фон. Для такого, скажем, фильма, как «Мне двадцать лет», подобная изобразитель-

---

<sup>1</sup> Р. Ильин. Некоторые проблемы изобразительного решения современного фильма. Сб. «О киноискусстве». М., «Искусство». 1965, стр. 235.



«Судьба человека»

ная техника просто необходима: связь героя и среды, человека и моря житейского, молодых москвичей и Москвы — самое существо философии и образности фильма Хуциева.

Разумеется, один и тот же технический прием можно применить для разных, даже противоположных целей в духе концепции фильма — нет нужды напоминать об этом.

Не выстраивая строгой хронологии творческих открытий, она придала бы этим простым заметкам оттенок бюрократической регистрации «приоритетов», можно все же с уверенностью сказать: обращение игрового кино к средствам документализма обычно приводило к обновлению и обогащению кинопоэтики. (Так и поэтика очерка не раз вливалась свежую кровь в литературную прозу).

Критики 20-х годов отмечали, что опыт операторов-фронтовиков Тисса, Ермолова изменял облик игрового фильма, помогал изжить декорационно-павильонные красоты.

Еще существеннее то, что дали Дзига Вертов, Эсфирь Шуб и другие кинодокументалисты такому режиссеру, как



### «Первый эшелон»

Сергей Эйзенштейн. Напомним известный факт: Эйзенштейн говорил, что одна из лучших сцен «Броненосца Потемкина» — митинг у тела Вакулинчука — была сделана под непосредственным влиянием вертовской «Ленинской киноправды», выпущенной в годовщину смерти Владимира Ильича<sup>2</sup>. И весь фильм представлялся автору художественно сделанной хроникой. Когда Эйзенштейн писал из Мексики в Москву о замысле «мексиканского фильма», эта формула — «художественно сделанная хроника» — была применена к новой работе<sup>3</sup>.

Все это не значит, что субъективное отступает перед объективным — в искусстве современности вообще и в кинематографии в частности. Часто кинорежиссер намеренно, программно и со вкусом отдает предпочтение не документальным, а другим возможностям камеры — мистифицировать, играть иллюзиями (Ж. Мельес), делать зримой метафору (Вс. Пудовкин, С. Эйзенштейн, А. Довженко), стилизовать (Р. Клер, М. Карне), материализовать

<sup>2</sup> См. Э. Шуб. Крупным планом. М., «Искусство», 1959, стр. 79.

<sup>3</sup> См. там же, стр. 127.

видения (Орсон Уэллес). Способности кинокамеры улавливать объективное и субъективное одинаково — совершенно одинаково — велики и в равной мере специфичны для этого искусства. Выбор тех или иных возможностей — в природе художника. Один занимается преимущественно аналитическими наблюдениями действительности, другой более охотно играет откровенно субъективными образами — и то, и другое сподручно киноискусству. В одном случае на экране возникает, скажем, «Битва на рельсах», в другом — «Дети райка»; а иногда один и тот же художник может представить на суд зрителей картину правдивую, словно очерк, — «Умберто Д» или правдивую, словно умная сказка, — «Чудо в Милане». Феллини обращался и к тем, и к другим способностям камеры в одном и том же фильме, скажем, в «8½», в «Джульетте и призраках». (Правдивость или неправдивость этих или других фильмов — не от избранных средств кино, а от концепции художника).

Утверждая, что игровое кино все более охотно прибегает к «комплекту документалиста», я не хочу сказать, что оно все более прочно привязывается к «формам самой жизни». Нет, дело обстоит куда сложнее, диалектика здесь куда более тонкая! Сопоставлю кинематографические искания с некоторыми театральными опытами и открытиями.

Вкус к достоверному, презрение к «декорациям» в прямом и аллегорическом смысле слова были воспитаны у Эйзенштейна революцией и ее искусством. Не надо забывать: театр Вс. Мейерхольда — первая школа Эйзенштейна — испытывал в начале 20-х годов жгучий интерес к «эстетике подлинного». Мейерхольд стремился внести в театр как можно больше «настоящего». Он выбрасывает со сцены декорации и заменяет их обнаженными конструкциями, демонстрирующими перед зрителями свою откровенную небутафорскую инженерию, эстетику спортивного снаряда. Убираются занавес, падуга, вся механика сценических фокусов; делаются попытки соединить сцену с улицей, площадью; мотоциклы въезжают на сценический помост. Рационализм биомеханики бросает вызов таинствам символического театра: действия актера трактуются как демонстрация пластических задач.

Когда Сергей Юткевич, ставя в Студенческом театре МГУ «Карьеру Артуру Уи», захотел возродить атмосферу

«левого» искусства 20-х годов, он превратил маленькую клубную эстраду в подобие знаменитой оголенной мейерхольдовской сцены; на клубном заднике был написан кирпичный брандмауер, с батареями отопления и пожарными принадлежностями. Почтительная дань режиссера отчету дому! Правда, при этом конструктивное превратилось в декоративное, зато стиль трактовки и исполнения пьесы был безупречно брехтовско-мейерхольдовским.

Режиссер 20-х годов при первой же возможности вводил в текст старой пьесы нечто публицистически сегодняшнее. Самый знаменитый в то время случай: во время представления пьесы Верхарна «Зори» в театре Мейерхольда Вестник — действующее лицо — прочитал со сцены только что полученную в Москве телеграмму о взятии Перекопа. Это была не вставка в спектакль, а его кульминация. Театр хотел догнать жизнь, соединиться с нею.

Эйзенштейн, разделяя вкусы своего учителя, ставит в 1924 г. пьесу Сергея Третьякова «Противогазы» в цехе Московского газового завода; настоящий заводской гудок становится участником действия.

Но при этом настоящее превращается в театральное, а театральное только на первый взгляд обретает «настоящность». В старом искусстве вызревало новое, способное к большому овладению «настоящим».

И вот что было для нового искусства самым важным в обновляющемся старом: сцена Мейерхольда стала субъективной в том смысле, в каком мы называем субъективной, т. е. авторской, т. е. художественно-творческой, камеру кинооператора наших дней.

С невиданной прежде податливостью сцена Мейерхольда передавала все намерения режиссера-художника и самое его мироощущение; вслед за своим гениальным учителем Станиславским Мейерхольд сделал образным каждый предмет на сцене и каждый звук; все в руках режиссера научилось передавать «жизнь человеческого духа» — героя и художника. Режиссер назвал себя автором спектакля, и его трактовка пьесы стала предметом зрительского внимания. Режиссер эскизно играл на репетициях все без исключения роли, и актеры стали возможно точнее повторять режиссерскую интонацию, жест, интерпретацию каждой реплики. Композитор и художник передавали непременно его, режиссерское, видение и ощущение спектакля. Рождалось искусство современной режиссуры — такое

важное для кинематографии (театр прежде обходился и без него).

Возникает ли при этом произведение творчески субъективное или извращенно субъективистское — это уж зависит от мировоззрения художника.

Маяковский, как и Мейерхольд, в высшей степени обладал чувством времени, знал бессмертную эстетическую ценность «протокола» революционной эпохи, но писал не в «формах самой жизни»; он создает сценарии самые, так сказать, субъективные по художественному строю, сконструированные прихотливо, по принципу развернутых метафор. Например, сценарий «Как вы поживаете?» Здесь ход сценария — ход метафорической мысли поэта.

В очень сложных отношениях оказываются «протокольное» и «произвольное» и у Брехта. Это самый «историчный», фактолюбивый, но несомненно очень далекий от «форм самой жизни» драматург; и прихотливое развертывание авторской мысли несколько не мешает глубине реалистического анализа современности в его произведениях.

Кинематография в некоторых отношениях — модель искусства вообще. Художник-реалист в любом искусстве берет объективное и сочетает его элементы субъективно. В кинематографии отношения художника и действительности наглядны, как в модели. Пример тому — монтаж, субъективная игра кадриками, элементами прямого отражения жизни.

Кино, вероятно, сильнее многих других искусств воздействует на человека именно потому, что оно в состоянии быть и самым объективным, и самым субъективным. Кинематографист может безупречно овладеть протокольным и в то же время необычайно послушным ему материалом. Таковы, во всяком случае, возможности кино. Частично они разгаданы, но главные догадки еще, конечно, впереди.

Мы можем пока лишь приблизительно представить себе, что это такое — зрелость кино как искусства. Кинематографист все более свободно компоует элементы реальности. При этом кадр в отдельности все более документален, а композиция все точнее отвечает ходу мышления художника. Она, можно сказать, приближается к реальности мысли, а точнее, все больше становится образом мысли.

Вот почему мы говорим: кинематограф все больше становится искусством.



Это надо иметь в виду, чтобы не бояться движения к «документальному» как угрозы субъективному, свободно-творческому, своенравно-оригинальному в искусстве. Художники, поднявшие знамя фактолюбия, были абсолютно свободны от скучной прописи, от репортажности в буквальном смысле слова. Теоретик «литературы факта» Сергей Третьяков вместе с М. Калатозовым дал жизнь такому страстному, обобщенно-поэтическому произведению, как «Соль Сванетии»; киноочерк стал кинотрагедией нового склада. Традиции этого замечательного фильма, как и «Турксиба» В. Турина, еще дадут прекрасные всходы.

Кстати, случайно ли то, что все или почти все «лефовцы» были причастны к кинематографу и видели в нем самое современное искусство? Об этом надо подумать. Маяковский и сам снимался, и писал сценарий за сценарием, и даже мыслил, как подчеркивает В. Шкловский, кинематографически. «Маяковский в своих мечтаниях в „Про это“, когда поэт попадает то в зиму, то на Неву, то на купол колокольни Ивана Великого, может быть, вспоминал Бестера Китона „Одержимый“»<sup>4</sup>. Сам Шкловский был киносценаристом и киноредактором. Николай Асеев сочинил для Льва Кулешова сценарий «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков», Осип Брик — сценарий «Потомок Чингис-хана» по сюжету И. Новокшенова. Писали сценарии Сергей Третьяков (кроме упомянутой «Соли Сванетии» — «Элисо», «Хабарда»), близкие к «Лефу» И. Бабель, Ю. Тынянов. Фотохудожник «Лефа» А. Родченко, открывший острые ракурсы городских «точек зрения», участвовал в постановке многих фильмов. «Лефовцы» горячо поддержали «Падение династии Романовых» и другие фильмы Эсфири Шуб. И что очень важно: во взглядах и практике «лефовцев» сочетались любовь к факту и утверждение творческой субъективности. В этой среде формировались вкусы и убеждения Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина.

Необыкновенно тонкую связь «документального» и «игрового» мы находим в творчестве Довженко. Известно, что, готовя съемки массовых эпизодов «Земли», поэт-режиссер обращался к крестьянам, участникам «массовок», с настоящими пропагандистскими речами о коллективизации, о

---

<sup>4</sup> См. Виктор Шкловский. Жили были. М., «Советский писатель», 1964, стр. 346.

тракторе, о коммунизме. Он добивался подлинных переживаний крестьянской толпы; автор-режиссер сам жил этими эмоциями и вызывал их у участников фильма. Он вообще отрицал принцип перевоплощения как специфически театральный и искал возможно более полного соответствия между исполнителем роли и героем сценария. Речь шла о соответствии психологического склада, вообще духовного облика и даже о биографическом соответствии. Принцип кинематографического соответствия — вот то, что Довженко противопоставлял театральным принципам выбора актера.

И в то же время это был несомненно один из самых свободных от «протоколизма» кинематографистов — кто еще так своенравно компоновал элементы реального!

Годы господства догматизма замедлили наше художественное развитие. Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко узнали на себе, что такое выравнивание вкусов. «Документальное» тогда сильно упало в цене. Реализм мышления терпел урон от волюнтаризма всякого рода. «Декоративность» противопоставила себя — и очень энергично — документальности.

Можно было бы рассказать поучительные истории о том, как для одного фильма была построена специально кинематографическая кубанская станица, как в другом фильме эпизод «Комната студентов» снимался в номере «люкс» ленинградской «Астории».

Эстетическое освоение подлинного, развернувшееся так широко именно в советском кинематографе, тогда временно притормозилось; понадобилось большое обновление оценок, не только эстетических, чтобы наши кинематографисты продолжили освоение жизненной реальности.

Не надо искать здесь подробного рассмотрения «истории вопроса», тем более исчерпывающего анализа проблемы. Все же сделаем некоторые сопоставления во времени.

Когда снимались «Первый эшелон» (1956) и «Летят журавли» (1957), нашей кинематографией, как и всем советским искусством, под влиянием XX съезда партии и всех связанных с ним событий снова овладевал дух исследования общественной реальности; мысль художника отворачивалась от всего «декоративного». Реализм мышления начинал сказываться во всем — от писательского взгляда на людей и обстоятельства (Н. Погодин, В. Розов ценились как драматурги, способные видеть, слышать,

анализировать правду, какая она есть) до операторской поэтики. Но это было только начало — Михаил Калатозов оказался предтечей духовного оздоровления и нового расцвета нашей кинематографии. Операторские открытия Ю. Екельчика, С. Урусевского были преемственно продолжены целой плеядой талантливых мастеров, явившихся одновременно. Так бывает, когда дают себя знать сильные, стремительные общественные тенденции.

Идут годы — являются новые зоркие художники, и снова наша кинематография дает миру фильмы-открытия.

Поразившая всех «Баллада о солдате» (1959) была претворением прозаизмов в поэзию — об этом много писали, как и о том, что она могла появиться только в той общественной атмосфере, что возникла в связи с XX съездом.

Зрители фильма «Мне двадцать лет» (1964), спорившие о многом, были абсолютно единодушны в одном: еще никогда никто не снимал Москву так поэтично. Теперь изобразительная манера этого фильма «обобществлена»: мы встречаемся с ней и в «Я шагаю по Москве», и в «Здравствуй, это я!», и в других фильмах, претендующих на хороший вкус. А ведь открытие Хуциева и Пилихиной заключалось в том, что они снимали Москву хроникально. Были отброшены штампы «красивой» Москвы, и тогда мы увидели, как она прекрасна. Кинематографисты извлекли, так сказать, эстетическую ценность из характерно обычных московских улиц и улочек, переулков, бульваров. Неприукрашенное поэтично — такая идея заключена в изумительных городских планах Хуциева — Пилихиной.

И в этом же фильме камера вела себя совсем иначе — она «снимала» ход мыслей Сережи Журавлева; она увидела, как он в воображении своем беседует с погибшим отцом. Кадры мыслей героя прямо вытекают из хроникальных — те и другие в этом фильме взаимно необходимы.

Андрей Тарковский ввел хронику войны не в обрамление основных эпизодов «Иванова детства» (как тысячу раз делалось раньше), а в самую эстетическую сердцевину фильма: рассказ о детстве Ивана, взорванном войной, он монтирует с кадрами гибели детей Геббельса. И это была принципиально важная для режиссера «прививка» кинодокумента к фильму поэтического строя. Их взаимодействие необходимо было Тарковскому для выражения поэтической идеи, и оно удалось. В фильме, где так много кинометафор, снов, сопоставлений реального с несбывшимся, важно



### «Иваново детство»

прокричать во весь голос: «Вот что было, было в самом деле!» Так «кричат» здесь хроникальные кадры.

Хроника была настолько же необходима Тарковскому, как и изощренный показ субъективных представлений. Камера В. Юсова как бы фиксирует духовный мир мальчика изнутри. «Субъективная камера» поместилась в душе Ивана и стала трепетно отзывчивой на все боли, страхи ребенка с израненной душой.

В наши дни — в шестидесятые годы, особенно во второй их половине — реализм мышления вдохновляет уже не только нескольких наиболее чутких кинематографистов; дух исследования ведет к созданию сложных аналитических фильмов и таких мастеров, как Марлен Хуциев или Михаил Швейцер, и новых дебютантов — Фрунзе Довлатяна, Андрея Кончаловского, Ларису Шепитько, Павла Любимова и многих, действительно многих других.

Теперь это уже не симптомы явления, а само явление, хотя и далеко еще не полностью выразившее себя. И его нельзя отрывать от тех процессов, которые пронизали жизнь нашего общества сейчас, когда реализм в самом широком смысле, реализм подхода к практическим социальным заботам стал таким настоящим велением времени.

\* \* \*

Что бывает с игровым фильмом, когда его покидает любовь к существу, знают теперь все. Но что бывает с фильмом документальным, когда нарушается его кровеносная связь с игровым кинематографом?

Кинодокументалист обычно отрещивается во имя чистоты своих принципов от «актерства», от «инсценировки» и правильно делает; такие элементы игрового кинематографа несут гибель документальному фильму; нельзя фальсифицировать событие, имитировать человеческое поведение, превращать массовку в движущуюся декорацию.

Но есть принципы, одинаково животворные и для игрового, и для документального кино.

Доказано, например, что бесконфликтность для игровой кинематографии гибельна — теперь нам должно стать ясным, что она мешала и кинопублицистике.

Очевидно для всех, что наша документальная кинематография и сейчас переживает трудные годы. Об этом много пишут, еще больше говорят. Советское документальное кино откровенно и с большой горечью признает свое, как мы говорим, отставание. От чего, от кого отставание? Прежде всего от возможностей, открытых перед ним Дзигой Вертовым, Эсфирью Шуб и другими проницательными художниками, сделавшими документальный фильм явлением художественным, т. е. образным.

Что отделяет образную кинопублицистику от кинорепортажа, от «видовых»? Конфликтность. А вместе с нею — авторское творческое начало.

Слова «конфликт», «драматизм», «драматический конфликт» заставляют вспомнить о театральной пьесе или о сценарии игрового фильма, где Иван Иванович выступает против Петра Петровича и т. д. Но это далеко не единственно возможное проявление жизненных противоречий, коллизий времени, диалектики истории. Возможно движе-

ние противоречий и без персонификации конфликта — снова напомним «Соль Сванетии», где борьба нового против старого словно воодушевляла даже неодушевленные предметы.

Кинематограф примечателен, между прочим, тем, что он необыкновенно расширяет круг «действующих лиц»: автор фильма может включить в драматические отношения воду и сушу, ветер и солнце — все, что участвует в диалектике жизни. Для этого требуется лишь одно — видеть жизнь в борьбе, в развитии, взрывчатом или спокойном, колоссально масштабном или едва заметном.

Удивительно сильно впечатляли зрителей такие «действующие лица» классического туринского «Турксиба», как рельсы в пустыне и обнюхивающий их верблюд, или паровоз, впервые пересекающий пески, и конь, не желающий уступить ему первенство. Конечно, поэзию этих конфликтов в силах выразить именно кинодокументалист.

«Довертовская» хроника представляется сейчас нам как бы статичной — ленты фиксировали жизнь, одни лучше, другие хуже; они превратились в явление искусства, когда сквозь них прошла, словно ток, конфликтность, выражающая противоречия времени. «Строительный материал» для искусства, чем были фрагменты обычной хроники, ожил, наполнился человеческой страстью — это приобрело яркость открытия тогда, когда к хроникальной пленке прикоснулся такой художник, остро чувствующий диалектику времени, как Эсфирь Шуб. Документальная лента стала «субъективной» — конфликтной — поэтической.

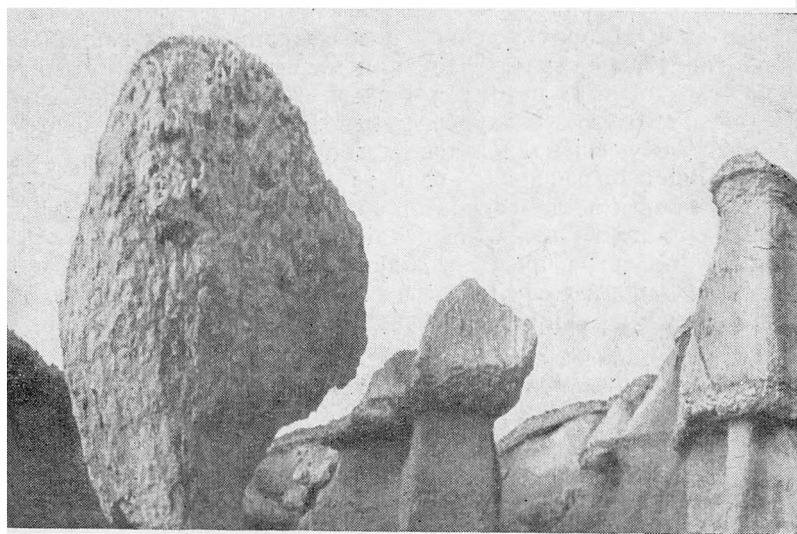
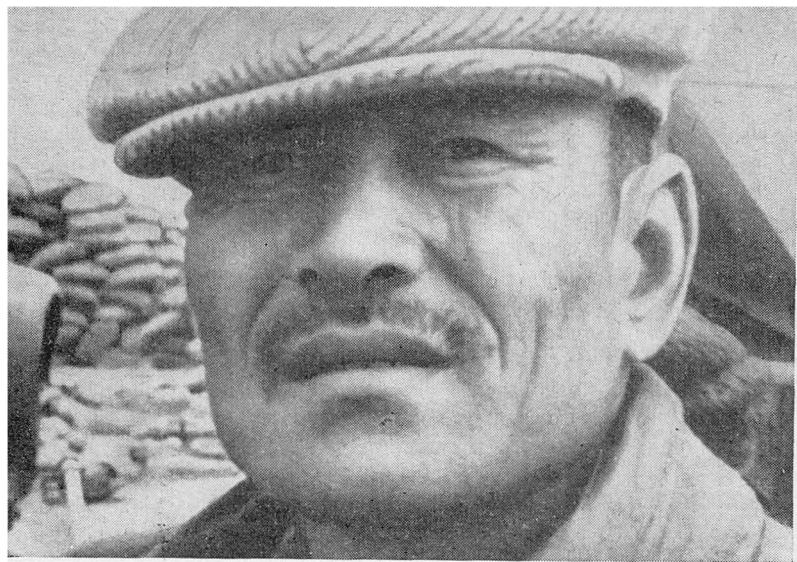
Там, где выражено авторское начало, выражена и конфликтность. Такой фильм, как «Соль Сванетии», уже не мог оставаться репортажно-анонимным; и в самом деле он познакомил зрителя с талантливым дебютантом Михаилом Калатозовым. Он был поэтичен не потому, что зафиксировал красивые горные пейзажи, — его одухотворяла поэзия борьбы за обновление жизни, он был наэлектризован волей, верой, чувством поэта-кинорежиссера. Многие режиссеры-документалисты, с увлечением взявшиеся за темы первых пятилеток, считали работу Калатозова своим камертоном — за воинствующую достоверность, за драматический накал, за авторскую страсть. Казалось, эта страсть воплотилась даже в острых камнях, крутизне дорог, головокружительных ущельях, так эмоционально снятых режиссером-оператором Калатозовым.

В 20-е и 30-е годы лучшие наши документальные ленты несли в себе ясно выраженное авторское начало. Авторство Шуб, Турина, Кармена заявляло о себе в каждом талантливо решенном эпизоде, в остроумной монтажной связи, в общей композиции картины. Бесконфликтность принесла с собой идиллическую обзорность, бесстрастную этнографичность — фильм лишился мужественной силы, он обезличивался, он снова становился анонимным даже при наличии фамилий авторов в титрах. Общим и ничьим. То есть нехудожественным.

Но если последствия влияния бесконфликтности на игровой фильм бросались в глаза, то в документальном кино дело обстоит иначе. Здесь бесконфликтность никого особенно не пугает и до сей поры за грех не считается. Может быть, потому, что к кинопублицистике причисляют — по-моему, ошибочно — и этнографический очерк, и «чистую» хронику. А надо бы отделять их решительнее от образной кинопублицистики, и тогда станет более ясно, что она с бесконфликтностью несовместима.

Может быть, причина снисходительного отношения к бесконфликтности в документальном кино еще вот в чем. Издавна многие режиссеры и кинотеоретики безоговорочно причисляют кинопублицистику к пластическим искусствам, считают ее царством движущегося изображения, полагают, что элементы драмы в широком смысле слова — драмы жизни, противоречий действительности, диалектики истории, борьбы идей — ей не свойственны. Иначе говоря, бесконфликтность документальному кино не опасна — так полагают многие, ведь не страдают же живописец, график, скульптор от отсутствия конфликта в пейзаже, гравюре, монументе. «Светопись», «изобразительная сюита», «движущаяся пластика» — то и дело встречаешься с попытками охарактеризовать так или в этом духе самую суть документального искусства. При этом, ведя его родословную от живописи или графики, словом, от изобразительного искусства, теоретик обычно вычитает из него — из изобразительного искусства — элементы драматизма, конфликта, борьбы противоречий.

Даже и пейзажный очерк может нести в себе образ борьбы, действия, если художник наделен тем, что А. П. Довженко называл «драматическим мироощущением». Таким мироощущением в высшей степени обладал, например, Николай Рерих. Пейзаж с облаками он назвал



**«Мангышлак — начало пути»**  
(режиссеры — В. Лисакович, Л. Григорьян,  
операторы — Н. Даньшин, Ю. Коровкин)



«Небесный бой» — и у зрителя в самом деле возникают поэтические ассоциации, оправдывающие это название. И. Шнейдерман в книге о творчестве Г. Чухрая напоминает об этом пейзаже Рериха, когда описывает кадры пролога «Баллады о солдате»<sup>5</sup>. Иногда и самые умиротворенные кадры-пейзажи несут в себе образ грандиозных человеческих усилий и покоренной стихии — например, ивентовские кадры притихших вод Зюдерзее. Все дело опять-таки в драматическом мироощущении и образной выразительности кадра, монтажной связи, фильма в целом.

Конечно, в талантливом документальном фильме, как и в игровом, непременно работает светопись, могучая выразительность пластики — непременно! Однако могущество всех художественных средств кинематографа находится в прямой зависимости от того, насколько заряжены они энергией жизненного конфликта, развиваемого фильмом. Иначе — это лишь инструмент, ждущий руки мастера.

Фильм В. Лисаковича, внесший оживление в нашу кинопублицистику, ленты В. Архангельского, ищущего новые пути в научно-популярном кино (превосходна его «Битва в Миорах» — очерк о создателях новой вакцины против бешенства), — это кинематограф конфликтный, драматичный. И потому нет здесь открыточных красот, нет того «экскурсоводческого» духа, от которого экран так легко становится благонамеренно скучным.

Кинематографист — если только он считает себя художником, а не демонстратором картинок — не может безнаказанно уйти от противоречий жизни.

Кинематографическая «пластическая симфония» возможна лишь в том случае, если автору — как и симфонисту в музыке — присуще чувство конфликта, движения, развития.

\* \* \*

Когда игровое и документальное кино взаимодействуют нормально, они сообща разведывают самые существенные конфликты современности, сообща, но по-разному.

---

<sup>5</sup> См. И. Шнейдерман. Григорий Чухрай. М., «Искусство», 1965. стр. 112.

При этом можно обнаружить и сходство некоторых художественных средств, элементов образности. В последних фильмах Романа Григорьева, посвященных жизни строителей газопроводов, заметно удлинились монтажные куски — автор дольше, пристальнее, вдумчивее наблюдает своих героев, он хочет подольше соприсутствовать, чтобы постигнуть характеры людей, их интересы, поведение. Режиссер в этом отношении воспринял опыт игрового кино последних лет. Так же замедлил ритм повествования документального очерка А. Косачев в очень своеобразной ленте «Сырые запахи реки». Он отбросил привычную для многих документалистов манеру метаться «от края до края», вести рассказ обо всем сразу и ни о чем, взял в поле зрения ограниченную группу персонажей (это чабаны Заволжья), очень конкретное место и срок действия. Автор не просто ведет кинонаблюдение за группой интересных ему людей — он проник в их мир, довольно замкнутый, прожил с ними частицу жизни. Возможно, такой «ход» подсказан А. Косачеву игровым фильмом последних лет: он часто обращается к локальным, сосредоточенным сюжетам, чтобы рассмотреть каждого человека в отдельности, чтобы человеческое «я» не затерялось в приблизительном «мы».

Документальное кино учится пристально наблюдать отдельного человека, и тут ему на помощь приходит опыт игрового кинематографа: он умеет искать характеристику человека в драматической коллизии.

И вот к каким рубежам подошла теперь наша молодая кинодокументалистика. Сценарист Вен. Горохов, режиссер И. Герштейн, режиссер-оператор Б. Галантер сделали на Фрунзенской студии фильм «Там, за горами, горизонт». Его герои — гляциологи, подолгу живущие на ледниках, работающие в очень трудных условиях и непременно в тесном единении, словно папанинцы. Здесь умение или неумение жить в теснейшей общности с товарищами отражается на всех окружающих; этические, психологические и многие другие свойства любого члена коллектива проявляют себя наглядно и иногда драматично. Кинематографисты решили исследовать человеческие взаимоотношения в коллективе высокогорной партии и для этого жили и работали с гляциологами около года, по-братски, деля все испытания и ведя при каждом удобном случае синхронные съемки. Так как кинематографисты всегда были

рядом, то «позирование» перед камерой быстро кончилось — ее почти не замечали.

Кинематографисты распознали назревающий между молодыми людьми конфликт, предугадали его развитие, «подстергли» решительный разговор между товарищами и очень хорошо, подробно сняли и записали его.

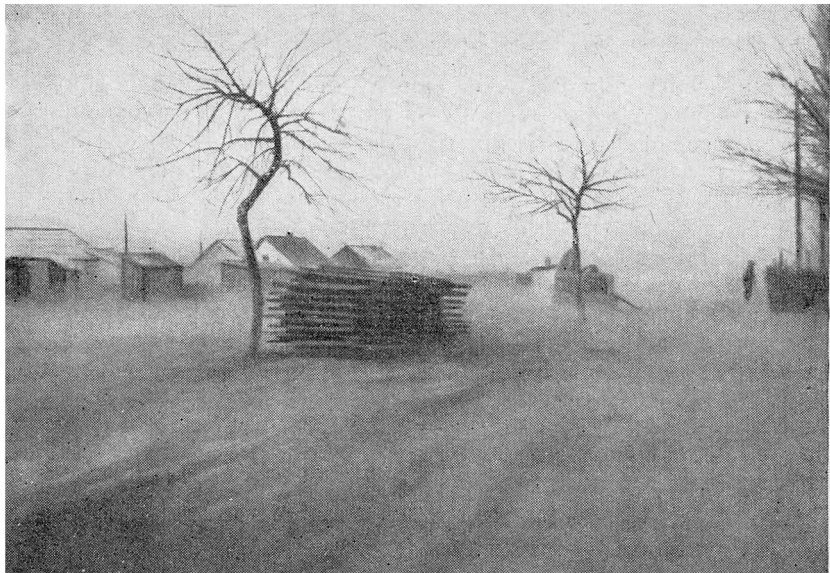
Трое участников экспедиции предъявляют четвертому — Володе Пересыпкину — серьезное нравственное обвинение, упрекают его в том, что он плохой товарищ, эгоист, собирается уйти из группы, испытывающей большие трудности. Серьезное обвинение, и выступает с ним коллектив, хоть и маленький. Мы заранее склонны солидаризироваться с коллективом и уже смотрим на Володю Пересыпкина осуждающе, но он переходит в наступление и предъявляет свой счет товарищам, очень серьезный. В драме, уловленной камерой и магнитной пленкой, возникают сложные перипетии — идет борьба убеждений, и Володя, оказывается, вовсе не так уж виноват, как нам по привычке подумалось в начале действия. (А это самое настоящее драматическое действие, хоть персонажи заняты игрой в шахматы и ведут при этом неторопливую беседу). Драматическое действие обнаруживается там, где обычно внимание кинематографиста не задерживалось и камера не находила ничего интересного для себя.

Володя Пересыпкин, в сущности, одерживает верх в споре, но его ждут новые испытания, судьба его складывается трудно. И когда он снова оказывается в кадре, документальный кинорассказ на большую тему «человек и общество» продолжается.

Пейзажные кадры, вмонтированные в диалоги и монологи, служат не для украшения ленты: у них есть своя драматическая функция, они помогают героям и нам осмыслить происходящее; они по-своему драматичны и оптимистичны.

Вот редкий и интересный случай, когда обнаружена в действительности, осмыслена кинодокументалистами и снята «документальная драма», своего рода кинопьеса с действующими лицами, выхваченными из жизни.

Здесь драматический конфликт предстает перед нами почти в той форме, в какой разрабатывает его игровой фильм. И вместе с тем эта картина в общем, не считая деталей, чиста от «пьесности», от дурной подстроенности, от инсценирования заранее придуманных столкновений.



**«Сырые запахи реки»**  
(режиссеры — А. Косачев, Е. Кряквин, оператор — Е. Кряквин)

Режиссеры шли по пути, самому органичному для документального кино, — по пути внимательного наблюдения реальных фактов. В них и была высмотрена жизненная драма, чтобы затем быть воплощенной на экране. Но это далеко не единственный и не «генеральный» путь проникновения драматизма в документальное кино.

Нельзя забывать и о возможностях авторского аналитического монолога-исследования («Обыкновенный фашизм» М. Ромма), и о симфоническом развитии карменовского «Суда народов», и о поэмах, посвященных человеку и природе, примеры которых дает нам Ивенс: от «Зюдерзее» до «Мистралья».

Готовность художника откликнуться на драмы жизни — вот врожденный дар, «искра божья» большого документалиста. Открытием «своего», еще не разработанным другими художниками конфликта и заявляет о себе обычно индивидуальность сложившегося мастера.

И вот что нельзя не заметить: как только утрачивается конфликтное начало в кинопублицистике, так утрачивается и ее документальность, притупляется способность отражать объективно существующее.

Кровная связь игрового и документального кино — не в подмене одного другим, а во взаимодействии идей, постоянном проникновении их через весьма подвижную, неизбежно изменчивую линию границы.

---

И последнее замечание. Внимание наше в этих заметках привлек процесс взаимопроникновения двух разновидностей кинематографии. Но и процесс все большего самоопределения каждой из них, выработки своих специфических, незаменимых средств не менее интересен и плодотворен. Игровой фильм проникает в такие области «жизни человеческого духа», где камера документалиста бессильна, где может сказать слово правды лишь чистая фантазия художника. И документалист часто осваивает территории, где у него не может быть конкурентов.

Два эти процесса — самоопределение и взаимопроникновение игрового и документального кино — дополняют друг друга.

## ЧЕЛОВЕК В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

За истекшие десять лет в документальном кино произошли глубокие перемены. Возникли и стали применяться на практике новые выразительные средства, использование которых было предсказано и теоретически обосновано еще в 20-е годы Дзигой Вертовым. Его метод «киноглаза» был направлен на воспроизведение на экране жизни общества, причем съемка должна была производиться скрытой камерой, без ведома тех, кого снимают. Вертовская идея «киноглаза» или «киноправды», как он называл новый метод документального кино, по его словам, должна была служить коммунистической «расшифровке», а проще сказать, коммунистической интерпретации действительности. Дзига Вертов постоянно предупреждал о необходимости строжайшего отбора жизненного материала и его активного творческого истолкования в монтаже ради достижения главной, единой, всепоглощающей цели — утверждения средствами документального кино советского строя.

В центре творческих поисков Дзиги Вертова было изображение человека на экране. Он писал: «Не киноглаз ради киноглаза, а правда средствами и возможностями киноглаза, то есть киноправда. „Съемка враспloch“ не ради „съемки враспloch“, а ради того, чтобы показать людей „без грима“, схватить их глазом аппарата в момент не игры, прочесть их *обнаженные киноаппаратом мысли*»<sup>1</sup>.

Не следует искать в творческой практике Дзиги Вертова и его школы полной реализации этой программы,

<sup>1</sup> «Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова». — «Искусство кино», 1957, № 4, стр. 113.

немыслимой на том уровне техники. Да и само художественное сознание кинематографистов 20-х годов не требовало изображения внутреннего мира человека или его характера. Стремление раскрыть образ мыслей человека могло реализоваться лишь на значительно более позднем этапе развития киноискусства, и в этом отношении документальный фильм отставал от художественного игрового кино 30-х годов.

Все же нужно напомнить, что еще в 1924 г. в работе над 21-м Ленинским выпуском «Киноправды» Д. Вертов пытался передать надписью прямую речь рабочего завода имени В. И. Ленина, задержавшего стрелявшую в Ильича эсерку Каплан.

Важными вехами в изображении человека средствами документального кино стали кадры из «Трех песен о Ленине» и «Колыбельной», в которых работница-бетонщица, колхозник, девушка-парашютистка говорили перед микрофоном и камерой о своих чувствах, рожденных патриотическим порывом и глубоким душевным волнением.

В недавнее время идеи Д. Вертова стали необычайно популярны среди кинодокументалистов Запада. Метод «киноглаза» получил названия «синема-верите», «прямой съемки», «непосредственной съемки». Появились термины «фильм-интервью», «фильм-анкета», «кандид-камера». Ими обозначены широко распространенные приемы съемки «скрытой камерой» и разнообразные методы использования микрофона.

Эти фильмы вызвали значительный интерес у кинематографистов и зрителей. Фильмы «Хроника одного лета» Ж. Руша и Э. Морена, «Прекрасный май» К. Маркера, «На Бауэри» Л. Рогозина, «Предвыборный митинг» и «Эдди Сакс в Индианополисе» Р. Лякока были ярким и последовательным выражением того метода, который стали называть «синема-верите». При всей неопределенности и нечеткости этого термина мы будем употреблять его для обозначения нового направления в документальном кино, хотя, вероятно, справедливее было бы вернуть ему его первоначальное название «киноглаз» или «киноправда».

Фильмы, снятые методом «синема-верите», породили теоретические споры среди кинокритиков разных стран. Наиболее последовательные противники нового направления обвиняли режиссеров «синема-верите» в том, что они регистрируют бесформенный поток жизни и переносят его



**«Три песни о Ленине»**  
(режиссер — Дзига Вертов)



образы на экран, отказываясь от активной, творческой интерпретации действительности. Верно, что вслед за успехом фильма «Хроника одного лета» на Западе появился поток бездумных имитаций, созданных полулюбителями-полупрофессионалами документального кино. Эти фильмы заполняли экраны фестивалей короткометражного фильма, что дало повод режиссеру-документалисту Эрвину Лейзеру на дискуссии в Московском доме кино заявить, что в большинстве этих картин нет ни кино, ни правды. Съемка скрытой камерой, использование микрофона для регистрации подлинной речи «людей с улицы» многим казались технически простыми и общедоступными. Достаточно было начать снимать из автомашины или из окна дома, чтобы на экране возникли образы подлинной жизни.

Ни одному из ремесленников «синема-верите» так и не удалось создать ничего значительного или интересного. Их фильмы вызывали утомление и скуку; регистрация «потока жизни» была лишена творческого, органического начала. И все же в фильмах талантливых и вдумчивых сторонников «синема-верите» новый метод не исчерпал себя и доказал свою жизнеспособность.

В созданных ими картинах непосредственно протекающей перед камерой жизни обнаружился источник эстетического наслаждения. Зритель видел перед собой художественный образ действительности, в котором присутствовал важный элемент киноискусства — человек, герой события, активно действующий, раскрывающий перед зрителями свои чувства и помыслы.

Атмосфера действия, его изобразительная трактовка, возможность монтажных сопоставлений, обогащающих смысловую и эмоциональную сторону происходящего, — все это также роднит эти фильмы с художественным кинематографом.

Зритель ни на минуту не теряет из виду того, что эти образы экрана являются прямым отражением действительности; они документальны, это подлинные события, отобранные и творчески интерпретированные режиссером. Фотографическая природа кинематографа усиливает эффект достоверности этих кадров, способствует их реализму.

Документальное кино, в прошлом стремившееся к трактовке социальных проблем, когда творчески организованные кадры служили иллюстрацией к мыслям авторов

фильма, обратилось к изображению человека в его повседневном существовании, пытаясь через его поведение и его мысли рассказать о жизни общества.

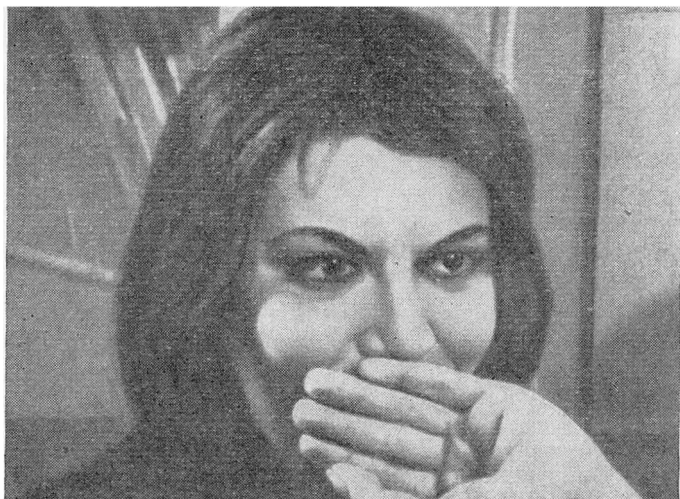
Повышенный интерес к изображению подлинного, живого человека, к его внутреннему миру, к его взаимоотношениям с обществом явился следствием исторических перемен, связанных со второй мировой войной и последовавшим периодом.

Война и бесчисленные трагедии, затронувшие жизни миллионов людей на фронтах и в тылу, вызвали потребность в том, чтобы со страниц книг, с подмостков театров, с экранов кино узнать правду о пережитой действительности. Зритель послевоенных лет не хотел забвения, он ждал от искусства отражения исторических событий. Миллионы зрителей в странах, освобожденных от гитлеровской оккупации, не стремились к тому, чтобы смотреть развлекательные голливудские фильмы, заполнившие экраны европейских стран. Никогда еще киноискусство в его лучших образцах не обнаруживало такого ясного стремления к реализму, к достоверности, к жизненной правде.

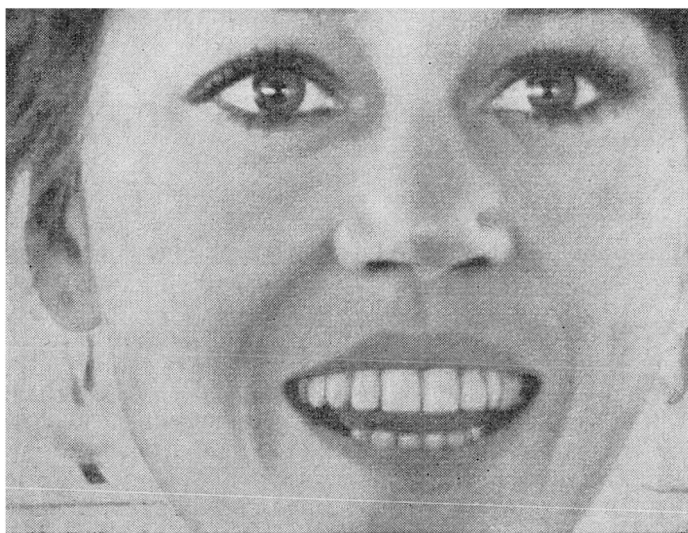
Влияние документального кино на художественное сказалось уже в военные годы, когда зритель жаждал правды искусства, запечатленной в образах самой действительности, а не разыгранной загримированными актерами в эффектных декорациях.

Это стремление зрителей к достоверности изображаемого на экране не исчезло и в послевоенные годы. Знаменательным явлением мирового киноискусства стал итальянский неореализм. В многочисленных статьях и выступлениях признанного вождя этого направления Чезаре Дзаваттини утверждалась необходимость перенесения на экран подлинных процессов жизни в их социальном значении, охватывающем множество связей и опосредствований. Было бы ошибочным видеть в этом только эстетический протест против лишнего контакта с действительностью буржуазного кино фашистской Италии. В теории и художественной практике итальянского неореализма главным было его стремление утвердить, эстетически реабилитировать жизнь, духовный мир и характеры людей из народа.

В лучших фильмах послевоенного французского кино, начиная от «Битвы на рельсах» Р. Клемана, отчетливо прослеживается то же стремление к изображению жизни в форме сближения действия с документальным фоном.



«Хроника одного лета» (режиссеры — Жан Руш, Эдгар Морен)



«Джейн» (режиссеры — Ричард Ликок, Роберт Дрю)

Герои кинокартин играли среди пешеходов на улице или среди посетителей уличного кафе так, что те и не подозревали в них актеров. Тот же процесс можно проследить и в киноискусстве Англии и США.

Изменение выразительных средств послевоенного художественного кино так или иначе отвечало стремлению и создателей фильмов, и зрителей к реалистическому языку киноискусства.

Документальное кино, повлияв на художественное еще в годы второй мировой войны, в свою очередь претерпело изменения. От исследования социальных проблем в 30-е годы режиссерами английской Школы Грирсона оно перешло к изображению повседневной жизни, человека из толпы. Человек казался единственной реальностью в годы «холодной войны», когда гибель мира в результате третьей мировой войны представлялась неотвратимой.

Чувство неустойчивости человека в обществе, находящемся на грани термоядерной катастрофы, колониальные войны в Индо-Китае, Алжире, террористические акты ОАС, угроза возрождения фашизма в мире — все эти явления накладывали отпечаток на повседневную жизнь людей. Для многих художников Запада мир был ужасным и отвратительным, наполненным предчувствием гибели и смерти. Их протест выражался в создании антиреалистических форм искусства, отрицавших само изображение действительности.

В этом духовном климате художники-реалисты утверждали изображение простого человека, его чувств и мыслей, его отношение к времени и обществу, в котором он жил. Этот человек должен был заявить с экрана о том, как он смотрит на мир и на свое место в нем.

В английском кино в конце 50-х годов возникла группа «Свободное кино», воскресившая реалистические традиции Школы Грирсона. В фильмах режиссеров этой группы «Дети Четверга», «Мы, ребята из Ламбета», «Каждый день, кроме рождества», «Марш на Олдермастон» подчеркивалось стремление раскрыть в документальной съемке характерные детали, позволяющие заглянуть в мир отдельно человека.

В те же годы в США возникло направление, ставшее известным под именем Нью-Йоркской школы, участники которого — Л. Рогозин, М. Энгель, Р. Дрю, Р. Ликок — ставили перед собой аналогичные задачи. Все более на-

стоятельно назревала потребность в том, чтобы увидеть на экране духовный мир человека с улицы, раскрытый средствами киноискусства.

Во Франции фильм Ж. Руша и Э. Морена «Хроника одного лета» (1960) как раз и отвечал такой потребности. Он открыл собой целое направление в современном документальном кино, воскресив давно забытые теории Вертова и реализовав их в новых условиях и в современной технике съемки.

Авторы фильма обращались к людям на улице с вопросом: «Счастливы ли вы?», и слова тех, кто отвечал перед микрофоном и объективом камеры, составили начальные эпизоды фильма. Кинематографисты прослеживают дальнейшие события в жизни своих героев на протяжении целого лета. Диалог с ними продолжается на улице, в кафе, на квартирах. Мы узнаем многое об этих людях, у нас складывается образ этого парижского лета. Правдив ли этот образ? Дает ли он объективную картину жизни французского общества тех месяцев?

Фильм «Хроника одного лета» (как и рожденное им направление) во многих критических статьях подвергся обвинению в том, что изображенный в нем поток жизни, случайно схваченный камерой, без творческого отбора, не способен дать объективной картины общества, что он отражает творческое бессилие авторов, не смогших (или даже не пожелавших) в своем искусстве активно осмыслить действительность.

Справедлив ли этот упрек по отношению к «Хронике одного лета»? Думается, что нет. Некоторые критики упрекали Э. Морена и Ж. Руша в том, что документальными героями их фильма являются ущербные люди с болезненной, надломленной психикой, с драматическими судьбами и что поэтому фильм не дает объективной картины французского общества и действительности. Упрек обоснован, но именно он и подтверждает то, что фильм, больше всего подвергавшийся критике за воспроизведение потока жизни, представляет собой произведение с сознательным отбором жизненного материала, где режиссеры кристаллизовали те человеческие судьбы и характеры, которые им казались необходимыми для выражения художественного замысла фильма. Можно не соглашаться с направлением подобного отбора, но утверждать, что «Хроника одного лета» бездумно впитывала в себя первый попавший в поле

зрения материал, означает не понимать принцип создания данного фильма.

То, что наличие отбора жизненного материала еще не делает фильм реалистическим и прогрессивным, отчетливо видно на примере итальянского документального фильма «Собачья жизнь» режиссера Якопетти. Постановщик действительно осуществляет жесткий и целенаправленный отбор всего мерзкого и ужасного, чем наполнена жизнь больших городов капиталистического Запада. Режиссер включает в фильм кадры, унижающие человека, оскорбляющие его достоинство. Он смакует образы пьяниц и проституток, обжиралюющих богачей, странные и вызывающие отвращение обычаи. Из больших городов Запада он переносит нас на другие континенты, в джунгли, на окраины азиатских городов и здесь также отбирает все, что может унижить человека, низвести его до положения животного. Мир отвратителен — говорит режиссер — и на вершине и в зачатке цивилизации. Так же отвратителен и реакционен и фильм Якопетти, утверждающий деградацию человека.

Следовательно, можно видеть, что наличие или отсутствие отбора еще не способно определить успех нового метода. Решающим, на наш взгляд, является направление самого отбора материала жизни, подчинение его тому, ради чего хочет отобрать его автор фильма.

Для иллюстрации отбора, вскрывающего драматическую содержательность материала, стоит привести документальный фильм польского режиссера М. Мажиньского «Возвращение корабля». Фильм длится всего десять минут. Его создатели — как будто так же, как Руш и Морен, — подходят с микрофоном к своим героям и спрашивают их... Мы видим пассажиров океанского лайнера «Батори», готовящегося войти в гавань Гдыни. Особая черта, объединяющая пассажиров — американских граждан и в большинстве своем старых людей, — в том, что они по рождению поляки, много лет назад покинувшие свою страну. Мы наблюдаем их за десять минут до того, как они ступят на родную землю.

Каждый из пассажиров в эту минуту испытывает глубокое волнение — ему предстоит встреча с родными и близкими. Придут ли они на пристань? Или он забудет? Останется ли он на своей родине или она не примет его.

Кинематографисты задают вопрос взволнованным, одиноким в эту минуту людям, чего они ждут от своей новой жизни? — и те отвечают им, а, впрочем, скорее на свои собственные мысли. Невозможно без глубокого волнения смотреть этот фильм, наполненный тоской по родине и любовью к ней.

Успех фильма был обусловлен той точностью, с какой был выбран материал и самый момент съемки, подлинно драматическая ситуация, в которой вскрывается нравственное содержание и утверждается патриотическая идея. Вопрос, который кинематографисты задавали пассажирам лайнера, не был навязан извне, он точно соответствовал тому, что в данную минуту больше всего волновало этих старых людей. Поэтому они были так естественны в своем эмоциональном подъеме, просто не обращая внимания на камеру и микрофоны.

Документальная картина венгерского режиссера Андраша Ковача «Трудные люди» создана как будто традиционным приемом фильма-интервью или фильма-анкеты, рассказывающего об изобретателях, об их не всегда, даже в условиях социалистического общества, удачливой судьбе. Фильм подчеркнуто прост по своей художественной форме. Один из четырех героев этого фильма сконструировал плуг нового образца, гораздо более эффективный, чем все его предшественники.

Идея плуга обошла весь мир. На экране показаны научные журналы СССР, США, Англии, Франции, Чехословакии, дающие этому изобретению высокую оценку. Тем не менее плуг существует только в одном экземпляре; в монтажных повторах он изображен работающим на опытной площадке института. Почему так могло получиться?

Режиссер задает этот вопрос десяткам людей — инженерам, рабочим, изобретателю, экспертам, консультантам, ответственным работникам министерства и т. п.

Разные люди, они проходят на экране, раскрывая себя, свои характеры, свою позицию, и оттого, что вопрос о плуге исследуется так разносторонне, перед нами возникает сложная проблема, требующая решения в масштабах всей страны. Произведение Ковача — талантливое, новаторское, оно наполнено гражданским пафосом боевой публицистики, стремлением помочь делу социализма. Его успех определен отбором жизненного материала, привлеченного для анализа важной общественной проблемы, при этом он

обладает высокой степенью драматизма — как вторым важным условием такого отбора.

Сам отбор жизненного материала предполагает активную творческую позицию создателя фильма. В какой степени он может вторгаться в жизненный процесс, происходящий перед объективом его камеры? Ответ на этот вопрос дает американский оператор-документалист Роберт Дрю, утверждая, что необычайно трудно оказаться в нужном месте в нужное время, понимать, что может произойти в момент, когда совершается событие, быть готовым к нему и чувствовать, что нужно снять. Индивидуальность создателя фильма, говорит Дрю, проявляется в съемке, а не в режиссуре происходящего события.

Ему вторит его соавтор — американский кинодокументалист Ричард Ликок. Он спорит с мнением тех режиссеров, которые считают, что задача заключается в том, чтобы создатель фильма мог определять характер и течение события. Тогда смысл того, что происходит, будет ограничен концепцией режиссера. Мы не хотим, говорит Ликок, налагать подобные ограничения на явление в жизни. Цель кинематографиста состоит в том, чтобы донести до зрителя смысл происходящего.

Творческие поиски в современном документальном кино направлены на изображение на экране человека и его внутреннего мира. Сорок лет тому назад Дзига Вертов мечтал средствами кино показать живого человека. В 1927 г. он писал: «Вы входите в водоворот жизни со своим киноаппаратом, жизнь идет своим чередом. Бег жизни не останавливается. Вам никто не подчиняется. Вы должны так приспособиться, чтобы производить свое исследование, не мешая другим. Первые неудачи. На вас смотрят, вас окружают мальчишки, снимаемые заглядывают в аппарат... Каждая попытка снять людей идущих, обедающих, работающих неизменно кончается неудачей. Девушки начинают поправлять прическу, мужчины делают «фербенксовское» или «конрадвейдтовское» лицо... Надо отказаться от неподвижности аппарата. Надо проявить максимум подвижности и изобретательности»<sup>2</sup>.

Спустя 35 лет Ричард Ликок сталкивается с той же проблемой.

---

<sup>2</sup> Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, стр. 170.



«. . . Киноработникам не удавалось добиться естественного поведения людей на экране, их чувств, отношений друг к другу, к тем или иным явлениям. Словом, создания подлинно реалистических фильмов, показывающих жизнь такой, какая она есть. Аппаратура была такой громоздкой, что камера пугала людей. Представьте себе панораму на женщину, устрешенную видом камеры, звукозаписывающей аппаратуры, светом, всеми присутствующими на съемке участниками группы; представьте эту женщину, которой указывают, как держаться, как говорить, как улыбаться и т. п. И еще просят при этом быть непринужденной. Для такого рода документальных фильмов нужны были только актеры, да и то очень опытные»<sup>3</sup>.

Современный кинодокументалист широко пользуется синхронной записью слова. Ж. Руш и Э. Морен, обращаясь к людям на улице с вопросами, положили начало жанру фильмов-исповедей и фильмов-интервью.

Думается, что для нормального человека не свойственно открывать душу, свой внутренний мир первым встречным, вооруженным кинокамерой, магнитофоном, осветительной аппаратурой, кабелями. В ряде эпизодов этих фильмов чувствуется стремление «вывернуть себя» перед миллионами кинозрителей. Не случайно в поле зрения камеры Руша и Морена оказались люди с болезненно обостренным восприятием мира. Конечно, сама действительность не давала особых оснований для оптимизма, и мрачные образы людей, мучающие их страшные воспоминания соответствовали переживаемому ими времени. Метод фильма-анкеты в данном случае не способствовал объективному раскрытию характера человека.

Само обращение к незнакомому человеку на улице или в транспорте с вопросом «счастливы ли вы?» или «о чем ты мечтаешь?» представляется в высшей степени нескромным и навязчивым. В интересном фильме советского режиссера В. Беляева «Сахалинский характер» снят человек в коротком модном пальто, без шляпы, стоящий на берегу океана. Он — представитель когда-то отсталого племени эвенков. Вокруг широкий, туманный океанский пляж, на

---

<sup>3</sup> Ричард Лякокк. Рождение «скрытой камеры». Доклад на симпозиуме «Киносъемка в сложных условиях». IV Международный кинофестиваль в Москве. М., 1965.

котором лежат сотни морских котиков. Это — остров, а человек в коротком пальто — его единственный обитатель, научный сотрудник, ведущий наблюдения над жизнью морских котиков.

Перед ним стоит режиссер и задает вопрос: «Скажи, о чем ты мечтаешь?» Герой фильма не хочет отвечать, но кинематографист настойчиво требует ответа.

Разве сам факт, снятый камерой, — эвенк, ставший ученым, достигший вершины культуры своего времени, не является реализацией самой смелой мечты?

С тем же вопросом — «о чем ты мечтаешь?» — обращаются авторы фильма «Мангышлак — начало пути» к молодому рабочему, и тот также неловко пытается уйти от ответа, не желая обнажать перед кинозрителями свой интимный мир.

Еще в немой период своей истории киноискусство разрабатывало выразительные средства для того, чтобы с помощью тонких и впечатляющих приемов раскрывать внутренний мир героев. Кинематографисты пользовались игрой детали, движением камеры, освещением, характером пейзажа, едва заметной мимикой для передачи сложных душевных состояний. Не должны ли кинодокументалисты отбросить назойливую привычку спрашивать у прохожих, счастливы ли они, ожидая, что художественное решение фильма придет к ним ценой столь упрощенных творческих усилий?

Современный документальный кинематограф знает попытки проникнуть во внутренний мир своего героя с помощью выразительных средств, органически присущих киноискусству. В 1959 г. Ричард Ликок снял фильм «Предвыборный митинг», в котором рассказывалось о собрании, на котором выступал Джон Кеннеди, желавший баллотироваться в президенты. Обычно такие сюжеты хроникеры снимают с крыши автомобиля, с несколько возвышенной позиции, с одной точки зрения.

Сюжет снимался двумя камерами — одна ручная, ею снимал сам Ликок; вторая камера была установлена в одном из окон высокого дома, выходявшего на площадь, где происходил митинг.

Когда подъехала машина с Кеннеди и он стал протискиваться через восторженно встретившую его толпу, Ликок пошел вслед за ним. Кадр получился дергающийся, качающийся, некачественный, но необычайно точно пере-

дающий ощущение Кеннеди, пробиравшегося сквозь плотную толпу.

Из окна дома Роберт Дрю снимал кинокамерой с длиннофокусной оптикой, позволяющей получить крупный план удаленного предмета. Когда начал выступать противник Кеннеди сенатор Хэмфри, Дрю снял крупным планом дрожащие от волнения руки Кеннеди. Способность документального кино с помощью подобной детали раскрыть душевное состояние человека, знаменует собой продолжение поисков использования специфических средств кино.

Р. Ликок и Р. Дрю приводят пример детали, определившей успех целого фильма, который они снимали в Венесуэле. Съемка происходила в хижине, где жила бедная семья. Ликок и Дрю ждали, когда ее обитатели сядут ужинать, чтобы снять эту сцену. Хозяин дома и его приятель вдруг заговорили о своей нищете; у хозяина на глазах были слезы, он давно не имел работы и жил в трущобах Каракаса. Его жена возилась у плиты, а дети играли на грязном полу. Это был момент, когда люди заговорили о самом главном в их жизни; диалог хозяина дома и его друга подытоживал все, что кинематографисты успели снять, хотя он и был неожиданным для них. Ликок снимал ручной камерой, направляя ее на бедного человека в глубоком горе, затем на его друга и потом снял панорамой руку, протянувшуюся к детской головке, которую отец гладил, пока жаловался на свою нищету. А ребенок, не замечая отцовской руки, продолжал играть на земляном полу. Этот пятиминутный эпизод стал центральным в фильме, хотя по началу никто не мог предвидеть, что он будет снят. Эта деталь — крупный план руки, ласкающей ребенка, в то время как голос, полный слез, рассказывал о невыносимых условиях существования, — еще раз подчеркнула богатство выразительных средств документального кино, ждущих своего внедрения в живое и развивающееся искусство. Режиссеры и операторы телевидения сочли новый метод документального кино в изображении непосредственно протекающей перед камерой жизни органически близким самой природе телевизионного зрелища.

В английском телевидении появился раздел передач, названный «кандид-камера» (candid — прямой, непосредственный, candid-camera — миниатюрная камера для сье-

мок людей без их ведома), вскоре ставший настолько популярным, что занял следующее место после футбола.

Каждую пятницу в восемь часов вечера миллионы англичан оставляют другие дела и торопятся к своим телевизорам. Начинается телевизионная передача «кандид-камеры». Суть ее заключается в том, что перед глазами телезрителей происходит «розыгрыш» человека с улицы, не подозревающего, что в эту минуту на него смотрят миллионы людей.

Удовольствие, испытываемое зрителями, усиливается чувством собственного превосходства («как он смешон, не понимая шутки, которую над ним разыгрывают»), а также и тем, что осмеянию обычно подвергается какая-либо черта национального характера, хорошо знакомая телезрителям и близкая большинству из них. Англичане в быту не любят вмешиваться в чужие дела, даже если этого требует простая человечность или общественный долг. Это стало основой известного сюжета «кандид-камеры», ставшего образцом для передач такого рода.

В небольшую бакалейную лавчонку на окраине Лондона заходит представитель телевидения и спрашивает владельца, согласен ли он предоставить свой магазин для съемки сюжета «кандид-камеры». Возможно, в результате съемки он потеряет клиента, в этом случае телевизионная кампания готова компенсировать убытки. Роль владельца бакалейной лавочки ограничивается тем, что когда в нее войдет нужный посетитель и попросит какой-либо товар, хозяин должен ответить, что требуемая вещь у него на складе и он сейчас ее принесет.

Ведущим во всех сюжетах «кандид-камеры» является один и тот же человек — непрофессиональный актер, студент лондонского университета. Его внешность знакома миллионам англичан по телевизионным передачам, но, как ни странно, никто из «разыгрываемых» не отождествляет его с персонажем «кандид-камеры».

Как только владелец бакалейной лавочки дал согласие на съемку, под потолком укрепляют скрытую портативную камеру с дистанционным управлением. После томительного ожидания в магазин входит пожилой англичанин (подходящая «жертва» для задуманной игры) и просит кусок мыла; ведущий подмигивает хозяину, и тот уходит на склад, оставляя их одних. С этой минуты камера и магнитофон включены. Ведущий на глазах у покупателя начи-

нает обворовывать лавчонку откровенно, не скрывая своих намерений.

Покупатель, не подозревая, что его видят миллионы зрителей, не желает вмешиваться. Он отворачивается, как бы не замечая происходящего; его поза, выражение лица красноречиво говорят о крайнем неодобрении происходящего. Но он готов допустить преступление, лишь бы не касаться того, что его не затрагивает лично. В это время ведущий снимает с полок консервные банки, блоки сигарет и, наконец, подталкивая в бок покупателя, жестом приглашает его принять участие в краже и взять дешевую вазу.

В этом сюжете заключены элементы настоящего телевизионного зрелища — подлинное событие, течение которого нельзя предвидеть, тем более доходчивое и забавное, что предметом осмеяния служит отрицательная черта национального английского характера — индивидуализм, доведенный до абсурда, до антисоциального значения. Для зрителя в данном случае интересен характер человека, проявляемый в необычной и даже гротескной ситуации.

Известны и другие сюжеты «кандид-камеры». Так, ведущий, прислонясь к большому дому на Пиккадили, обращается к прохожим с просьбой о помощи: этот дом должен обвалиться, и он подпирает его уже несколько часов и давно не курил. Не согласится ли прохожий на несколько минут стать на его место, а он сбегает за сигаретами? Прохожие улыбаются шутке, но вот один из них останавливается и спрашивает простодушно: «А вы действительно вернетесь?»

И здесь типичная шутка в жанре традиционного английского абсурдного юмора неожиданно оборачивается реальным раскрытием на экране простодушия и доверчивости в гипертрофированной форме.

«Кандид-камера» уже перекочевала из Англии во Францию и Швейцарию, превратившись в циничный развлекательный аттракцион телевидения, ставящий задачу осмеять человека, выставить напоказ его глупость, доверчивость, простодушие.

Скрытая съемка человеческого поведения может стать инструментом глубокого творческого анализа внутреннего мира человека. В такой же степени она способна служить цели унижить человека, доказать его деградацию и неполноценность. Фильмы, подобные «Собачьей жизни» Якопетти, или телевизионным этюдам «кандид-камеры», пред-

ставляют собой опасность, компрометируя в глазах кино и телезрителей возможности «синема-верите».

Стремление раскрыть человеческий характер средствами документального кино получило интересное выражение в таком, казалось бы, далеком от этого метода жанре, как историко-документальный фильм. В фильме М. И. Ромма «Обыкновенный фашизм» взяты хроникальные кадры: в одном случае президента Гинденбурга,ходящего строй почетного караула, в другом Гитлера, который собирается опустить в кружку монету — пожертвование на «тарелку супа». Эти кадры как будто ничем друг с другом не связаны, но режиссер раскрывает в них общую черту характера президента и рейхсканцлера — и тот, и другой необычайно скупы.

Гинденбург долго роется в кошельке, выбирая монету помельче, чтобы дать на чай шоферу, открывшему перед ним дверцу машины. Гитлер также не в силах расстаться с монеткой и опустить ее в кружку. Скупость в этом случае показана не монтажными сопоставлениями. Так снимали подлинные события кинохроникеры, не подозревая того, что они будут заново осмыслены советским режиссером, сумевшим в парадном церемониале подметить разоблачающую черту характера, зафиксированную камерой.

Такими же являются кадры Муссолини, произносящего речь на балконе. Образ дуче, похожего на кривляющегося паяца, раскрывается дополнительными средствами — выключенной фонограммой, которую заменяет остроумный и ироничный комментарий, и соседствующими кадрами пропагандистской рекламы, предшествующей выступлению Муссолини.

Таким образом, одни и те же приемы используются лучшими мастерами документального кино для выражения патриотической или гражданской цели, для изображения нового в его столкновении с уходящим, во имя утверждения средствами искусства этого нового; другие кинематографисты применяют эти выразительные средства для пропаганды античеловечных, реакционных концепций. Задача подлинного художника — сделать образ человека в документальном кино могучим средством раскрытия важного и драматически сильного содержания.

## «ПРЯМОЕ КИНО» В ВЕНГРИИ

Выражение «*cinéma-verité*»<sup>1</sup> получило в Венгрии довольно широкое распространение, однако я не пользуюсь им потому, что оно не содержит точных указаний на суть того понятия, для обозначения которого его употребляют; это может приводить к недоразумениям. Гораздо определеннее и конкретнее такие термины, как «непосредственный метод», «спонтанный метод», «*cinéma direct*»<sup>2</sup>.

Я прошу извинения за то, что в настоящей статье буду ссылаться на собственные впечатления больше, чем это принято; я не историк кино, а режиссер, и полагаю, что наиболее достоверно могу говорить на основе собственного опыта.

В Венгрии методы «прямого кино» начали внедряться примерно с 1961 г. Каковы были первые опыты в этом направлении?

Режиссер Илона Колонич поставила короткометражный фильм о женщинах-работницах под названием «Подсмотренные минуты» (1962), несколько недель проведя вместе с оператором Анной Хершко в цеху, пока работники не привыкли к присутствию съемочной камеры, благодаря чему удалось зафиксировать такие диалоги и движения, которые при иных обстоятельствах для режиссера недоступны. Цель Илоны Колонич состояла лишь в передаче настроения и атмосферы жизни одного цеха. Понятно, что из «подсмотренных» в этом фильме мгновений нельзя сделать глубоких выводов о социальном и нравственном облике участвующих в нем людей.

<sup>1</sup> Киноправда (фр.).

<sup>2</sup> Прямое кино (фр.).

Сходные цели ставились и в двух короткометражках — «На улице» и «Оптимизм 62» (1962), снятых для телевидения молодыми операторами Яношем Зомбойи и Габором Кеньерешем. Эти фильмы также были, по существу, не чем иным, как жанровыми зарисовками, новым опытом наблюдения и «подсматривания».

Множество подсмотренных моментов передано в документальном фильме режиссера Йожефа Киша «Священный колодец» (1961). Фильм ведет нас к традиционному месту религиозного паломничества. Один из видных ученых-естествоиспытателей еще 100 лет назад выступал против того, чтобы верующие, сотняи собираясь у колодца, прикладывались губами к реликвии, ибо это попирает элементарные правила гигиены. Фильм показал, что в течение века ничего не изменилось и сохранились все те обряды, против которых выступал ученый. У «священного колодца» были синхронно записаны средневековые по духу и содержанию разговоры, пение, проповеди. Под воздействием фильма были, наконец, приняты меры к тому, чтобы верующие перестали прикасаться губами к «священным» плитам: теперь они должны удовлетворяться молитвой.

Иштван Гаал и Шандор Шара в своем фильме «Цыгане» (1962) за счет интервью и спонтанно записанных диалогов расширили возможности документального фильма. Перед зрителями с новой остротой был поставлен уже много раз обсуждавшийся вопрос. Людские разговоры, жалобы, то, как дети-цыгане отвечают в школе учительнице, что говорят они о своих стремлениях,— все это, помимо постановки социальной проблемы, пробуждало в зрителях чувство стыда за попранное человеческое достоинство. Иным способом — например, с помощью игрового кинематографа — такой эффект едва ли мог быть достигнут: цыганские поселки, напоминающие африканские деревни, просто-напросто могли бы произвести неуместно романтическое впечатление. Я намеренно упоминаю о тех «преувеличениях», которые содержатся в действительной жизни и которые нельзя реконструировать: они приемлемы на экране лишь в случае подлинных съемок.

Другим интересным экспериментом творческой пары Гаал — Шара (они непрерывно, меняясь лишь «местами», занимаются режиссурой, съемками и монтажом своих фильмов) является картина «Туда — обратно» (1962).



Основанная исключительно на зрительных средствах выражения (звук служит лишь элементом настроения), она рассказывает о людях, из разных мест приезжающих по понедельникам в Будапешт на работу и в субботу едущих обратно домой. Воспроизводя атмосферу этих поездок, обстановку квартир, где живут «кочевники», экран передает тягостное ощущение от подобного образа жизни.

В перечисленных фильмах прямые (спонтанные) съемки, как правило, включались в традиционную документальную ткань.

Но затем в нашем кино параллельно были предприняты три больших начинания; разные по своим путям, все они ставили «прямое кино» своей принципиальной целью.

Первым из них явился фильм режиссера Ласло Надаши «Ева А-5116» (1964). Он непосредственно прослеживает с начала и до конца одно реальное событие, и поэтому для него оказался органичен репортаж в духе Ричарда Ликока. Форму подсказала сама тема. Девушка, жительница Кракова, когда-то (еще крошечным ребенком) спасенная из Освенцима, затем воспитанная польской семьей, едет в Венгрию в поисках своих родителей. Судя по вытатуированному на ее руке номеру, ее родители были, вероятнее всего, венграми. В газетах поместили несколько детских фотографий Евы и просьбу объявиться всем, кто признает в ней своего ребенка или родственницу. Из откликнувшихся людей — их были сотни — в фильме изображены десять. Они рассказывают, как опознали в Еве свою дочь. Их признания потрясают своим трагизмом: в них не только трагедии двадцатилетней давности, но и трагедии нынешнего одиночества. Девушка приезжает в Венгрию. И вторая часть фильма посвящена ее встречам с теми, кто увидел в ней свою дочь, с теми, из которых только один найдет в ней своего ребенка. Эти встречи зафиксированы непосредственно, в них не требовалось ни интервьюирование, ни вмешательство режиссера, ни дикторский текст. Слово переходит в чувство, в плач, в ласку, во вспышку кратковременной радости... И, наконец, — третья часть, наиболее трагичная. Медицинские исследования установили, что ни один из претендентов не является отцом или матерью Евы. Многие, однако, не смогли примириться с этим: они стремятся удержать девушку...

Даже из короткого описания видно, что фильм «Ева А-5116» разрабатывает такой жизненный материал, ко-

торый трудно представить себе в форме художественного фильма. Доходящие до предела порывы чувств, поистине истерические радость встреч и горе разочарований — все это едва ли могло быть передано средствами игрового кино: актерская передача этих чувств скорее всего обернулась бы нестерпимым сентиментализмом и ложным пафосом. Кроме того, в художественном фильме не удалось бы показать такое богатство человеческих характеристик, какое продемонстрировано в произведении «прямого кино».

Режиссер Марианна Семеш в своем фильме «Развод в Будапеште» (1964) пошла в ином направлении: она стремилась поставить проблемы личной жизни людей, анализируя бракоразводные судебные процессы. Она изучила огромное количество дел о разводе. Сперва намереваясь создать художественный фильм (замысел драмы, как рассказывала она сама, все больше приобретал комедийные черты), Марианна Семеш в конце концов остановилась на том, чтобы заснять реальный случай. После ознакомления с судебными материалами и консультации с судьей она выбрала дела, обещавшие быть интересными. Непосредственно перед судебным разбирательством у его участников спросили, не возражают ли они против киносъемок заседания. Большинство, будучи в полной уверенности относительно своей правоты, разрешило вынести «на публику» их глубоко личные дела. Съемки удалось обеспечить синхронной звукозаписью: характер заседания, отсутствие сильного внешнего движения — все это позволило избежать шумных ручных камер, и можно было работать при помощи тяжелых стационарных аппаратов. В фильме нет никаких выходов за пределы зала суда, дальнейшие пути людей не прослеживаются. На каждого из судящихся приходится не более шести — восьми минут. И если нельзя сказать, что фильм в значительной степени обновил существующие представления о причинах разводов, то все же нельзя не отметить, что он исключительно интересен — благодаря массе великолепных наблюдений за поведением людей, за их реакциями, за тем, как они воспринимают иногда неприятные для них показания свидетелей, как — против желания — каким-либо движением выдают себя.

Третьим большим по объему начинанием был мой фильм «Тяжелые люди». Но о нем речь пойдет позже.

В 1965 г. были сделаны еще два фильма со спонтанными съемками, в которых обозначились частичные ограни-

чения этого метода, — «Преступление» (режиссер Иштван Тимар) и «Несовершеннолетние» (режиссер Юдит Вамош), вводящие зрителя в мир преступников. Поскольку моральные и правовые соображения не позволяют фотографировать для публики лица осужденных, то автор «Преступления» решил снимать их со спины, или в тени, или же брать в поле зрения объектива их окружение. Несмотря на интересные признания участников, фильм не произвел глубокого впечатления на зрителей. В фильме Юдит Вамош (сделанном для телевидения) лица были показаны прямо, прикрытые лишь темными очками, и зритель увидел запечатлевшиеся на них реакции. Поэтому фильм много выиграл в силе производимого им впечатления. Оба эти опыта — при своем сравнении — показывают, что для «прямого кино» человеческое лицо имеет исключительно важное значение и представляет ничем не заменимую ценность.

Метод «прямого кино» становится модным. То в один, то в другой короткометражный фильм — необходимо это или нет — вставляют интервью. Некоторые из подобных решений поучительны своей ошибочностью, заводящей в тупик. Таковы, например, маленькие фильмы «Лицо и значанка» (режиссер Шандор Шимо) и «Встреча» (режиссер Юдит Элек). Первый из них состоит из трех интервью с женщинами, причем сделана попытка показать также и репортера. Но снятые интервью были затем озвучены с помощью актрис. В результате фильм превратился в карикатуру на жанр. Выяснилось, что интервью или анкеты имеют смысл только при условии их полной достоверности, и они же, будучи хоть отчасти разыграны, становятся смешными, теряя свою непредвзятость и спонтанность. В фильме «Встреча» (не без влияния методов психологической драмы) было снято знакомство одинокой тридцатилетней женщины с одиноким же мужчиной. Оба участника до того никогда не видели друг друга. Они познакомились перед камерой, не получив никаких инструкций от режиссера о том, как им вести себя. Чтобы быть уверенной в успехе, Юдит Элек избрала мужчину не из среды «обычных людей», а взяла для своего фильма писателя, надеясь, что он сможет интересно импровизировать и увлечет за собой партнершу. Эксперимент не удался. Писатель повторял банальности, которые, по его представлению, говорит мужчина в подобной ситуации. Фильм не

был спасен и интересно найденным типом женщины. Зритель чувствовал, что в замешательстве находятся не столько собеседники, сколько режиссер.

Возникает вопрос: не подражаем ли мы иностранной моде, когда пользуемся методом «прямого кино»?

Подобный же вопрос был поднят примерно в 1953 г., когда стремление венгерского киноискусства к правде многие объясняли влиянием итальянского неореализма. При этом не имелась в виду существенная разница между простым подражанием и влиянием в серьезном, положительном смысле слова. Почему мы, будучи знакомы с большинством неореалистических фильмов, не «подражали» им до 1953 г.? Ясно, что общественные условия, духовная атмосфера, более глубокое осознание наших собственных эстетических идеалов сделали более чувствительным наше восприятие, и когда в новых условиях венгерское кино включило в свое содержание некоторые проблемы, сходные с теми, что поставил в свое время итальянский неореализм, — тогда стали стихийно вырисовываться черты и формы, сходные с итальянскими фильмами. Для этого имелись основания в самой венгерской действительности.

Нечто подобное происходит и с методом «прямого кино».

В 30-е годы в Венгрии сформировалась своеобразная форма литературы, занявшая почти центральное место в духовной жизни прогрессивной интеллигенции, — *социография*. «Открытие Венгрии» — так называлась серия книг, в написании которых равно принимали участие поэты, прозаики и публицисты и которые хотя и не были рассчитаны на вечность, но и сейчас дают наиболее суггестивное и наиболее художественно впечатляющее изображение того времени. Жанр произведения Дьюлы Ййеша «Степной люд» нельзя определить одним термином, в нем перемешаны элементы автобиографии, воспоминания, чистая социология и художественная проза. Книга эта выдержала 15 изданий, и из всех произведений Ййеша ее чаще всего переводят на иностранные языки. Следовательно, в духовной жизни Венгрии уже имеются традиции слияния литературных жанров, перехода границ между художественной прозой, воспоминаниями, очерком и научной статьей. В последние годы социография переживает у нас свое возрождение, и, вероятно, именно эти традиции — в обновля-

ющихся общественных условиях — даже без прямого влияния иностранного опыта могли бы выразиться и в области кино. Но в том, что этот процесс активизировался, немалую роль сыграли упомянутые выше веяния зарубежного кинематографа.

Быть может, лучше всего будет на собственном примере показать, как плодотворно действует широкая осведомленность и как международный опыт сплетается со специфическими национальными проблемами и с индивидуальными устремлениями автора.

В 1961—1962 гг. меня очень занимала одна проблема, которую я никак не мог выразить посредством художественного фильма. (Как режиссер игрового кино я к тому времени поставил два фильма и работал над третьим.) Я наблюдал, что новаторы и изобретатели гораздо чаще, чем это следовало бы, сталкиваются на своем пути со всяческими трудностями. Прежде всего для их руководителей они выглядят неприятными, неуживчивыми, тяжелыми людьми, с которыми нельзя вместе работать, и от них стремятся избавиться. Поэтому часто бывает, что люди ярких творческих способностей теряют желание творить, замыкаются в себе или становятся циниками. Эта беспокоившая меня мысль никак не вмещалась в рамки традиционного сценария, и я не видел возможности довести сценарий до такого уровня, который сделал бы целесообразными съемки по нему. И когда мне была предоставлена возможность поехать на полгода учиться в Париж, я не без облегчения отложил свои замыслы.

Еще не предполагая обратиться в своей работе к методам «прямого кино», в Париже я пристальнее всего знакомился именно с этим направлением. Мне довелось принимать участие в дискуссии по проблемам «прямого кино» (в Лионе). Я познакомился с фильмами Криса Маркера, Ликока, Руша, Русполи. Основательно изучая спонтанный метод, я не преследовал какой-либо осознанной специальной цели, однако, уже в этом сыграли роль мои субъективные данные, моя склонность именно к такому способу обрисовки, а также и то, что первые сильные литературные впечатления были связаны для меня с упомянутой выше социографией. Вернувшись домой, я думал, что не буду делать фильма этим способом: мне не хотелось разговоров о том, что я увидел нечто новое за границей и сразу же бросился подражать.

Но пока меня не было в Будапеште, на основе дискуссии «Можно ли осуществить у нас...?», опубликованной в одной из венгерских газет, возникла идея провести киноанкету о материальном положении и условиях работы молодых инженеров. Идея эта довольно быстро была снята с повестки дня: она казалась щекотливой, и авторы ее решили (что было ошибкой), будто в данных условиях нет возможности для откровенного обсуждения затронутой темы. Когда мне предложили познакомиться с этим материалом, я сразу же понял, что займусь именно им.

Окончательное разрешение на съемки было поставлено в зависимость от изготовления пробного фильма, потому что тогда еще трудно было представить себе полторачасовой фильм, сделанный сплошь спонтанным методом. Шло лето 1963 года, и венгерские кинематографисты применяли этот метод только для короткометражек. Правда, в кинотеатрах уже показывались фильмы Лайонеля Рогозина «Гряди, Африка!» и «На Бауэри», но картины Криса Маркера, Ликока, Руша еще не демонстрировались и даже специалисты не были знакомы с ними. Для работы без сценария, основанной на импровизации, фильмы Рогозина не давали необходимой опоры: в них хотя и достаточно импровизационных элементов, все же существует какое-то заранее определенное сквозное действие, следовательно, как можно предположить, был и сценарий, пускай схематический. Для меня не могло быть речи даже о самой общей схеме событий, заранее решенной.

Были сомнения и другого характера: интересен ли для кого-либо фильм, в котором нет фабулы, нет актеров, нет никаких исключительных образов? И еще более серьезно сомнение: если мы покажем зрителю все конфликты в их несмягченной остроте, без ретуши, с такой точки зрения, которая как раз и обнаруживает внутренние противоречия, — не окажется ли в этом случае наш фильм слишком мрачным и деструктивным? Не забывайте, что мы не были еще достаточно далеки от того времени, когда задачей социалистического фильма считался показ не того, что есть, а того, что будет или должно быть.

Показанная мною часть будущего фильма сразу уменьшила отчужденность, которую я наблюдал раньше по отношению к этому жанру. Я сделал кинопортрет молодого архитектора, чьи идеи, родственные Корбюзье, никак не хотят принимать. Рамки этого небольшого (15 минут)

фильма определяло интервью, раскрывавшее многие черты характера инженера. Прделанный опыт сделал явными многие возможности метода: зрители впервые встретились с такой непосредственностью, откровенностью, попросту с интересным человеком. Острота разговора не действовала угнетающе на людей, хотя бы и самых осторожных. Я тотчас же получил необходимые деньги и пленку. С того момента и до конца съемок я работал, ничем не связанный, никто не просматривал отснятый материал, никто не вмешивался в подготовку интервью, и, наконец, фильм был выпущен на экран — таким, как я его изготовил, без сколько-нибудь значительных изменений.

Я хотел дать портреты пяти реальных людей. Они — те, которые противостоят сопротивлению окружающих и всеми силами стремятся осуществить свои планы. Я считал, что более четырех или пяти человек показывать не следует, так как чрезмерная раздробленность ослабит впечатление от фильма и не даст зрителю времени для пристального знакомства с отдельной личностью.

Первоначально заданная тема — трудности молодых инженеров — изменилась, так как я увидел, что должен осветить гораздо более общие проблемы. Речь шла уже не только о молодежи.

Вследствие явно интеллектуального характера темы я считал наиболее подходящей формой работы интервьюирование. Метод «подсматривания» здесь был непригоден: ведь мне предстояло выбрать героев, которые не только согласились бы лично участвовать в фильме, отвечать на мои вопросы, но и пойти на риск вынесения на широкую публику своих забот и конфликтов. Я хочу подчеркнуть именно этот риск. То, о чем я должен был расспрашивать людей, — не их мимолетные настроения и не общие проблемы политики или морали, а самое важное в их индивидуальной жизни — их творения, в которые вложено десять — пятнадцать лет работы и от успеха или неуспеха которых во многом зависели судьбы этих людей и их семей.

Возможно ли при этих условиях говорить о спонтанности? В известных границах несомненно.

До съемок я не встречался ни с одним из своих героев, но собирал детальные сведения о каждом из них: о его изобретениях или идеях, о его жизненном пути, его взглядах, общественном и материальном положении, противниках, наконец, об ошибках, о происшедших юмористических эпи-

зодах, о повседневных привычках. Я тщательно следил за тем, чтобы в печати не появилась какая-либо заметка о моих намерениях, чтобы даже случайно моя точка зрения не повлияла на участников будущего фильма. К началу съемок я уже знал о своих партнерах все, они же не знали обо мне ничего, не знали и того, что я уже со многих точек зрения знаком с ними. Поэтому они говорили со мной, не потеряв той внутренней страсти, с какой мы пытаемся убедить в своей правоте незнакомого человека, надеясь на его дружелюбие.

В начале каждого интервью я касался тех технических вопросов, которые — я знал — более всего волнуют моего собеседника. Ответы, как правило, записывались лишь на магнитофон. Эти минуты были нужны для того, чтобы партнер привык к аппарату и к обслуживающему персоналу, чтобы в нем исчезло напряжение, возникшее уже несколько дней назад от мысли о предстоящей съемке. Я не сообщал своим героям заранее, о чем я собираюсь говорить с ними, и они в первую очередь приготовили ответы строго профессионального характера. Ответы были тщательно обдуманы (в каждом человеке есть достаточно тщеславия, чтобы он стремился показать себя на возможно более высоком интеллектуальном уровне). Затем мой собеседник успокаивался, чувствуя, что выполнил свою обязанность, и уже без всякой отягощенности отвечал на мои вопросы, казавшиеся ему побочными, а для меня исключительно важные. Один инженер, к примеру, будучи автором великолепных технических идей, служит одновременно органистом в церкви — и не только из-за своей любви к игре на органе, а и потому, что нуждается в той небольшой плате, которую за это получает. Другой запросто выучил семь языков, в том числе арабский (потому лишь, что его интересовали арабские женщины). Подобные «мелочи» не находятся в существенной связи с профессиональной и общечеловеческой ценностью данного лица, но интересно дополняют его облик. Поскольку мои вопросы были неожиданными, я не мог знать заранее, какой получу ответ, и ответы моего партнера, в свою очередь, меняли мой следующий, заранее подготовленный вопрос — от этого интервьюирование приобретало непредвзятый, взаимно спонтанный характер.

Достигнуть спонтанности на улице, в разговоре с произвольно выбранным человеком нетрудно. Но слышимые



при этом высказывания, как правило, поверхностны. В нашем же случае было важно экономическое или техническое содержание, выходящее за пределы общепонятной публицистики, выразить таким образом, чтобы оно приобрело и человеческую конкретность. В начале работы я и сам сомневался: не получится ли фильм слишком интеллектуальным? Я боялся, что обилие разговоров и показанных крупным планом лиц сделают фильм скучным, даже невыносимым. Я пытался оживить картину, заставляя героев двигаться перед камерой. Первая же такая попытка потерпела неудачу (она мешала партнеру сосредоточиться и быть естественным), да и вообще оказалась ненужной.

Когда часть фильма была готова, я показал ее нескольким друзьям режиссерам, с которыми работаю на одной студии, и сам поразился тому, насколько мы не почувствовали отсутствия зрелищности в традиционном ее понимании. Смотрящие даже не задержались на чисто профессиональных тонкостях, до такой степени их захватил человеческое содержание материала. Ободренный этим, я уже спокойно опирался на «игру» лиц моих партнеров, а динамики пытался достичь путем использованием двух съемочных камер.

В результате получилось нечто странное: как выразился в своем письме один из зрителей — «в своей некинематографичности кинематографический фильм». Часть зрителей сразу же радостно приветствовала это начинание, встретившись, наконец, не со знакомыми до скуки аксессуарами и конструкциями. Этих зрителей волновала исходящая с экрана страстность, излучение человеческой мысли, не говоря уже об обаянии и новизне самого спонтанного метода.

Однако значительная часть публики, привыкшая к картинам, построенным при помощи театрализованных средств, не шла на этот фильм или, если шла, то смертельно скучала на нем. Чтобы объяснить, насколько такая реакция может зависеть от полного непонимания метода, расскажу случай, происшедший с неким провинциальным судьей. Он должен был решить на процессе по делу одного изобретателя, причитается ли тому некоторая сумма. Но известный профессор, который должен был дать авторитетное заключение на этот счет, неожиданно умер. Этот профессор как раз участвовал в моем фильме, и адвокат

изобретателя увидел его на экране, причем именно в момент, когда профессор высказывал свое мнение об изобретении, рассматриваемом на данном процессе. Свидетель был налицо, но судья не принял такого свидетеля, заявив, что «нельзя знать, видим ли мы самого профессора или его играет актер».

Успех у публики — общая проблема современного искусства. Многие кинозрители относятся к новым устремлениям недоуменно. Они не воспринимают с удовлетворением даже актерские фильмы, в которых нарушены привычные традиции фабульного изложения (например, картины Антониони). В фильмах же, сделанных спонтанным методом, отсутствуют и актеры; такие фильмы вместо того, чтобы доставлять удовольствие откровенным вымыслом, принуждают зрителя к активной умственной деятельности, поэтому публика относится к ним крайне острожно, по возможности их избегая. Но и у них есть определенная аудитория. Число венгерских зрителей, которые могут оценить поиски «прямого кино», составляет лишь сотню тысяч. По сравнению с другими видами искусства это не так уж мало.

Дальнейшее решение проблемы заключается, видимо, в создании сети специализированных кинотеатров, которая учитывала бы реальные различия в культурном развитии, в подготовленности, в эстетических вкусах публики. И если мы не осуществим такую специализацию (которая уже существует во всех других видах искусства), мы создадим серьезнейшие препятствия на пути новых устремлений кинематографа, что помешает и эстетическому воспитанию зрителя.

Я убеждался в том, что неприязненное отношение публики не является неустранимой преградой. От умелой пропаганды и информации во многом зависит заинтересованность «потенциального» зрителя новыми фильмами. Достаточно обратиться к нескольким из тех писем, что были получены мной после показа «Тяжелых людей» по телевидению, чтобы заметить формирование новой публики.

Шандор Хегедюш: «В кино я фильм не смотрел. Судя по его названию, решил, что и не буду смотреть. Но несколько коллег юристов обратили на него мое внимание... Они были правы: фильм захватил меня и вызвал возмущение... Не думайте — не тем, что фильм плох или слаб, а тем, что у нас еще возможно безнаказанное существова-

ние столь возмутительных явлений... Средствами кино вы вторглись в такие области, о которых мы много говорим, которыми много возмущаемся, но ничего не предпринимаем к их исправлению...»

Лайош Кёрмёци: «Мне не понравилось уже название „фильм-репортаж“, которое было написано в телевизионной программе. Я подумал: венгерский фильм, вероятно, опять „поиски пути“, — и уселся перед телевизором достаточно предубежденным, не намереваясь смотреть до конца и уже приготовив книгу для чтения. Через первые десять минут у меня невольно вырвалось: „Как же так!“ Дальше я следил уже с полным напряжением, изредка поглядывая на жену, которая способна задремать при самой хорошей программе. Но теперь и она чутко следила за экраном».

Пал Ковач: «Из моих знакомых мало кто видел этот фильм в кино... Тяжелого и так достаточно в жизни, а в кино я предпочитаю развлекаться. И все же фильм подействовал, как бомба, и содержанием, и композицией, и своей новизной. Он много дней был темой разговоров, и отзывы самых разных людей о нем были положительными... Жаль, что кино не могло ознакомить с фильмом широкие круги публики...»

Еще одно письмо: «Я предполагал увидеть фильм, полный технических объяснений, демонстрирующий новые изобретения и машины... И вместо этого я увидел разнообразный, захватывающий внимание, попросту красивый фильм, потому что в великолепном показе лиц удалось выразить целый ряд человеческих чувств и мыслей. Впечатление поразительной искренности было полным. Это оказало на зрителей такое воздействие, которое нельзя определить и тысячей хвалебных слов».

В нашей кинематографической прессе возникали дискуссии, в ходе которых говорилось об опасности метода «прямого кино», о его «аморальности», о «господстве деталей», «об отказе от выражения собственной позиции». Эти дискуссии у нас носили довольно отвлеченный характер, опираясь не столько на конкретные факты, сколько на известные иностранные имена или на догматические предубеждения.

Но ведь именно работы в области «прямого кино» — фильмы, о которых здесь говорилось, — дали новый толчок социальной тематике, влили в современное венгер-

ское кино не только новые краски, но и новую кровь. Некоторые из упомянутых мною фильмов приобрели поистине общегосударственное значение, вызвали широчайший отклик и бурные споры. Их-то нельзя отнести к разряду «ничего не говорящих» фильмов. В общественном смысле это, пожалуй, самый активный жанр, связанный с повышенной ответственностью и риском.

Спонтанность не исключает концепции. Открывать можно не только детали; открытием может стать и новый способ соединения деталей. Разве художник не имеет права учитывать или подчеркивать его? Для нас объективность и доверие к ходу жизни не стоят в непримиримом противоречии с взятыми обязательствами. Именно наши моральные и социальные обязательства требуют от нас откровенно смотреть в глаза действительности.

Я ни на мгновение не тепил себя иллюзией объективности, т. е. с самого начала работы над фильмом «Тяжелые люди» я неизменно стоял перед необходимостью решений, и это — хотел я того или нет — влияло на мое идеологическое и нравственное отношение к материалу. Пожалуй, больше всего предвзятостей было устранено еще при сборе материала, при отборе участников фильма. Ясно, что вся картина была бы совсем иной, если бы я выбрал таких изобретателей, которым почему-либо удалось без затруднений осуществить свои идеи или, наоборот, таких, которые после ряда поражений отказались от борьбы или даже отошли от своего дела... Я встречался с людьми очень разными. И решив, что в центре моего фильма будет стоять человек борющийся и преодолевающий все трудности, я тем самым предрешил идейный и моральный смысл фильма, а также в известной мере и методы его воплощения. Говорить об объективности можно здесь лишь в том смысле, что я старался, исключая все побочные обстоятельства, судить только с точки зрения общественных интересов и, кроме того, стремился выявить внутренние законы каждой из реальных ситуаций, а не те законы, что могут быть сконструированы мною самим. При этом в работе была неизбежна субъективность. В выборе того, что я считал главным и что считал возможным опустить, сказывались черты моего характера, моей личности. Созданные мною портреты — одновременно в каком-то смысле и детали моего автопортрета или, можно сказать, форма самовыражения. Я уверен, что для работы

спонтанным методом индивидуальное видение и субъективность требуются не менее, чем при создании игрового фильма, — если не более!

При создании художественной картины можно ориентироваться на многолетние традиции кинематографа и на многовековые традиции театра и литературы. Более того, здесь установлены границы, внутри которых заблудиться невозможно. Я говорю не только о формальной стороне дела, не только о способах драматургического построения, но и о содержании изображаемого. В распоряжении искусства имеется уже столь разработанная карта возможного поведения людей, что на ее основе человек средней культуры может работать довольно легко и достигать удовлетворительных результатов.

Перед режиссером «прямого кино» нет подобных указателей, его темы всегда единичны, всегда оригинальны, к тому же эти темы складываются в ходе работы и их нельзя выражать раз и навсегда найденными средствами. Опыт «прямого кино» показал, что в данном случае существующие традиции кинопроизводства скорее оказываются помехами, чем указующими вехами.

Я не думаю, что произведениям «прямого кино» — без заранее созданного сюжета и без участия актеров — надлежит конкурировать с художественными фильмами, и не считаю, что в этом жанре следует обязательно искать анекдотов и интересных историй. Речь идет только о том, что к определенным областям отношений между людьми лучше всего можно приблизиться с помощью именно этого метода. Нет смысла искать немедленного ответа — искусство это или нет. Возможно, что меняется само содержание понятия «искусство». Ведь и роман достаточно долго не считали литературой любители чтения, привыкшие к старому эпосу, к мифологическому или легендарному содержанию. Они не находили в романе того, что считали литературой.

Если отбросить наивное представление, будто достаточно лишь свободно установить аппарат, чтобы он снимал все, попадающее в поле зрения объектива, а потом из этого что-нибудь да выйдет, то, по-моему, надо признать, что наибольшие возможности «прямого кино» заключены в исследовании непосредственных отношений человека с обществом. Они раскрываются «прямым кино» естественнее, полнее, здесь меньше скованности в проявлении

чувств, богаче значение каждой детали. Согласно опять-таки моему опыту, спонтанный метод менее пригоден для обрисовки внутренних психологических процессов, для глубокого раскрытия мира чувств. В этой области он едва ли может дать больше и стать богаче, нежели художественные фильмы, построенные на игре актера. При подсматривании психологических процессов меньше всего можно обеспечить искренность, достоверность, «несмущаемость» процессом съемки — все то, что является самым сильным результатом спонтанного метода. Остается, как правило, поверхностный репортаж.

Но в интеллектуальной напряженности лучших произведений «прямого кино» есть такая внутренняя драматичность, которая может приводить зрительный зал в волнение, равное тому, какое вызывается у другой части зрителей ярким сюжетным фильмом.

Вторжение действительности в творческий процесс создания фильмов не вызвало в кинематографе той поляризации, того взаимоотталкивания подлинности и фикции, какое произошло в свое время в живописи, когда — после изобретения фотоаппарата — из нее стала вытесняться фотографичность. Здесь же происходит скорее обратный процесс: в игровых фильмах все большее место начала занимать неприкрашенная действительность. Быть может, именно с развитием портативного оборудования для съемок и звукозаписи, с развитием невиданной точности в передаче деталей действительности — именно по мере этого перед нами предстает в подлинном смысле слова «видимый человек» (пользуюсь выражением Белы Балаша). Не описанный, не сыгранный, не изображенный средствами других видов искусства, а действительный. Возможно, что дальнейшее развитие этого процесса потребует от нас совершенно нового понимания киноискусства. На экране выступает сама действительность с достоверно и полно зафиксированными деталями и без каких-либо внутренних изменений становится строительным элементом художественной структуры. Такую возможность установили в свое время в теории монтажа Дзига Вертов, Эйзенштейн, позднее она подтвердилась в практике Алена Рене. Ныне этот принцип приобретает новое развитие и новое содержание в «прямом кино».

Последствия этого пока что можно лишь предполагать, так же как и последствия того, что в ближайшие десяти-

летия высокочувствительная пленка и съемочная аппаратура станут такими дешевыми, что киносъемки превратятся в народное искусство — снимать фильмы станет делом не более дорогим, чем играть на фортепиано или даже лепить из глины. Фильмы смогут рождаться, как стихи, без заказа, без материального риска и связанных с ним коммерческих компромиссов. Разумеется, такие фильмы будут рождаться не в студиях, не с участием актеров, а методом «прямого кино». Сколько новых черт и красок мира появится на экране, когда кино выйдет за рамки своего цеха и путь к кинематографу станет свободным для каждого! (Есть что-то символическое в том, что ужаснейшее политическое убийство нашего века запечатлел с помощью маленькой, несовершенной камеры кинолюбитель, в то время как жертву сопровождала армия профессиональных операторов с лучшей в мире аппаратурой...)

Метод «прямого кино» распространился в Венгрии очень быстро. Решающую роль здесь сыграли новые требования к кинематографу, возникшие в результате обновления общественной и духовной жизни. Именно эти требования заставили заново решать технические проблемы и ускорили ознакомление с новыми способами фиксации изображения и звука. Главные причины оказались сходными с теми, что в 20-е годы вызвали начинания Дзиги Вертова (ведь Вертов со своими сотрудниками лишь позднее разработал переносное техническое оборудование, необходимое для реализации идей «киноглаза», «киноправды»). Вертов подчеркивал, что смысл идеи «киноглаза» состоял в осуществлении возможности для пролетариата всех стран организованным образом видеть, слушать и понимать друг друга, он подчеркивал задачу «играть без игры» и подсматривать, подслушивать действительность во имя раскрытия действительности, во имя того, чтобы рабочий класс мог не только видеть и слышать себя, но и осознавать свое положение.

Лишь социализм создает такое положение вещей, для которого строгий учет и осознание фактов и факторов действительности становятся делом первостепенного значения. Наше общество постоянно развивается, оно стремится к самообновлению. Конформизм требуется только обществу устарелому, застойному. Поэтому я и убежден, что именно социалистическое общество является лучшей почвой для развития метода «прямого кино», что именно со-

циалистическое искусство может и должно давать самый глубокий анализ, вести самую острую критику. Высказывание полной правды совпадает с интересами общества. Эта истина не опровергается тем, что существуют люди, ее не признающие и стремящиеся оградить общественную систему от правды, даже противопоставить ее правде — иногда с временным успехом. Не случайно, что первоначальные идеи «прямого кино» родились в первом социалистическом государстве. Многие, конечно, могут напомнить о тех неразумных ограничениях, которые (в прямой связи с догматизмом в идеологии) заглушили и остановили развитие начинаний Дзиги Вертова. Но не следует забывать и о том, что это был хотя и длительный, но преходящий период.

У венгерского «прямого кино» свои проблемы, свои трудности развития. Распространение этого метода тормозится тем фактом, что сделанные им фильмы почти не попадают за границу. (В большинстве их главную роль играет видимый и слышимый разговор, который нельзя переводить на другой язык, а венгерский язык понимают за пределами нашей страны разве только два-три миллиона человек в пограничных странах). Известные трудности для распространения этих фильмов рождаются национальной специфичностью тематики, но эти-то трудности преодолимы легче всего, здесь имеет смысл кооперирование и международное сотрудничество. Я уже говорил об особой ответственности «прямого кино» в постановке социальных проблем, что может задевать интересы отдельных руководителей или групп (не говорю, что это безопасно!), но нужно исходить из того, что интересы правды совпадают с коренными интересами социалистического общества. Подтверждение этому можно найти уже в самих судьбах «прямого кино» Венгрии, в его достижениях.

Главная сила, сопротивляющаяся «прямому кино», — схематизм. Причиной его формирования могут быть не только субъективистские и волюнтаристские тенденции, но и некоторые особые условия социального развития Венгрии, где за короткое время полуфеодальный уклад был преобразован в социалистический. Феодалные пережитки в отношениях между людьми, в моральных и политических представлениях людей далеко еще не исчезли и порой скрываются под «социалистической» маской. Не отмерли и буржуазные взгляды, более прогрессивные, чем феодаль-



ные, однако вместе с ними являющиеся историческим анахронизмом. Столкновение всех этих форм сознания не только с социалистическими формами, но и между собой создает довольно сложную обстановку, в которой значительная часть энергии искусства зачастую расходуется на установление и разъяснение самых основополагающих категорий или, если хотите, схем.

«Прямое кино» дает возможность выразить обновленное, более сложное мировоззрение. Со своей невиданной и неслыханной плотностью жизненных деталей оно способно раскрывать целый мир. Нередко обвиняемое в поверхностности, оно может давать поистине рентгеновские результаты в исследовании жизни общества, проникать в ткань явлений гораздо глубже, чем многие предвзятые конструкции фильмов. «Прямое кино» помогает освободиться от множества предрассудков, ложных вымыслов, всяческих табу, мнимых идолов.

Все эти предпосылки особенно важны в таком кинопроизводстве, как венгерское, которое стремится быть не хозяйственным, а культурным. В социалистической Венгрии производство и прокат фильмов находятся в ведении государства, поэтому коммерческие расчеты не решают судьбу творческих начинаний. Это обеспечивает особые преимущества для опытов и исследований — в том числе и в области «прямого кино». (Достаточно напомнить о существовании студии имени Белы Балаша, где молодые режиссеры могут на государственные средства создавать фильмы с экспериментальными целями, вне непосредственного расчета на прокатную выгоду.) Все эти условия способствуют появлению новых произведений «прямого кино», развитию этого метода.

**ЗАМЕТКИ  
О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА**

*(Киномузыка — песня — опера — симфонизм)*

Работа в кино выдающихся советских композиторов и ряд созданных при их участии произведений, ставших уже классикой («Александр Невский», «Иван Грозный», «Молодая гвардия», «Гамлет» и некоторые другие), дают богатый материал для исследования проблем музыкальной драматургии и их решения советскими художниками. Материал этот далеко не исчерпан в немногочисленных существующих работах, и, конечно, в этой небольшой статье нельзя коснуться не только всех, но даже наиболее существенных вопросов.

Попытаемся осветить здесь лишь один из них — формирование киномузыки как особого, специфического вида музыкального искусства и его взаимоотношений с песней, оперой, симфонизмом. И сразу же ограничим материал, исключив из него фильмы *музыкальные* в собственном значении этого слова, т. е. те, в которых обращение к музыке обусловлено сюжетом (например, биографические фильмы о музыкантах), а также и те, которые являются своего рода «кинематографическим вариантом» музыкально-театральных жанров (оперетты, водевиля). Такие фильмы ставят перед исследователем совершенно особый круг вопросов и должны рассматриваться отдельно.

Советское звуковое кино делало только первые свои шаги, когда в него пришли работать видные советские композиторы, уже сказавшие свое слово в музыкальном искусстве. Интерес к киномузыке, проявляемый ведущими мастерами симфонизма, оперного и ораториального жанра, — черта, характерная именно для советской культуры. Лишь в известной мере к этому приближается Франция,

где с самого начала звукового кино работают такие крупные композиторы, как Онеггер, Орик, Мийо. В голливудских же фильмах музыкальное оформление, как правило, поручается композиторам, не отличающимся яркостью творческой индивидуальности.

Советские композиторы принесли в киномузыку свой предшествующий опыт. Но работа в кино сразу поставила их перед необходимостью строго переосмыслить этот опыт, подчинив его специфике киноискусства.

На первых же порах музыка в советском кино формировалась под сильным воздействием двух жанров — песенного и симфонического, самого простого, «бытового» и самого обобщенного и сложного. Разумеется, они вошли в киномузыку на совсем разных правах и в различной функции.

Говорить о песне в кинофильме нелегко: ее использовали в таком количестве и в таком разном качестве, что это может дать основание для самых различных выводов. Песня иногда превращала кинофильм в разновидность водевиля или оперетты. Так было, например, в некоторых комедиях Г. Александрова с музыкой И. Дунаевского — в жанре, который мы условились не затрагивать в этой статье. Но справедливости ради нельзя не упомянуть, что фильмы-оперетты 30-х годов оказались значительно жизнеспособнее оперетт, написанных в те же годы для театра.

Одной из самых важных и интересных функций песни в кинофильме является ее способность звучать в качестве «приметы» времени и среды. Песне это всегда присуще: не нужно быть образованным музыкантом, чтобы различить на слух, например, интонационный строй песен Великой Отечественной войны и песенной лирики 30-х и 50-х годов; деревенских частушек и «страданий» и туристских и студенческих песен. В песне и вообще в «музыке быта» происходит то же, что и в словесном языке: отмирают характерные для той или иной эпохи элементы, взамен них рождаются новые. Вызывая очень яркие и определенные ассоциации, песня может гораздо точнее и убедительнее передать «образ времени», чем самое скрупулезное воссоздание характерного интерьера, костюмов, причесок. Каждый, кто был на спектакле «10 дней, которые потрясли мир» в Театре на Таганке, еще у входа, не видя ни стилизованного оформления фойе, ни билетеров-часовых, а слы-

ща доносящиеся из репродуктора песни революции, уже оказывался в атмосфере революционной эпохи. В киноискусстве подобное использование песни мы встречаем очень часто.

В функции приметы времени и среды песня выступает уже в первом советском звуковом фильме — «Путевка в жизнь». Правда, пример этот не относится к числу самых удачных, поскольку *отбор* песенных интонаций в нем не был достаточно строгим.

Гораздо удачнее вводит песню уже в первых своих работах для кино Д. Шостакович. (Трилогия о Максиме — режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, «Златые горы» и «Встречный» — режиссеры Ф. Эрмлер и С. Юткевич). Шостакович неоднократно прямо цитировал в своей киномузыке песни городского быта, и при этом взятые из самого бытового, «уличного» пласта. Таковы песни «Когда б имел златые горы» и «Крутится, вертится шар голубой». Казалось бы, что вторая из названных — сомнительный материал для характеристики героя фильма, рабочего-революционера. Но она великолепно определяет жизнь и быт рабочей окраины, среду, из которой вышел герой, преодолевший традиции и предрассудки этой среды. А кроме того, в этой песне есть что-то очень близкое и образу самого Максима — удаль, задор, бесшабашность...

В фильм «Человек с ружьем» (режиссер С. Юткевич) в качестве песни-характеристики вошла уже не фольклорная «цитата», а песня композитора Арманда «Тучи над городом встали», интонации которой использованы и в закадровой музыке Шостаковича. Но интонационно она очень близка фольклору. Этим и объясняется то, что песня из фильма «Человек с ружьем» послужила прототипом для очень многих песен, распевавшихся на фронтах Отечественной войны, в том числе для очень популярной песни «Синий платочек».

Иную функцию выполняет песня в фильме «Встречный». Это уже не примета быта и среды. И даже с временем, изображенным в фильме, она имеет не конкретно-интонационную, «бытовую», как в Трилогии о Максиме, а более высокую связь. Это музыкально обобщенное выражение *положительной идеи* фильма, идеи свободного и радостного труда. Легкое движение этой песни, ее «открытые» мажорные интонации, весь ее облик — несколько «шуберттианский», а в то же время очень и очень русский — все

это способствовало тому, что песня Шостаковича получила прочное значение «песни о новой жизни» не только в фильме, но и за пределами его. Она стала одной из первых песен, перешагнувших рубежи нашей родины. Мы найдем ее в сборнике песен интернациональных бригад, сражавшихся в Испании, ее пели бойцы французского Сопротивления. Звуча с новыми словами, не имевшими, понятно, ничего общего с конкретной темой «встречного промфинплана», она везде сохраняла обобщенный свой смысл — песни о новой, справедливой жизни. Именно в таком значении она и получила широчайшее, подлинно мировое значение.

Из двух методов использования песни, показанных на примере фильмов с музыкой Шостаковича, первый получил в советском кино несравненно более широкое распространение. Песню как характеристику среды мы встретим во множестве кинофильмов, в старых и новых. На этом пути есть и несомненные удачи, как, например, песни В. Соловьева-Седого (к фильмам «Небесный тихоход», «Первая перчатка»)¹, Т. Хренникова («Верные друзья»), Б. Мокроусова («Весна на Заречной улице»), К. Молчанова («Дело было в Пенькове»), Р. Щедрина («Высота»). В частности, известная «Песня монтажников» из фильма «Высота» может служить примером очень точного определения среды — *современной* рабочей молодежи. Не только общий ее характер — веселый и задорный, но и такая интонационная деталь, как озорная синкопа («да!»), оказывается не лишней в портрете современных рабочих парней, которым не чужды ни джаз, ни модные танцы.

Песни как примета времени звучат в фильме «До свиданья, мальчики». Это подлинные песни 30-х годов, и они сразу же воссоздают атмосферу предвоенных лет, так же,

---

¹ Судьба песен Соловьева-Седого парадоксальна: они обычно надолго переживают сами фильмы. Ни «Небесный тихоход», ни «Первая перчатка» не относятся к удачам советского кино. Но долгая жизнь песен, с нашей точки зрения, все-таки объясняется в значительной мере тем, что они связаны с конкретными героями фильмов. Песня «Мы, друзья, перелетные птицы» — это своего рода «интонационный портрет» молодых и веселых парней, песня «Закаляйся, если хочешь быть здоров» — такой же «портрет» старого тренера. Другое дело «Подмосковные вечера» — отличная песня, но совсем иного, обобщенно-лирического плана. Она лишь самым внешним образом связана с фильмом, для которого была предназначена.

как воссоздают атмосферу революции песни в спектакле «10 дней, которые потрясли мир».

Но есть и многочисленные примеры драматургически нейтрального использования песни, когда даже красивая сама по себе мелодия решительно ничего не раскрывает в фильме и может быть без ущерба изъята или заменена другой.

И редко, очень редко в фильмах последних лет встретим мы песню-обобщение, песню-лейтмотив. Один из немногочисленных примеров — песня А. Пахмутовой «О тревожной молодости» (из фильма «По ту сторону»). Это обобщенный и очень яркий образ романтики юности, и именно в этом качестве она не только вышла за пределы фильма, но даже перекочевала в другой фильм («Жили-были старик со старухой»). «Подмосковные вечера» тоже — в силу общности музыкального образа — переселялись во многие фильмы.

Разумеется, не только песня может стать характеристикой среды и времени. Очень часто для этого используются и другие виды «музыки быта», иногда в виде подлинных «музыкальных документов», порой в виде стилизации или же свободного воссоздания музыки той или иной эпохи. Примеров тому можно найти сколько угодно уже на раннем этапе развития звукового кино. Напомним наиболее удачные: «Гроза» и «Петр I» с музыкой В. Щербачева, «Поручик Киже» с музыкой С. Прокофьева.

В фильме «Гроза» музыкальная характеристика быта провинциального купечества развернута довольно широко: мы найдем здесь и стилизацию русского городского романса, и подлинный, запетый и заигранный всеми шарманками XIX столетия, мотив песни «Шумел, горел пожар московский». Композитор и режиссер исходили в данном случае из особенностей самой драматургии Островского, пронизанной песенностью. Да и самый принцип широкого введения в фильм «музыки быта» связан прежде всего именно с театральной традицией. В условиях кино эта традиция развилась, модифицировалась. Музыка, по внешности только прикладная, «служебная», стала не только «звуковым реквизитом», но и зачастую выражением авторского отношения к сюжету и героям фильма.

Это очень заметно в музыке С. Прокофьева к «Поручику Киже» (первой работе композитора для кино). Музыкальная стилизация «павловского ампира» звучит пронич-

но, подчеркивая дух солдатской муштры. Отсюда ритм марша, пронизывающий большинство музыкальных эпизодов, отсюда традиционное для военной музыки сочетание флейты и барабана в оркестровке. Но отсюда же и стилизация томной, слезливой лирики в романсе «Стонет сизый голубочек» на слова И. Дмитриева, ставшие своего рода эмблемой русского сентиментализма, особенно пышно расцветавшего в годы жестокости и произвола...

Тот же метод выразительного использования бытовой музыки (уже без всякой стилизации!) блестяще продемонстрирован Д. Шостаковичем в фильме «Гамлет». Мы имеем в виду музыку, характеризующую Эльсинора и его обитателей, музыку громкую, жесткую, равнодушную. Она обнажает то, что скрыто за внешним дворцовым этикетом, за заученными поклонами, реверансами, улыбками. Совсем не случайно то, что музыка Эльсинора рождается не из мелодического, а из *ритмического* импульса — из однообразного ритмического мотива, выстукиваемого на литаврах королевским глашатаем в начале фильма. И в пышной музыке дворцового праздника, сквозь блестящую звучность оркестра мы продолжаем слышать все тот же ритмический мотив — монотонный, равнодушный.

\* \* \*

Гораздо сложнее складывались взаимоотношения киномузыки с оперным жанром. Ведь недаром экранизации оперных произведений представляют собой крайне паткий компромисс между двумя искусствами. И в этом смысле они даже уступают драматическим фильмам-спектаклям, имеющим скромное, но все же существенное значение документальной фиксации того или иного спектакля. Зафиксировать в кинофильме оперный спектакль таким или почти таким, как он есть, невозможно. Главная трудность коренится в очень большом различии времени в опере и времени в кино.

И опера, и кино (звуковое) — синтетические искусства, причем каждый из составляющих эти искусства элементов (музыка, слово, сценическое действие в опере; изображение, слово и музыка в фильме) имеет свои особенности временного развития, свое специфическое «время». Присущая опере (в огромном большинстве случаев) за-

медленность развития действия, по сравнению с драматическим театром, объясняется вовсе не только традицией и, во всяком случае, не только дурной традицией, не «вампукой». Эта замедленность связана с тем, что оперной музыке в большей мере свойственно лирическое *высказывание*, чем объективный рассказ, чем описание или изображение и даже чем прямое действие. В самом общем смысле слова опера все-таки остается искусством лирическим.

Поясим это на примере одного из удачнейших «переводов» драматического произведения на язык оперы — на примере оперы Верди «Отелло». Как известно, трагедия Шекспира начинается прямо с момента бегства Дездемоны из родительского дома, вся же предшествующая история любви мавра и юной венецианки излагается только в 3-й сцене того же действия, в рассказе Отелло с его знаменитым резюме:

Я ей своим бесстрашьем полюбился,  
Она же мне — сочувствием своим.

Рассказ очень важен для того, чтобы зритель *поверил* в любовь Дездемоны, а затем ощутил бы всю меру «страха и сострадания», присущих трагедии.

Верди, работая над оперой, был вынужден сократить количество актов, объединить некоторые эпизоды (в силу все тех же различий оперного и драматического времени) и начать оперу прямо со второго действия трагедии, со сцены бури на Кипре и прибытия Отелло-победителя. Но он сохранил текст рассказа Отелло, построив на его материале любовный дуэт 1-го акта, в котором супруги вспоминают о рождении их взаимной любви. Повествование стало лирикой!<sup>2</sup>

Не сравнивая оперу Верди и фильм «Отелло» (режиссер С. Юткевич), мы считаем все же небезынтересным сослаться на решение того же рассказа Отелло средствами кино. Здесь рассказ превратился в показ: вся история юности Отелло дана в своего рода прологе к фильму, зритель видит все его злоключения.

---

<sup>2</sup> Дуэт является одним из ключевых моментов в опере не только благодаря важному для понимания психологической основы действия тексту, но прежде всего потому, что здесь возникает обобщающий музыкальный образ — тема любви Отелло. Она проходит как воспоминание в финале оперы, как бы возносясь над ее страшной развязкой.



На этом примере видно, как опера, в отличие от театра и кино, тяготеет к лирике, к лирическому высказыванию, к монологу, ибо что такое любовный дуэт, как не «монолог вдвоем»? Отсюда и то засилье арий в опере, с которым тщетно боролись все оперные реформаторы.

Кроме того, музыкальный образ, как бы он ни был сам по себе лаконичен и емок, все-таки всегда требует более или менее длительного развития во времени. Это можно доказать на примере многих (и притом хороших) оперных либретто. При превращении монолога в арию, диалогической сцены в дуэт обычно господствует «избирательный принцип» — используется не весь текст, а лишь главные его моменты; в связи с ними и кристаллизуется основной, обобщающий музыкальный образ, развитие которого требует известной протяженности. Необходимостью такого развития объясняется и повторение слов, столь частое в опере.

Заметим, что и в упоминавшемся выше фильме «Отелло» композитор (А. Хачатурян), создавая музыку к «Прологу», тоже применил этот «избирательный принцип». Он не пошел по пути подробного музыкального иллюстрирования всех моментов «Пролога», а сосредоточил свое внимание на основных, ключевых образах. Музыка строится на двух темах-лейтмотивах: самого Отелло — война, героя и на теме Дездемоны (точнее, теме любви Отелло).

Мы уделили довольно большое внимание специфике «оперного времени», но это необходимо для выяснения взаимоотношений киномузыки и оперы. Вспомните, какое количество событий может пройти на экране за пять-шесть минут! А это же время недостаточно для исполнения, например, «Письма Татьяны» или финального дуэта из «Аиды».

Но если это так, то возможно ли вообще использовать опыт оперы в киномузыке? И как обстоит дело в фильмах, часто сравниваемых с оперой, — в «Александре Невском» и «Иване Грозном» Эйзенштейна — Прокофьева?

Заметим, однако, что о связях этих работ Прокофьева с оперой чаще упоминают музыковеды. Деятели кино вообще говорят об «оперности» большей частью в отрицательном смысле, подразумевая статичность, тяжеловесность — все то, что называют «вампуклой». Эти качества, разумеется, не являются положительными не только в кино, но и в самой опере.

Но как бы ни относиться к «оперности», вовсе отрицать воздействие оперных традиций на киномузыку и, в частности, на фильмы Эйзенштейна — Прокофьева не приходится.

Некоторые эпизоды их фильмов прямо вызывают ассоциации с русской оперной классикой. «Въезд Александра во Псков» напоминает и возвращение князя Игоря в опере Бородина, и торжественный финал пролога в «Борисе Годунове». Свадебный пир в «Иване Грозном» (1 серия) приводит на память и свадебный пир в «Руслане и Людмиле», и пир в Новгороде в опере «Садко»; мрачные покаянные песнопения oprичников — хоры раскольников из «Хованщины» и т. д.

Обращение к традициям русской классической оперы в фильмах на исторические сюжеты не случайно. Центральная для исторического произведения проблема — народ как движущая сила истории — ни в одном виде русского театрального искусства не была решена с такой убедительностью, как в опере. Ограничимся ссылкой на «Бориса Годунова» Мусоргского, где композитор на основе нескольких скупых намеков Пушкина (слов о «мнении народном» и заключительной ремарки «народ безмолвствует») создал замечательную сцену народного восстания и народного суда над боярином («Под Кромами»).

Приведенные выше аналогии образов и ситуаций есть, с нашей точки зрения, проявление *общеэстетического* воздействия русской исторической оперы на творчество современных художников, решающих сходные проблемы. Но при этом драматургические принципы двух искусств остаются глубоко различными.

Кстати, самой оперной драматургии Прокофьева безусловно свойственна некоторая «кинематографичность», отмечаемая многими исследователями его творчества (подчас со знаком «минус»). Мы имеем в виду частую смену отдельных эпизодов в его операх и вообще быстроту переключения в новый образный план, сравнительную краткость монологических моментов, афористичность музыкальных образов, далеко не всегда получающих широкое развитие. Во всем этом сказалось влияние эстетики кино, которое Прокофьев убежденно называл самым современным искусством. Острый наблюдатель, мастер лаконичной и меткой детали, точнейшей интонационной характеристики, иногда данной всего в одной фразе, — Прокофьев

по самому складу своего дарования как бы был «предназначен» для кино. О его умении «слышать» зрительные образы, улавливать внутренний ритм кинематографического действия с восхищением писал С. Эйзенштейн:

«По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно-четкие, длинные пальцы Прокофьева.

Прокофьев „отбивает такт“?

Нет. Он отбивает гораздо большее.

Он в отстуче пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц...

Назавтра он пришлет мне музыку, которая таким же звуковым контрапунктом будет пронизывать мою монтажную структуру, закон строения которой он унесет в той ритмической фигуре, которую отстучивали его пальцы»<sup>3</sup>.

Эйзенштейну же принадлежит детальный покадровый и потактный анализ развития звукозрительных образов в «Ледовом побоище», складывающихся в единый художественный образ напряженного ожидания: «Вот-вот проступит на горизонте враг. Нет. Еще не видно»<sup>4</sup>.

Но даже и содружество Прокофьева и Эйзенштейна — подлинно конгениальных художников — вовсе не было идиллическим единением. Зрительный и звуковой ряды оставались единством противоположностей, и то один, то другой элемент оказывался ведущим. Даже Прокофьев с его лаконизмом и быстротой переключений подчас не мог «угнаться» за быстрым кинематографическим развитием. В центральном эпизоде «Ледового побоища» — самой сцене боя ему пришлось подчинить музыку зрительному ряду, пойти по пути иллюстративности. И потому очень высокая кульминация в развитии *звукозрительных* образов фильма не является кульминацией музыкальной. Не случайно музыка «Побоища» потребовала наибольшей переработки при перенесении из фильма в ораторию.

---

<sup>3</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 137.

<sup>4</sup> С. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II. М., 1964, стр. 264.

Есть в «Александре Невском» и эпизоды, где, наоборот, «берет верх» музыка. Таким является, например, «Мертвое поле». Легко представить себе, что без музыки поиски живых на поле битвы показались бы излишне затянутыми, монотонными, излишне детализированными. Но музыка связывает, объединяет все кадры в единый, обобщенный образ скорби и надежды.

Единство зрительного и звукового ряда раскрывается не только в отдельных эпизодах фильма, как бы они ни были выразительны, но и в едином принципе воплощения основного конфликта — Русь и завоеватели. Живой, разнообразной картине жизни русского народа, в которой сплетаются и героические, и лирические, и даже комедийные моменты, противопоставлен гиперболизированный, почти символический образ злой, жестокой силы<sup>5</sup>. Музыкально он воплощен в устрашающих звучаниях оркестра, с использованием возможностей звукозаписи (инструменты играли очень близко от микрофона и получался эффект особой резкости и жестокости). Гиперболизирован и зрительный образ врагов: белые плащи крестоносцев, кованые доспехи, оружие как бы заслонили собой носящих его людей.

Это было осознанным намерением обоих художников. Анализируя впоследствии сцену побоища, Эйзенштейн подчеркивал контрастность ее образов: «открытые, живые, переживающие лица русских — закованные железные маски вместо лиц у рыцарей»<sup>6</sup>. А Прокофьев, по воспоминаниям звукооператора Б. Вольского, говорил, что «всю партитуру „Александра Невского“, а также Ледового побоища, в частности, надо разделить на две части — русскую и тевтонскую, которые должны противостоять друг другу, причем тевтонская часть должна быть „неприятна для русского уха“»<sup>7</sup>.

В следующей своей совместной с Эйзенштейном рабо-

---

<sup>5</sup> Обобщенность и гиперболичность этого музыкального образа позволила итальянскому режиссеру Пазолини использовать его совсем неожиданно. В фильме «Евангелие от Матфея» прокофьевская «тема тевтонов» характеризует солдат Ирода перед их расправой с младенцами в Вифлееме.

<sup>6</sup> С. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. II, стр. 261.

<sup>7</sup> С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, стр. 330.

те — музыке к фильму «Иван Грозный» — Прокофьев еще более последовательно шел к музыкальному обобщению, к симфонизму.

\* \* \*

Что означает понятие «симфонизм» применительно к киномузыке? Метод воплощения центральных, ведущих образов, ведущих идей в лаконичных, емких музыкальных образах, способных к развитию и трансформации. Требования лаконизма четко осознавалось композиторами уже на ранних этапах развития киномузыки. В статье «Кино как школа композитора» Шостакович писал: «Уложить музыку в строго ограниченные рамки времени — вопрос не технический, хотя и может таким показаться. Подобно тому, как в литературе писать короче гораздо труднее — и композитору для выражения своей мысли в лаконической форме требуется больше искусства и труда. В этом плане кино дает композиторам блестящие уроки: появляется внутренняя дисциплина, благотворно влияющая на музыкальный язык»<sup>8</sup>.

Однако справедливость требует отметить, что далеко не всегда композиторы придерживаются «лаконической формы». Можно назвать множество фильмов, где музыка звучит почти не умолкая, и этим явно снижается сила ее воздействия — даже при хорошем качестве музыки. Если же музыка и сама по себе не отличается высокими художественными достоинствами, она просто превращается в эстетически безразличный, а то и раздражающий звуковой фон. И, конечно, ни о каком «симфонизме» здесь уже говорить не приходится.

Но вернемся к содружеству Прокофьева и Эйзенштейна. В фильме «Иван Грозный», как и в «Александре Невском», ощутимо воздействие оперных традиций. Они проявились не только в эпизодах, рисующих исторический фон, как, например, упоминавшийся уже пир или «Пещное действо», исполняемое в церкви сладкоголосыми отроками<sup>9</sup>, но и в таких напряженных психологических куль-

<sup>8</sup> Сб. «30 лет советской кинематографии». М., 1950, стр. 356.

<sup>9</sup> Конечно, «Пещное действо» — это не только фон. Вполне справедливо Л. Козлов называет его «мистериальным вариантом гамлетовской „Мышеловки“» (см. статью «„Иван Грозный“. Музыкально-тематическое строение фильма» в настоящем сборнике).

минациях, как «Песня о черном бобре», которую поет полубезумная Евфросинья Старицкая над трупом убитого сына. Песня уже звучала в фильме: ее пела Евфросинья, убаюкивая сына предсказаниями царских почестей. В сплесе смерти Владимира эта песня звучит по-иному: без оркестра, мелодия ее искажена ужасом и болью, разорвана паузами и почти переходит в декламацию. Прием повторения мелодии в новой, трагической ситуации не нов и связан именно с оперными традициями, не нова даже и сама ситуация. Ближе всего она напоминает финал «Царской невесты», когда потерявшая рассудок Марфа повторяет напев своей первой арии, воплощавшей ее мечты о счастье.

И все же, несмотря на все оперные ассоциации, в музыке к «Ивану Грозному» ясно сказалось тяготение к симфонизму. Оно прежде всего в емкости, многозначности музыкальных образов. Так, одна из музыкальных тем царя Ивана (имеется в виду тема широкого, песенного характера), связанная с его образом как собирателя единого национального государства, конечно, принадлежит не только Ивану. Это обобщенный образ «державы российской», отсюда ее интонационное родство с такими темами Прокофьева, как тема «Песни об Александре» (из кинофильма) или темы Кутузова из оперы «Война и мир».

Емкостью обладает и тема опричнины, рельефнее всего проходящая в той же сцене убийства Владимира Старицкого. В полумраке медленно движется толпа опричников в черных одеждах, среди них Владимир, по приказу Грозного, ради насмешки переодетый в царский наряд. Убийца появляется на экране лишь на мгновение, но его присутствие в толпе и приближение страшной развязки угадывается в музыке. И опять-таки тема, здесь звучащая, — это не только тема данной, конкретной ситуации, но музыкальное обобщение всех темных и страшных сторон царствования Грозного, времени тайных заговоров и жестоких расправ.

Симфонично самое развитие тем, их видоизменение, взаимодействие. Казалось бы, трудно представить больший контраст, чем музыка «Пляски опричников» и песни их в эпизоде пира и, с другой стороны, музыка шествия опричников в эпизоде убийства. Но когда на фоне зловещего звучания темы опричнины, сопровождающей шествие, мелькает искаженная (а может быть, наоборот, раскрыв-

шая (свою сущность) тема песен — становится ясно, что и песня опричников не просто лихая и буйная, а злая и жестокая. Она предвещала убийство, как предвещал его мелькнувший на экране крупный план — лицо кривого опричника и его выкрик: «топорами приколачивай!».

Контраст и единство, противопоставление и взаимодействие — это и есть симфонизм.

Примеры симфонизации киномузыки мы во множестве найдем у Шостаковича, начиная с ранних его фильмов, где симфонические кульминации «поднимали» кульминации кинематографического действия. Таков финал фильма «Великий гражданин», построенный на симфоническом развитии мотивов революционных песен и этим превосходящий Одиннадцатую симфонию. В фильме «Молодая гвардия» симфоническая кульминация возникает в эпизоде казни молодогвардейцев. Всяческие «шестивия на казнь» — не редкость в музыке, симфонической и оперной; особенность данного эпизода в том, что Шостакович, в соответствии со всем образным строем фильма, решил этот момент как траурно-триумфальный, показал героев как моральных победителей. Поступь марша тяжела, как тяжелы движения измученных пытками молодогвардейцев, но в минорный склад музыки все время проникают интонации и гармонии *мажора*, создавая очень выразительный подтекст к зрительному ряду.

Пример широкого симфонического развития музыкальных образов мы находим в музыке Шостаковича к «Гамлету». Все музыкальные эпизоды возникают из немногочисленных образов-лейтмотивов. Лейтмотив Гамлета, например, проходит через весь фильм, постепенно раскрываясь, как раскрывается сам образ героя трагедии. Во вступлении к фильму — это сжатый интонационный тезис, тот же лейтмотив развивается как свободная импровизация, сопутствуя монологу «Быть или не быть?» и отражая весь ход скорбных размышлений принца. (Очень выразительна здесь его окраска: суровый, глуховатый тембр кларнета). И наконец, в финале фильма из того же «тезиса» возникает траурный марш.

Этот марш придает законченность и определенность финалу, долго остававшемуся неясным для режиссера, по его собственному свидетельству. Еще в период работы над постановкой «Гамлета» в Театре им. Пушкина Г. Козинцев писал Б. Пастернаку (переводчику трагедии):

## «Уважаемый Борис Леонидович!

...Никак у меня не получается финал. Я плохо понимаю образ Фортинбраса, а выход его в театре получается обычно оперным: перья на шлеме, знамена, толпа статистов...<sup>10</sup>

А данное Пастернаком разъяснение — «это гул продолжающейся жизни» — Козинцев, уже в период работы над фильмом, расшифровал так: «Буханье барабанов, топот солдатских сапог»<sup>11</sup>.

Но в музыке Шостаковича нет ни буханья, ни топота, это опять (как и в «Молодой гвардии») траурно-триумфальная музыка, апофеоз героя, выполнившего свой жестокий долг.

Но если музыкальный образ-лейтмотив Гамлета все же только «спутник» образа кинематографического, то лейтмотив Призрака обладает самостоятельной жизнью. Как и сам шекспировский образ, мотив этот — обобщенное, символическое выражение идеи возмездия.

Г. Козинцев в уже цитированной статье «Десять лет с „Гамлетом“» пишет о том, как трудно было ему найти зрительное решение образа Призрака, как не хотелось прибегать к дешевым кинотрюкам: «Призрак как существо, лишенное плоти, никак не давался мне в руки...»<sup>12</sup>. С нашей точки зрения, он до конца и не дался. И в театре, и в кино, с их зрительной достоверностью, внутренняя сущность образа — идея справедливого возмездия — неминуемо заслонилась внешним обликом убитого короля. И только симфоническая музыка, со свойственной ей обобщенностью, смогла выразить эту сущность в суровом, императивном образе-лейтмотиве.

Чрезвычайно удачно (и прежде всего *драматургически* удачно) звучит второе появление лейтмотива Призрака — в опочивальне Гертруды. Здесь режиссером произведена довольно большая купюра в тексте трагедии — все появление Призрака, видимое и слышимое только Гамлетом, но не Гертрудой. В аналогичном эпизоде фильма Призрак не появляется вовсе, но в момент, когда Гамлет в отчаянии и гневе готов поднять руку на мать, звучит лейтмотив При-

<sup>10</sup> «Искусство кино», 1965, № 9, стр. 56.

<sup>11</sup> Там же, стр. 80.

<sup>12</sup> Там же, стр. 81.



зрака, и принц вспоминает его запрет: не посягай на мать! Музыкальный образ заменил собой зрительный.

Если мы сравним развитие двух лейтмотивов во всей музыке к «Гамлету», мы ясно увидим их коренное различие: лейтмотив Гамлета живет и развивается, как сам образ героя трагедии, лейтмотив Призрака остается все тем же, меняются только оркестровые краски и динамика звучания. В этом он сходен со многими симфоническими мотивами «судьбы», «рока», вообще с мотивами, символизирующими *вневличное* начало. Ярчайший пример — мотив судьбы в Четвертой симфонии Чайковского, вторгающийся извне и в жизненные перипетии «героя» симфонии, и в картину бурного кипения народной жизни в финале.

\* \* \*

Мы говорили до сих пор о влиянии самого метода симфонизма на развитие киномузыки. Можно проследить и вполне конкретное влияние симфонических произведений, что наиболее заметно в фильмах о войне. Самое яркое сочинение, воплотившее эту тему, — Седьмая симфония Шостаковича, в которой противопоставлены образы живой жизни и механизированное звучание «темы нашествия» с ее неумолимой повторностью. Оно оказало сильнейшее влияние на многие произведения, в том числе и на произведения киномузыки. В фильмах, посвященных Отечественной войне, мы нередко встретим подобный «интонационный конфликт» образов фашизма и противостоящих ему сил<sup>13</sup>. Блестяще найденный Шостаковичем в Седьмой симфонии прием механической повторности, символизирующей жестокость и неумолимость, положен в основу и эпизода рабского труда в музыке Хачатуряна к фильму «Человек 217», и музыки марша фашистских войск, проходящих через огромное солдатское кладбище в фильме «Украина 1941 года» (композитор С. Прокофьев). Наконец, в ряде фильмов прямо использовались фрагменты из Седьмой симфонии...

---

<sup>13</sup> Разумеется, седьмая симфония — не единственный источник подобного интонационного конфликта. Упомянувшееся выше противопоставление русских людей и тевтонских рыцарей в фильме «Александр Невский» осуществлено аналогичными средствами, хотя там и нет выразительного повторения небольшого тематического элемента.

Существует ли обратное влияние — киномузыки на симфонизм? В музыковедческих работах не раз отмечалось положительное значение опыта работы в кино для многих композиторов, не раз об этом говорили и они сами. Опыт искусства дает основания и для иной постановки вопроса: о влиянии на современную музыку, в том числе и на симфоническую, самих *принципов* киноискусства. Так, например, нам представляется, что в оратории Шостаковича «Казнь Степана Разина» это влияние сказалось весьма плодотворно. Вспомним, как, показав общую картину жадной до жестоких зрелищ толпы, композитор как бы выхватывает из нее «средние» и «крупные» планы отдельных групп и отдельных персонажей.

Но это — оперный прием, скажет читатель, ведь уже Мусоргский показывал такие «крупные планы» в массовых сценах «Бориса Годунова». И действительно, в «Степане» многое идет от драматургии Мусоргского. Но вот другой пример. После шумной картины жестокого разгуда толпы вдруг появляется тишайший, прозрачайший музыкальный образ — то, что видит в этот момент своим внутренним взором измученный и оплеванный Степан: Волга, а на ней белые струги... Что это, как не известная нам по современным фильмам «субъективная камера», показывающая мир глазами героя!

Читатель-музыкант, быть может, возразит, что и для этого приема можно найти истоки в опере, например, в известном «пяти-пяти» хора — звуковой реализации бреда Андрея Болконского в опере Прокофьева «Война и мир». А пожалуй, и еще раньше, у того же Прокофьева в опере «Игрок», когда в сознании возвращающегося из игорного дома Алексея в беспорядке проносятся слышанные им там возгласы игроков. Но оба примера (кстати, в свою очередь очень близкие принципам кинодраматургии) представляют собой реализации субъективных *слуховых* впечатлений. В примере же из «Казни Степана Разина» близость принципам кино усугубляется тем, что это перевод на язык музыки впечатлений *зрительных*. И здесь, как и во всей статье, нам хотелось отметить прежде всего не влияние, а пересечение путей двух искусств, очень различных по своей специфике, но явно тяготеющих к объединению в новом виде синтеза искусств — звуковом фильме.

**О НЕКОТОРЫХ ФУНКЦИЯХ МУЗЫКИ В ФИЛЬМЕ**

## I

Попробуем ответить на вопрос, который так часто и в самой различной форме задают любители киномузыки: почему в кинолентах 30-х годов были отличные, яркие, запоминающиеся песни, а в фильмах последних лет они встречаются значительно реже, да и роль их как будто скромнее? Вопрос этот звучит с явно грустной интонацией, как бы подчеркивая некое неблагополучие в киномузыке. Вопрос, безусловно, рожден очень важным наблюдением и заслуживает серьезного размышления.

Известно, что песня — наиболее простая и распространенная форма вокальной музыки, объединяющая поэтический образ с музыкальным. Она всегда жила в народе, являясь выразителем его дум, чаяний и настроений. Новое социалистическое общество родило массовую песню. Песня вышла на улицу, она зазвучала на митингах, демонстрациях, народных празднествах. В ней воплотились патриотические чувства народа, в ней стали воспеваться подвиги, труд, дружба, любовь, мечта.

Песня явилась наиболее ярким выразителем новой жизни и ее непереманным атрибутом. И именно потому, что такую важную роль в самой действительности играла песня, она-то и стала одной из обязательных форм выражения человека и пафоса его жизни в киноискусстве.

Действительно, трудно вспомнить кинокартину 30-х годов, в которой не родилась бы и не ушла в народ хорошая песня. И эти советские фильмы сразу же противопоставили себя штампованной голливудской продукции, в которой песня служила рекламным целям: «...однажды

появившись на свет, баццлла шлагеров стала распространяться с невероятной быстротой и, приняв форму настоящей эпидемии и систематически разлагая звуковой фильм, планомерно разрушала его стиль...»<sup>1</sup>.

«С первых же шагов возникновения советского звукового кино стало ясно, что основным жанром музыки, который необходим кино, является песня... Песня в советских звуковых фильмах начинает выражать основные идеи кинопроизведения... Она становится одним из главных компонентов музыкального сценария»<sup>2</sup>.

Композиторы только уловили своеобразную песенность эпохи и закрепили ее в фильмах. Шел процесс взаимообмена: кинематограф вбирал народные песни и создавал песни, идущие в народ. Фильм продлевал жизнь песне, песни из фильмов заставляют вспоминать киноленты прошлых лет.

Для характеристики времени и героев иногда использовались старые известные мелодии, которые окрашивались новой смысловой интонацией. Фабричная песня «Крутится, вертится шар голубой» в Трилогии о Максиме в начале первой серии являлась способом прямой характеристики Максима — его наивности, бесшабашности, примитивности. Развертывалось действие, герой изменялся, духовно мужал и постепенно «вырастал» из наивной своей песни. Она уже подсказывала, выражала меру его духовного преобразования.

Иногда песня становилась элементом общего музыкального построения фильма. Создатели кинокартины «Златые горы» разработали довольно сложную музыкальную драматургию, в которой решались основные конфликты всего произведения. Музыка в отраженной форме проявляла суть становления героя и понимания им мира. В музыке был заключен постепенно проясняющийся для Петра (одного из главных персонажей) смысл социальных подтекстов. Развивалось столкновение двух лейтмотивов: мелодии популярного в свое время мещанского романса «Когда б имел златые горы» (в контексте фильма — олицетворение мечты о зажиточной жизни) и сентиментального

---

<sup>1</sup> Курт Лондон. Музыка фильма. М., «Искусство», 1937, стр. 83.

<sup>2</sup> М. Черемухин. Музыка звукового фильма. Госкиноиздат, 1939, стр. 169.

вальса, уводящего в мир грез (стилизация Д. Шостаковича в духе старинных вальсов).

Романс «Златые горы» пост рабочий парень, заигрывающая с девицей.

Звучит вальс. Его наигрывает на рояле инженер. Под звуки этой мелодии рождается «идейка» подкупа рабочих. И вот этот вальс уже звенит в музыкальных часах, которые хозяева торжественно дарят рабочему Петру. Из мелодического перезвона в часах вальс разрастается во всепоглощающую, завораживающую мелодию. Зло победило. Петр очарован, загипнотизирован. В обмен на часы он отдал свою душу.

Действие продолжается. Напившийся на радостях Петр грезит о коне — мечте своей жизни. И в этот момент в музыкальной фонограмме происходит слияние двух мелодий: мещанского романса и sentimentalного вальса.

Музыка становится ключом к объяснению поведения героя именно через разгадку и разоблачение обмана и самообмана, заключенных в двух лейтмотивах фильма. Итак, романс в данном фильме был частью музыкальной драматургии. А обращение именно к этой широко известной песне было справедливо еще и потому, что она сразу же опознавалась зрителем, который постигал уже не смысл ее слов и мелодии, а смысл включения ее в произведение.

Но кинематограф не только брал уже известные мелодии, осмысляя их по-новому, но и создавал свои. В фильме «Встречный» песня Шостаковича становится выразительницей основного устремления всего народа, созидającego и творящего новую жизнь. «Песня о Встречном» приобретает в фильме различные интонации: так в эпизоде «Белые ночи» песня звучит жизнеутверждающе и радостно; а в сцене невыполненного плана — мягко и приглушенно; в сценах ссоры Васи и Павла — замедленно и глухо; в финале — бодро и оптимистично. Песня явилась обобщением основной идеи фильма. Бодрую и оптимистичную, ее подхватил народ, подобно песням Дунаевского, Покрасса, Кабалевского, Блантера, Пушкиова.

Песня стала символом начинающегося дня нашей Родины. И неудивительно, что в фильме Жана Ренуара «Жизнь принадлежит нам» она прозвучала рядом с Марсельезой. Она сделалась гимном ООН и свадебной песней в Швейцарии. Песня вобрала в себя суть времени и выразила ее с истинной полнотой и яркостью.

Можно было бы привести еще много примеров, подтверждающих, что песня — форма характеристики времени и героев — в фильмах 30-х годов была вполне органична.

Простота песенной формы соответствовала способу разговора о современности, который вели с экрана 30-е годы. Драматургическая цельность, полная исчерываемость конфликта и характеров внутри самого произведения, завершенность и законченность определяют классическую форму фильма 30-х годов. В этом кинематографическом организме песня выступает в качестве неизбежной принадлежности и героев, и времени, но и по своей структуре — принципиально совпадает с требованиями такого произведения. В песенной драматургии тех лет можно нередко усмотреть эмбрион драматургии самого фильма.

Песня становилась соучастником драматургии, средством рассказа о времени *языком этого времени*. Более того, в фильмах, создаваемых сегодня, в которых воссоздаются 20-е или 30-е годы, музыкальная партитура строится также на воспроизведении мелодий того времени, и часто именно эта музыка вводит сегодняшнего зрителя-слушателя в атмосферу тех лет. Таким образом, с помощью музыки как бы реконструируются ушедшие десятилетия.

Фильм «До свидания, мальчики» служит лучшим примером такого использования песни. Фильм построен как воспоминание об ушедшей, самой светлой, бесконечно счастливой поре детства. Озвученный мелодиями юности героев (песни «Любимый город», «Утомленное солнце» и др.), фильм вызывает отзвуки воспоминаний в зрителях-слушателях. Музыка как бы увеличивает объем рассказываемого, будит как частные, даже интимные воспоминания, связанные с тем временем, так и наиболее общие для всех людей чувства. Музыкальный строй фильма точно указывает на определенный исторический период, но в то же время воспринимается как некое обобщение — воспоминание о юности каждого человека. В самом отборе песен и мелодий авторы проявили подлинную проникательность, найдя и лирические, и иронические, но непременно добрые и немножко грустные интонации для рассказа о юности на пороге самых трагических, но еще не предчувствуемых героями событий.

В чем же состоял принцип отбора? Песенный арсенал 30-х годов огромен. И чаще всего реконструкция проводится через песни, наиболее точно смыкающиеся с основными, героическими делами, государственными заданиями, решаемыми народом.

В этом же фильме авторы избирают иной пласт песенного богатства тех лет. Они как бы поворачивают к нам эпоху ее лирической стороной (а это и входит в задачу авторов), открывают общечеловеческую значимость рассказываемого. Создатели фильма оказываются глубоко современными художниками, понимающими большую доходчивость, эмоциональную действенность популярной песни 30-х годов и использующими именно это их качество для решения одной из важнейших мыслей произведения.

Если же попробовать по песням восстановить на экране 50-е и 60-е годы, то невольно придется убедиться, что реконструкция такого рода уже значительно усложнилась, и не только потому, что временное расстояние еще невелико, но и потому, что песня в эти годы уже не является наиболее полной выразительницей времени.

Изменилась форма характеристики человека в киноискусстве. Так, в частности, тенденция к более пристальному рассмотрению человеческой личности, ее жизни, поведения не в исключительной, героизируемой ситуации, а в повседневности потребовала более тонких прямых и опосредованных связей личности с миром. Драматизм переместился из внешнего столкновения (противоборства антиподов) во внутренний мир самого человека.

Новая драматургия предполагала новые формы звукового оформления фильма. Естественно, функция песни в фильме осложнилась. Только в лирических фильмах она еще способна выполнять роль глашатая основной идеи, но и в этом жанре не всегда оправдывает себя.

В фильме «Я шагаю по Москве» содержание песенки в основном определяет и определяется содержанием фильма. Но в этом абсолютном совпадении есть и своего рода просчет: лирическая идея, осуществленная одинаково в двух плоскостях — изобразительной и музыкальной, приводит к своего рода тавтологии. И кроме того, это чрезмерное усиление не очень глубокой и емкой мысли произведения в конечном счете начинает проявлять поверхностность точки зрения его авторов на своих молодых современников.

Такое ощущение не могло возникнуть, скажем, при просмотре фильма «Семеро смелых» (режиссер С. Герасимов, композитор В. Пушков), созданного в середине 30-х годов. В песне проявлялось то сверхобычное, героическое, невероятное, что было открыто эпохой в людях. И гармоничность их жизни в любых условиях — чем труднее, тем ярче и полнее можно проявить себя — лучше всего выразилась в песне. Песня была выразителем их возможностей, их горячего жизнелюбия, жажды деятельности.

Изменение самой роли песни в реальной жизни не всегда еще улавливается кинематографистами. Они отмечают только фактическое присутствие песни в быту, но не новый смысл, новые интонации, наконец, новое содержание и, самое главное, особую роль ее в жизни общества и каждого человека. Однако именно этот смысл существования ее в современном мире и должен быть еще разгадан художниками.

Традиционное включение песни сегодня стало почти невозможным. Когда песня появляется в фильмах в качестве как бы обязательного атрибута, немедленно ощущается ее инородность. Более того, часто авторы даже не отдают себе отчета, какую роль сыграет песня именно в качестве смыслового компонента. Так, в фильме «Высота» «Песня монтажников» («Не кочегары мы, не плотники»), при всей ее популярности, придала образу героя неправильный оттенок. Песенка, сама того не желая, ограничила образ, навязала простоватость, непритязательную непосредственность образу героя, т. е. сделала прямо обратное тому, чем была песенка Максима в Трилогии о Максиме. В «Высоте» она словно подчеркнула неизменность героя, отсутствие движения, развития его характера. Нередки и случаи, когда песня становится выразительницей мещанского мироощущения — и не только своими музыкальными качествами, но самим фактом появления.

А бывает и так, что одновременно в фильме песня включается удачно и неудачно, причем последнее чаще всего происходит не столько из-за творческой беспомощности, сколько благодаря полному доверию традиции, по которой якобы без песни фильм неполноценен. Так это случилось с одной и той же песней в кинокартине «Путь к причалу». Мелодия песни, звучащей в вечернем порту, действительно передает настроение эпизода, его лирическое содержание. Предвечерняя покойность моря. Фигуры



трех прогуливающихся юношей. Юноши оглядываются на встречных девушек. И будто ничего значительного не происходит. Но насвистываемая мелодия делает этот эпизод значительным и емким. Ее интонация располагает зрителя-слушателя к доброте и пониманию этих молодых ребят, их времени, их жизни. Мелодия песни как бы создает органическую среду, в которой живут юноши. Но когда та же песня начинает исполняться в фильме уже со словами, то возникает неприятное ощущение ее необязательности, ненужной *эстрадности*.

Примерно то же самое произошло и в фильме «Тишина». На титрах возникает песня (композитор В. Баснер), которая рассказывает предысторию целого поколения людей, вернувшихся с войны, — героев фильма. «Информация», заключенная в этой песне, ложится очень точно и непосредственно вводит зрителя-слушателя в повествование. Прекращается песня вместе с титрами. Продолжительная музыкальная пауза первых эпизодов доводит до нашего сознания смысл, заключенный в названии, — тишина. Но стоило этой же песне зазвучать в одном из последующих эпизодов с полным словесным текстом, как неорганичность ее, нерешенность именно ее соотношения с образительным рядом сразу же стала очевидной. В результате получилось неоправданное повторение, невольно напоминающее приемы радиопередачи «Запомните песню».

Режиссер не нашел ту единственно возможную обстановку, то особое душевное состояние, когда рождение песни кажется уже естественным, необходимым человеку для выражения себя.

Случается и так, что именно песня, как часть музыкального оформления фильма, становится опознавателем старомодности самого произведения. Приложение старых форм для характеристики времени и героев к новому познаваемому и выражаемому в произведении содержанию немедленно привело бы к взрыву художественной целостности картины. И если устаревшие формы характеристики не будят в зрителе-слушателе протеста, то не является ли это симптомом архаичности и в отношении самого содержания некоторых сегодняшних произведений?

Все сказанное вовсе не отрицает возможности включения в фильм песни. Однако важно отметить, что оно должно быть вызвано абсолютной необходимостью решения че-

рез песню определенной задачи всей драматургии фильма и именно *современной драматургии*.

В реальном мире песня продолжает играть определенную роль, хотя, мне думается, и значительно более скромную, чем в жизни человека 30—40-х годов.

Герои фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет» живут в современном мире, который складывается из труда, повседневных забот, дружбы, увлечений, ссор, любви. Они окружены звучащим миром: разговоров, споров, чтения стихов, различных шумов, музыки, песен. Это реальный звуковой фон сегодняшнего города — именно так толкуют звуковую часть фильма режиссер и композитор. Музыка и песни — внешние приметы жизни. И они лишь иногда совпадают с духовным состоянием героев по аналогии или по контрасту (что в фильме как раз наиболее удачно). Определяя основные ритмы, музыка все-таки не претендует на способ выражения духовного состояния. Она довольствуется положением обычной принадлежности быта современного человека: звучит с экранов телевизоров, несется из репродукторов, слышится с пластинок проигрывателей, рвется с лент магнитофонов. Как раз в этой принципиальной «нейтральности» звукового оформления и обнаруживается открытие художниками более сложных связей между конкретным человеком и песенным строем времени.

В 30-е и в первую половину 40-х годов массовая песня выражала прямую, полную и неоспоримую связь человека с идеями его времени. Песня как бы рождалась в каждом человеке, даже если она была написана задолго до этого момента, ибо это была и его музыка, и его слова, которые выражали основные устремления его личности.

В героях Хуциева ощущается неполнота контактов с миром. И в то же время они как бы тяготеют непричастностью своей к героической традиции. И, в частности, это раскрывается и в том, что песня оказалась объективной принадлежностью мира, но перестала быть частью их личности, наиболее органичным способом выражения ее.

Редко кинематографисты обращаются к современной песне, уже ставшей известной. Они используют ее в необычных контекстах, придавая песне неожиданный, а иногда и глубоко иронический смысл. Так случилось с песней «Пусть всегда будет солнце». Некоторые молодые советские режиссеры в ряде фильмов сопоставляют преувеличенный ее оптимизм с явно нелепыми формами воспи-

тания детей. Таким образом, песня в современном фильме уже начинает находить себя в новых качествах. И снова эксперимент становится признаком удачного произведения. Песня в таких фильмах сохраняет свою смысловую роль, не разрушает кинематографической формы.

## II

Прошло 35 лет со дня рождения звукового кино. Первое пятилетие было отмечено энергичными поисками, принесшими значительный опыт включения музыки в фильм. Уже на заре звукового кино истинные кинематографисты не хотели рассматривать кинопроизведение как экстракт заимствований из смежных искусств. Путь «добавок» — немножко театра, немножко живописи, немножко музыки — не удовлетворял кинематографистов. Они стремились к тому, чтобы каждый из компонентов стал смысловой величиной в организме фильма.

Среди принципиальных открытий тех лет есть и такие, что оказались незаслуженно забытыми и о которых теперь необходимо вспомнить с тем, чтобы понять истоки современных исканий. Особый интерес вызывают те произведения, где музыка находила свою *сферу*, выражая только ей доступными средствами ту часть содержания фильма, которую никакие другие компоненты воплотить не могли. И такие зерна уже находим в фильмах 30-х годов.

В фильме «Одна» первая часть может быть названа действительно музыкальной. Здесь с особой очевидностью проявилось умение определить необходимость музыки.

В замысле произведения музыке не было отведено места (фильм начал сниматься как немой). Режиссерам и композитору (Д. Шостаковичу) пришлось решать, чем же музыка должна стать, какую новую интонацию сможет сообщить она фильму. Способ усиления, драматизации уже отснятого материала ни режиссеров, ни композитора не удовлетворял. И Шостакович решает эту задачу так:

...Звонит будильник. Проснулась героиня. Вскочила и запела веселую, радостную, задорную песенку со смешными, словно бы тут же сымпровизированными словами: «Кончен, кончен техникум, кончена учеба. Я живу наверху большого небоскреба...». Героиня одевается, делает гимнастику, завтракает и бежит на свидание. Не прекращаясь, звучит музыка. Она звучит потому, что в мире живет

счастливым человеком. Потому, что счастливый человек поет. Потому, что под взглядами этого человека весь мир становится праздником и наполнен счастьем, светом, солнцем. Эта переполненность героини радостью, надеждами, молодостью может вылиться только в музыке, только в звуках.

Герои идут по улице — прекрасной! Приходят покупать мебель — отличную! Им, только им двоим поет мир: «Какая хорошая будет жизнь!» Начинается эксцентриада: героиня ведет урок в громадном светлом зале; чистенькие, симпатичные пионеры слушают ее. Вот она уже в белом платье в немыслимо прекрасной комнате готовит обед, а ее счастливый супруг играет на виолончели. И вот уже они вдвоем мчатся на трамвае, который даже и не трамвай, а само движение в счастье. И трудно отделить, где фантастика, где жизнь, так как сама реальность преобразена духовным состоянием героини.

Музыка выражает главное — мироощущение героини. Музыка не аккомпанирует, она определяет видимое, и благодаря ей весь мир являет овеществленное состояние души героини. Поэтому-то и преобразование мира кажется нам вполне оправданным. И даже ироничность, которая присутствует в музыке, не разрушает общего рисунка эпизода. Значительный акцент на музыкальную часть закономерен и психологически оправдан. Вне музыки не могла бы раскрыться вся полнота чувств героини, да и вообще ее человеческая духовная красота и богатство. Без этого раскрытия духовного потенциала (при всей нереальности и наивности ее мечты о счастье) весь последующий рассказ о ее подвиге был бы значительно малокровнее. И неудивительно, что тенденциозность всего дальнейшего хода событий опиралась именно на эту, заявленную в начале фильма, полноту мироощущения героини.

Для 30-х годов, когда весь путь развития киномузыки шел в основном через напряженную характеристику персонажей, — фильм «Одна» не стал типическим явлением. Но этот пример уже тогда подсказывал неисчерпаемые возможности использования музыки в фильме.

Режиссеры постигают возможность более сложного взаимодействия изобразительной и музыкальной форм. Поиски приводят к интересным результатам. Так, например, в фильме «Третий человек» по сценарию Грэма Грина режиссер Кэрл Рид предложил плодотворное и весьма перспективное решение.

Фильм имеет как бы два содержательных пласта: один — само действие, разворачивающееся в форме детектива; другой — духовный, связанный с углубленным анализом психологических мотивировок поведения героев, с решением серьезных этических проблем человеческого бытия. Если в первом решается детективная история, то во втором речь идет о состоянии уголовного преступника, потерявшего духовную и моральную связь с людьми; о беспредельной любви женщины к этому человеку; и, наконец, о состоянии писателя, который предаст друга. При этом поступок писателя объективно вполне справедлив, но ему самому необходимо еще и субъективное оправдание.

Музыка связана только со вторым пластом, при этом использован очень редкий инструмент — цитра. Этот инструмент, именно благодаря необычности своего звучания, вызывает к жизни духовный мир противоречивых и неоднозначных переживаний героев, в которых обнаруживается вся сложность самих понятий: предательство, справедливость, добро и зло. Именно музыка подсказывает мысль, что смысл рассказываемого значительно глубже самой истории. Ее присутствие в фильме не выглядит таким активным компонентом, как во многих фильмах, где музыка берет на себя роль верховного судьи, способного произнести приговор и событиям, и героям. Музыка служит здесь очень тонким и как будто даже нейтральным опознавателем той истинной сферы борьбы и драматизма, который совершается в мыслях и чувствах героев.

Детективный сюжет исчерпан: состоялись действительные похороны героя.

Финал фильма. По нескончаемо длинной аллее идет героиня. На первом плане ее ждет писатель. Он ждет приговора или оправдания себе именно от нее. Не взглянув на него, женщина проходит мимо. И благодаря музыке в этом финальном эпизоде становится особенно очевидным, что суть драмы заключается не в событийном ряде. Музыка, звучащая как бы отстраненно, непричастно к делам героев рассказа, заставляет и зрителей отстраниться от сюжета, ради разгадки существа и смысла рассказанного с экрана.

Кроме того, что уже было сказано, хочется также отметить понимание режиссером и композитором самой природы организации драматизма, напряжения. Появление и исчезновение музыки диктуется не только общими, уже вы-

явленными принципами всего фильма, но авторы ищут и делают уточнения в каждом отдельном эпизоде. Так, например, эпизод западни. Героя ждут: ждет полиция, ждет друг, ждет женщина. Звучит музыка. Появляется герой. Музыка звучит. Она не драматизирует действие, но вбирает в себя его напряжение. Она со своей мелодичностью присутствует здесь, как сжатая спираль. Герой предупрежден о предательстве. Как затравленный зверь, он бросается к выходу. Музыка исчезает. Музыкальное напряжение (причем напряжение иного ряда) подвело к напряжению изобразительному. Так родилось пластическое взаимодействие разных компонентов. Весь эпизод бегства строится на музыкальной паузе. Это напоминает музыкальную паузу в цирке, когда исполняется смертельно опасный номер. Только шумы, которые опять-таки отождествляются с дробью барабана, создают зловещую атмосферу травли. Как это не похоже на столь распространенные сцены погонь, атак, скачек во многих и многих фильмах.

В современном фильме бывает и так, что музыка приобретает самостоятельную смысловую функцию, становясь единственным и незаменимым средством выражения идей, темы, мысли. Такая ее функция наиболее характерна для произведений, в которых художники активно вовлекают зрителя в сложный и отнюдь не прямо соотносящийся с событийной стороной жизни внутренний мир современного человека.

Обратимся к польскому фильму «Поиски прошлого». Драматургия фильма строится на сопоставлении двух времен: прошлого — войны и настоящего — современности, при этом действие происходит только в настоящем.

Человек возвращается в Варшаву и пытается отыскать приметы былых событий, событий своей юности, совпавшей с войной. При всем трагизме военных лет эта пора осталась в его душе чем-то героическим, великим. В сознании героя произошла переоценка не в пользу сегодняшнего дня. Следует оговориться, что культ прошлого, тоска по ушедшему является одной из черт национального польского характера. Именно эта черта и находит наиболее полное выражение в музыкальных образах, построенных на переработках Chopin'sких мелодий.

В «Поисках прошлого» музыкальное развитие не зависит от конкретного эпизода. Музыка связывает большие части фильма, объединяя их по смыслу, выявляя их внут-

реннее, содержательное единство. Объяснение Седого и Инны подготавливается музыкой задолго до их основного разговора. Тема возникает в минуту, когда Седой узнает Инну, и ведет нас через сцены в больнице, в баре, затем проход по Варшаве и, наконец, звучит в комнате Инны. Последнее объяснение: для героини оно болезненно всколыхнуло воспоминания, растревожило похороненное в душе, обнажило внутреннюю неудовлетворенность и тоску по неосуществленному; для Седого — последнее прощание, последняя точка его поисков, последнее разочарование. Для Инны — острая вспышка боли; для Седого — холодное признание своего поражения, своей исключенности из этого мира, обреченности на жизнь без родины, без любимой, без друзей.

Музыка в этом эпизоде обладает своим самостоятельным голосом. При всей разности переживаний героев музыка сосредоточивает в себе только то, что объединяет их. В ее отстраненности, мягкой напевной тоске — смысл пассивного подчинения человека событиям, и единственной радости его — в тоске воспоминаний. Музыкальная тема объединяет и сами воспоминания, и сегодняшние чувства героев в единое целое, не дифференцируя мир героев на прошлое и настоящее. Тема звучит в фортепианном изложении, вбирая в себя мысль об утрате каких-то очень важных человеческих ценностей: молодости и того, что принадлежит ей — романтической окрыленности, жажды героики и активности. В музыкальной фонограмме смыкаются и частные переживания двух героев, и общая тема всего произведения в целом.

Три разных фильма, но их объединяет единство поставленной перед композиторами задачи. Этот путь представляется перспективным, ибо он ведет к смыслу глубинных пластов, наиболее трудно постигаемых человеческим сознанием. А соотносясь с ними, произведение достигает абсолютного понимания зрителем.

Музыка в контексте фильма может иметь и совершенно другую функцию. Останавливает внимание прямое, сюжетно оправданное введение ее в фильм «Нюрнбергский процесс» и нагрузка, возлагаемая на нее авторами. Действительно в основном фильм лишен музыки. В эпизодах самого процесса она отсутствует по совершенно очевидной причине: там нет ей места. Драматизм слова, доведенный до предела, исключает всякие дополнения. Ничто не должно

мешать зрителю понять смысл словесного поединка людей вокруг волнующих человечество проблем. Как и в сцене преследования в «Третьем человеке» изобразительный материал, так и здесь речевой доведен до той стадии напряжения, когда отсутствие музыки только подчеркивает степень накала. Однако музыка в фильме есть. Это и солдатская песня, появляющаяся на титрах, и хоровое пение в кабачке, и музыка в концерте. Какова же роль этих музыкальных вставок в фильме?

Из далекого провинциального штата Америки приезжает судья. Чтобы судить, ему нужно понять смысл случившегося в Германии. А для него здесь все непонятно: немецкий народ, его культура, его прошлое, его настоящее. В музыке даются как бы три стороны, три разворота немецкой культуры, которая вбирает в себя поразительно разные элементы, которые все же составляют определенное единство. Так, будто случайные, звучащие на втором плане мелодии слагаются в один пласт жизни народа, который и нужно понять судье. Так музыка стала сюжетным компонентом в фильме как представительница культуры народа.

Этот пример дает повод к размышлениям о необходимости *художественных* мотивировок при включении музыки в фильм. Причем вопрос можно поставить даже более остро: такая объясненность, оправданность должна присутствовать не только при *использовании* музыки, но и при ее *отсутствии*. *Только тогда мы всерьез сможем говорить о полноценном, художественно осмысленном введении музыки как важного компонента синтетического искусства.*

Так, совершенно понятной и в высшей степени объясненной представляется музыкальная немота основных эпизодов фильмов Антониони. Для убедительности обратимся к первой сцене фильма «Затмение». Два человека в комнате. Это даже не прощание, это отношения, подошедшие к черте, за которой пустота. В сцене нет музыки. В порядке эксперимента попробуем представить себе введение в данную сцену музыки в ее наиболее известных смысловых значениях. 1. Характеристика общей атмосферы, обстановки, настроения — но ведь ничто так точно не характеризует холодную предутреннюю атмосферу комнаты, как отсутствие музыки. 2. Музыка могла бы служить напоминанием о былых переживаниях, о былых отноше-



ниях — но у героев нет памяти, они охотнее всего отказываются от воспоминаний. 3. Но, может быть, музыка характеризовала бы не отношения этих героев друг к другу, а, скажем, переживания одного из них — так ведь Антониони интересуется не это углубление в человека, а напротив, констатация отсутствия этой глубины. 4. Наконец, музыка, как правило, является выразителем отношения автора к происходящему — да, но именно в ее отсутствии и таится самый жестокий приговор. Мы ощущаем отсутствие музыки как некую *нехватку* чего-то, пустоту, а в этом-то и заключена позиция художника. Вот здесь-то и понимаешь весь выигрыш, результативность отказа от музыкального оформления всего фильма и принципиальность такого отказа.

Да, поэтика Антониони принципиально не музыкальна. Но в этом и его исключительность. Сам мир музыки как мир духовный, поэтический не свойствен человеку — герою Антониони. Мелодия, наивная и словно уже знакомая, возникающая в фильме «Ночь», когда героиня попадает на окраину города, в те места, которые связаны для нее с далекими воспоминаниями о молодости, точно подчеркивает оправданность отсутствия музыки (кроме сюжетно оправданной) во всем фильме, как утрату полноты чувств. Итак, отсутствие музыки у Антониони объяснено самим предметом изображения и точным пониманием этого предмета художником. Героям Антониони трагически чужда музыкальность, музыкальность с ее гармоническими чувствами, истинной эмоциональностью и высокой духовностью.

В фильме «Красная пустыня» режиссер остается верен своему принципу. Однако он как бы сам расшифровывает смысл своего приема. На титрах возникают звуки волнующей и загадочной песни. На первый взгляд такое вступление как бы противоречит принципам режиссера. Но вот кончаются титры, смолкает музыка, и на смену ей приходят натуралистические, режущие звуки, шумы большого завода. Стык музыкальной и шумовой фонограммы дает режиссеру нужный эффект. Музыка вытеснена из мира. Люди кричат и все равно не слышат друг друга в этой какофонии противоестественных звуковых нагромождений. Но вот героиня рассказывает сыну сказку. И становится понятным музыкальное вступление. В ее рассказе поют, звучит море, скалы, мир реального, естественного челове-

ческого бытия. Это как прорыв в недоступный, сказочный мир, побег в нечто, сохраняемое человеком в глубине себя и проявленное благодаря болезни героини. Так появление музыки, закрепленной за душевно больным человеком, в фильме только подчеркивает несвойственность музыки обычному человеку. И присутствие, и отсутствие ее во взаимных переходах, во взаимном дополнении воплощают основные черты поэтики Антониони.

Современный кинематограф поставил режиссеров перед необходимостью серьезно и по-новому осмыслить роль музыки в рамках каждого произведения. Эти заметки — лишь попытка подойти к разговору о наиболее острых и актуальных вопросах киномузыки.

**«ИВАН ГРОЗНЫЙ».**  
**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ**

Рассматривая выразительные возможности музыки в фильме, Эйзенштейн видел в ней воплощение «эмоционально обобщенного сказа и остро-тематически выраженного внутреннего содержания (если угодно, „подтекста“)...»<sup>1</sup>.

Вывод этот в немалой степени обоснован опытом работы Эйзенштейна с Прокофьевым над «Иваном Грозным» (1942—1945).

Прокофьевская партитура к этому фильму неоднократно исследовалась в работах музыковедов. Профессионально точный, подчас очень чуткий анализ ее (например, в работах В. Васиной-Гроссман, М. Сокольского) основывался, как правило, на внутренних особенностях музыкальной «ткани», и лишь в самых общих (или даже приблизительных) чертах учитывалась при этом авторская драматургическая концепция фильма. А ведь именно она — авторская концепция (в точном согласии с ней только и мог работать Прокофьев!) — определяла место и смысл музыки в фильме, ее количество, ее ритм и эмоцию, ее структурную расчлененность по эпизодам (которая, как известно, исключила для самого Прокофьева возможность переработать музыкальный материал фильма в самостоятельное «концертное» целое<sup>2</sup>).

---

<sup>1</sup> См. неопубликованный рукописный фрагмент (из дополнений к книге «Режиссура»), датированный 21 января 1948 г. (ЦГАЛИ, ф. 1923).

<sup>2</sup> Оратория «Иван Грозный», смонтированная А. Л. Стасевичем из прокофьевской музыки и эйзенштейновских текстов и исполняемая в последние годы в концертах, представляет собою весьма упрощенную и небрежную трактовку смысловых и драма-

В «Иване Грозном» музыка Прокофьева органически вырастает из общей смысловой и композиционной структуры произведения; будучи регулирована его законами, она неизменно выражает, а во многом и формирует его содержание. Поэтому она — в своем роде незаменимо — помогает понять и исследовать концепцию фильма.

Мы попытаемся рассмотреть в этом плане некоторые музыкальные темы фильма, приобретшие внутри него сквозной характер.

\* \* \*

Принято считать, что «тема Ивана» есть то, что звучит увертюрой к фильму, начинаясь на заглавном титре (и в первой, и во второй серии), а также повторяется лейтмотивом в некоторых эпизодах (например, в сцене у гроба царицы, знаменуя окончательность решения героя поставить народ перед выбором, или в эпизоде у Сигизмунда, сопровождая появление гонца с вестью: «Царь Иван на Москву возвращается!»).

Однако тема Ивана не ограничивается только этим проведением, «суровым, решительным и энергичским» (по определению В. Васиной-Гроссман). И здесь мы обратимся к записи Эйзенштейна, сделанной в самом начале работы с композитором — 11 ноября 1942 г. Вот ее текст: «Договорились с [Сергеем] [Сергеевичем] о теме Грозного. Она — четырехфразна:

1) Образ „*надвигается гроза*“

2) Образ Саваофа: „*из той крови твердь творит*“ (слова Курбского об Иване)

3) *Раздир души*. Кровавые слезы. „*Люцифер*“. Почти достиг и в разбитом отчаянии ниспадающий („Исповедь“)

4) *Ироническая — саркастическая — сардоническая линия* („подумаю“)

Он полагал их 4-мя темами. Я читаю их четырьмя *facette*'ами<sup>3</sup>.

Гроза *подымается* (где надо) до Саваофа.

С высшей точки — *низвергается*.

В иронии и сарказме *läuft aus Tragos*<sup>4</sup> темы<sup>5</sup>.

---

тургических связей музыки Прокофьева, а подчас попросту искажает ее общую программную логику, неотрывную от фильма.

<sup>3</sup> Фацетам, гранями (фр.).

<sup>4</sup> Вытекает трагизм (нем.).

<sup>5</sup> Оригинал записи хранится в ЦГАЛИ (ф. 1923).

Из этой записи становится ясным прежде всего размах музыкального развития, намеченный Эйзенштейном. Детали задания, обозначенные здесь, могли уточняться в процессе работы. Однако общий смысл его, предполагающий значительную степень качественных изменений и превращений темы, остался верным для фильма.

Уже впоследствии, в своей лекции о музыке и цвете, Эйзенштейн указывал на то, что в оркестровой разработке «Песни про бобра» — среди всех, воплощенных в музыке, душевных жестов любви и злобы Евфросиньи Старичко — неким напоминанием «проходит тема Грозного»<sup>6</sup>. То, что действительно проходит в оркестре, — это один-два такта минорной, холодно-возвышенной музыки, по ладу и ритму родственной (и не более того) увертюрно-звучанию темы. Стало быть, тема Ивана действительно перефразируется и в очень большой степени. Принцип подтвержден.

Сопоставим запись Эйзенштейна с тем, что мы слышим на протяжении двух серий фильма.

Первое «обличье» темы — «Надвигается гроза» — предстает в начале обеих серий фильма, наиболее ясно осмысливаясь при восприятии и анализе.

<sup>6</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. III. М., 1964, стр. 592.

Суровая, непререкаемо властная по интонации и ритму, провозглашаемая медью над темнотою фона ударных,— эта тема была «предуслышана» Эйзенштейном раньше всего и обозначена уже в литературном сценарии:

«Возникает надпись.

Идет она под возрастающую мощь музыкальной темы Грозного:

„Надвигается гроза“<sup>7</sup>.

И дальше, уступив место коронационным колоколам и песнопениям, она как бы продолжается вновь словесно в декларации молодого Ивана о единой власти. Это как бы исходная музыкальная формула ивановой идеи. Она завершит сцену у гроба Анастасии, она прозвучит в начале второй серии в эпизоде при дворе Сигизмунда, а потом она будет сопровождать Ивана, входящего в собор, перед тем как он увидит свою собственную идею в облике жестоком и безжалостном: на представлении «Пещного действия» — своеобразного мистериального варианта гамлетовской «Мышеловки»... И дальше нигде в фильме уже не прозвучит эта исходная музыкальная формула. Развитие идеи и движение образа Ивана пойдут вне ее.

Это точно соответствует цепи тех качественных нравственных превращений, которые претерпевает «государственная идея» Ивана в ходе сюжетного развития фильма, в столкновениях с реальной действительностью борьбы за власть.

Вторая грань, второе «обличье» темы Ивана было условно обозначено Эйзенштейном как «образ Саваофа». Слова Курбского «из той крови твердь творит»<sup>8</sup> в фильме не сказаны: эпизод в замке Вольмар, где Курбский изливал свою «любовь-ненависть» к Ивану, отошел в третью серию и снят не был. Однако в фильме можно найти то, что соответствует этому эйзенштейновскому заданию. Это — торжественная, «демиургическая» парафраза исходной темы, звучащая в минуты встречи крестного хода из Москвы, когда Иван решает возвратиться — «ради русского царства великого...».

<sup>7</sup> «Иван Грозный». Киносценарий С. М. Эйзенштейна. М., Госкиноиздат, 1944, стр. 6.

<sup>8</sup> «Иван Грозный». Киносценарий С. М. Эйзенштейна, стр. 133.

♩ = 96

Tr-be sf

poco rit sf

Переданная всему блистательному многозвучию прокофьевского оркестра, монументализированная в ритмическом рисунке, пронизанная интонацией апофеоза, «саваофовская тема» внушительно завершает первую серию.

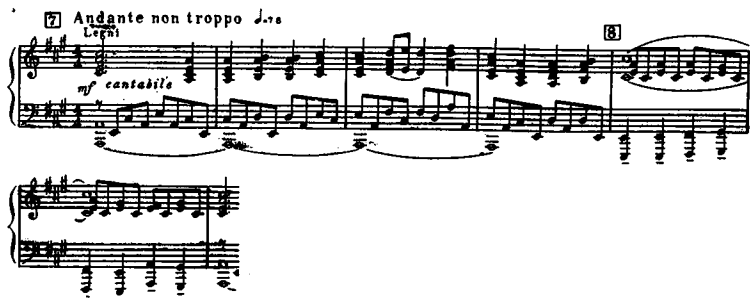
В другой раз она появляется как сопровождение зрительной «коры» второй серии — короткого цветного эпизода, в котором устами Ивана изрекается некоторое моралитэ по поводу происшедшего. Точно повторенная здесь, торжественная парафраза темы явно теряет свою впечатляющую силу. Почему? Эпизод был откровенно сделан как пояснение ко второй серии и предупреждение к третьей; он легко вычитается из фильма хотя бы в силу своей драматургической пустоты (развитие драматургии второй серии получило свое точное завершение — и действительное, и музыкальное — как раз перед этим, в выходе опричников из собора и в по-новому повторенной фазе Ивана: «ради русского царства великого»). Отсюда и судьба музыки. Необходимость музыки в фильме Эйзенштейн усматривал «не столько в усилении воздействия... сколько в том, чтобы эмоционально досказывать то, что иными средствами невыразимо»<sup>9</sup>. Эффективность «саваофовской» музыкальной темы в конце первой серии была обусловлена и тем, что она естественно выростала из предшествующего внутреннего напряжения и разрешала его (обобщенное ожидание

<sup>9</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. III, стр. 252.

обнаружило свою взаимность!), и еще тем, что смысл темы — обобщение торжествующей идеи — не был равнозначен психологическому содержанию игры Черкасова — Ивана (с трудом сдерживаемый внутренний трепет героя, переживающего одно из самых возвышенных мгновений своей жизни). Музыкальная тема «досказывала то, что иными средствами невыразимо». А в финале второй серии она только «усиливает воздействие» архистратиговской речи Ивана. Апофеоз второй серии оказался чисто внешним, чисто формальным.

Но элемент апофеоза относителен и преходящ в самом замысле; об этом напоминают указания Эйзенштейна, касающиеся логики превращений музыкальной темы: «Гроза подымается (где надо) до Саваофа. С высшей точки — низвергается» и т. д.

Прежде чем перейти к этому «низвержению», нужно отметить, что в фильм вошла еще одна вариация темы Ивана, не указанная поначалу. Ее можно определить как лирическую. Замедленные и успокоенные раскаты исходной темы вплетаются в светлую, распевающую мелодию:



Это своего рода отзвук идеальных представлений молодого Ивана. Впервые он возникает в сцене свадьбы, когда царь обращается к ближайшим друзьям, Колычеву и Курбскому, еще не предвидя их отпадение... Но сильнее всего эта музыка запоминается в эпизоде «Палатка», в момент, когда Иван выходит из своего шатра в военном лагере перед штурмом Казани. Сливаясь с величием небесного пейзажа, окружающего фигуру героя и силуэт шатра, и



почти незаметно переходя в тихую песню воинства: «Горькое, степь татарская...» (ту, что впоследствии превратилась в арию Кутузова в «Войне и мире»), эта лирическая тема выражает ощущение отечества. Она вступает снова в одном из последующих эпизодов первой серии: выгнав из своей палаты бояр и слуг, Иван садится за стол, перед тем как изложить Осипу Непее свои внешнеполитические планы. Тема эта еще раз появится в эпизодах детства, которые Эйзенштейн вначале мыслил как пролог к фильму, а потом (частично) включил во вторую серию как воспоминание Ивана. Там и определен ее истинный смысл — она противостоит картине, наблюдаемой маленьким великим князем: бояре превращают интересы страны в предмет интриг и купли-продажи. Идея единой власти, наметившаяся здесь, предстает в своем патриотическом смысле. Но это лишь одна и притом идеальная сторона в развитии данной идеи, определяющем драматургический ход первой и второй серий фильма. Эпизоды, показывающие выход к Балтийскому морю и рисующие Ивана предшественником Петра Великого, отодвинулись в финал третьей серии и вообще не были сняты. Также и лирически возвышенная вариация ивановой темы более не напоминала о себе.

Последнее, что Эйзенштейн успел поставить из третьей серии фильма, — это сцены, связанные с нарастанием царского террора (материал их утерян) и прежде всего сцена «Исповеди», которая наметилась в драматургическом замысле фильма раньше всего и с которой Эйзенштейн связывал трагическую «грань» музыкальной темы Ивана:

«3) *Раздир души*. Кровавые слезы. «*Люцифер*». Почти достиг и в разбитом отчаянии ниспадающий («Исповедь»).

Сцена «Исповеди» должна была показать Ивана подавленным тяжестью собственных деяний, распростертым на каменных плитах собора, шепчущим покаянные молитвы (которые перемежаются голосом монаха, читающего бесконечный синодик жертв)<sup>10</sup>. Муки «падшей идеи» выливались в бессильную вспышку гнева: Иван швырял свой посох в безмолвное изображение Саваофа, и посох, разбившись о стену, падал осколками. В этом образе, как он дан в сценарии, Эйзенштейн — с остротой символа — воплотил

---

<sup>10</sup> «Иван Грозный». Киносценарий С. М. Эйзенштейна, стр. 143—146 и далее.

тот внутренний эмоциональный жест иступленного взлета и бессильного падения, который затем был продиктован Прокофьеву как схема для трагического, «люциферовского» «обличья» темы Ивана: «Почти достиг и в разбитом отчаянии ниспадающий». Прокофьев точно запечатлел данную динамическую схему в музыкальной фразе: это как бы четыре вопля, повторенных в нарастании и повышении и сменяемых однотонными, затихающими ударами.



Фраза эта возникает в нескольких эпизодах фильма. Впервые как отдаленное предвестие она звучит в первой серии, в эпизоде усмирения бунта, после слов: «Не можно царю царство без грозы держати» — и тут же забывается, когда столкновение интересов оказывается снято и растворено во всеобщем пафосе отпора внешнему врагу: «На Казань! На Казань!» Здесь происходит возврат к исходной теме Ивана: «Надвигается гроза». Но вот вторая серия. Попытавшись софистической уловкой уйти от прямого ответа и возложив всю ответственность за кровь на Малюту («Твори!»), Иван застывает в бессилии со словами: «По какому праву судишь, царь Иван? По какому праву меч карающий заносишь?» Далее следует почти истерический пробег вверх по лестницам, в пустую опочивальню покойной царицы; тут-то и сопровождает Ивана эта тема своими воплями. Другой эпизод — «Пещное действо». Как уже говорилось, царь стремительно проходит к амвону под звуки «Надвигающейся грозы». После непримиримого столкновения с митрополитом Филиппом, поняв назидательный смысл действия и оценив бесповоротность ситуации, Иван взрывается яростью и объявляет войну всем: «Отныне буду таким, каким меня нарицаете!! Грозным буду...» В музыке же, сплетаясь с этими словами, вновь звучит тема «падшего» стремления. Она договаривает нечто иное и нечто большее, чем сказано словами: это уже совсем не «от Ивана»,

а «об Иване», это мгновенное отрицание сказанных слов, предрекающее сцену «Исповеди»...

Эйзенштейн говорил Прокофьеву еще об одной, «иронической — саркастической — сардонической» линии в музыке. Словечко «подумаю», каким он обозначал эту линию пвановой темы, вносит оттенок зловещего предупреждения, угрозы, которая должна осуществиться каким-то скрываемым и ни для кого не предвидимым путем. Во второй серии фильма, в атмосфере нарастающего обоюдного коварства дворцовой борьбы за власть, мы и находим музыкальную тему, соответствующую этому авторскому заданию. Наиболее выразительно звучит она в двух эпизодах. Вслед за «Песней про бобра» и прямыми излияниями Евфросиньи Старицкой, толкающей своего сына к трону, соблазняя его властью, следует таинственная пауза. Дверь палаты колеблется, сейчас кто-то должен войти. Евфросинья и Владимир застывают в безотчетном страхе, и...



Пауза наполняется музыкой: на редкость двусмысленной эмоционально, холодной по звучанию деревянных духовых, как будто отмеривающей стремительный без торопливости ритм некоего скрытого передвижения. Это, так сказать, «скрытый Иван», невесть что сулящий: ведь страх, которым охвачены оба персонажа, связан в конечном счете с Иваном. Так и есть: музыка пробежала два замкнутых круга, и в дверях появляется Малюта со зловещим царским даром (пустой чашей из-под яда) и не менее зловещим приглашением Владимиру (пожаловать на царский пир). Но чаша прикрыта узорным платом, и безжалостно-испытующий смысл приглашения тоже покамест сокрыт даже от искушенной Евфросиньи — соответственно тому, как в прозвучавшей музыке утаены и «утверждение», и «отрицание». Вспомним словечко «подумаю». А второй раз возникает эта музыка на пиру, в паузе между взрывами бешеной динамики пляса опричников и

Федькиной песни. У выхода из палаты, на скамье — смиренная фигура в черном, Петр Волынец, послушник епископа Пимена, кандидат на роль цареубийцы. На него вдруг устремляются подозрительные взгляды Федьки Басманова, потом Малюты, потом Ивана... С их точки зрения его и видит зритель: под эту самую, холодно-двусмысленную, бегущую по замкнутому кругу музыку. Угроза — но для кого? Для Ивана: так можно полагать, если исходить из непосредственно видимых связей изображаемого. Однако за этим иная, более глубокая связь: не столько выражая тревогу, сколько провоцируя ее, эта музыка предвещает ту развязку, что вот-вот созреет в уме Грозного и совершится в том, как безошибочно будет подставлен под нож боярского кандидата в цареубийцы боярский же кандидат в цари — Владимир Старицкий. Так что в конце концов эта музыка снова подтвердится в качестве одной из тем (или граней темы) Ивана. Вспомним, что Эйзенштейн отводил музыке роль обобщенного сказа и одновременно эмоционально-тематического выразителя подтекста событий. Если иллюстративно эта музыка связывается с фигурой Петра, то в обобщении и в подтексте она вполне принадлежит Ивану как характеристика изощренного коварства, рожденного в ходе развития и защиты самодержавной идеи. (Кстати говоря, в финальной сцене второй серии убийца Петр Волынец будет обласкан царем, а в сценарных материалах третьей серии станет приближенным лицом царя и окажется единственным соратником Ивана, пришедшим вместе с ним во главе войска к Балтийскому морю!)

Недавно был обнаружен эпизод фильма, не вошедший во вторую серию. Это эпизод приема царем Генриха Штадена, только что прибывшего из Германии; он завершается благосклонным решением Ивана принять чужеземного «специалиста» в опричнину. Игра Черкасова построена на зловещей — расположенной «по ту сторону добра и зла» — иронии. Цинический ум и незаурядная воля Штадена — эдакого нордического Яго — не на шутку испытываются сулящим кровью недоверием, которое — не без юродства и не без ерничества — высказывает ему царь, придираясь к формальным противоречиям в «анкетных данных» Штадена... Этот эпизод озвучен лишь диалогом, но еще не музыкой, и удивительно наглядны те монтажные элементы, которые сейчас воспринимаются как ритмические зияния

с незаполненной фонограммой: ясно становится, что именно они предназначались для музыкального «договаривания». Такая пауза возникает как раз в тот момент, когда Штаден, почуяв, что дело пахнет кровью, застывает в попытке еще раз оценить ситуацию. Грозный угрожающе-милостиво предоставил «подумать» Штадену... Молчание. Здесь должна быть музыка! И с наибольшей вероятностью подсказывается смыслом, атмосферой и ритмом этих кадров именно та — холодно-двусмысленная, бегущая по замкнутому кругу — музыкальная тема, которую мы рассмотрели как «ироническую — саркастическую — сардоническую».

\* \* \*

В начале первой серии фильма, на вступительных титрах (так же как и в начале второй — под голос диктора, поясняющего тему второго «сказа» об Иване), музыка «грозы», исходная формула темы Ивана, перемежается музыкальным фрагментом другого рода — маршеобразным, мелодически жестким.



Сопровождаемый оркестром, хор выпевает слова:

Туча черная	То измена
Надвигается,	Лихая боярская
Кровью алою заря	С государевой силой на бой
Умывается,	идет!

Это воспринимается как поясняющий элемент в ораториальном роде. Каждый раз предваряя действие, данная музыка не появляется затем в его внутреннем ходе. Какая смысловая роль этой музыке отводилась, можно понять только при внимательном рассмотрении замысла Эйзенштейна. Сделав это, мы пойдем некоторые важные черты общей концепции фильма.

Эйзенштейном были задуманы и сняты весьма развернутые сцены детства героя (навеянные воспоминаниями Ивана IV, данными в его письмах Курбскому). Будущий царь сталкивался с боярами, погружаясь в атмосферу бесчеловечия и интриг, господствовавших при дворе. Такова была, по мысли Эйзенштейна, завязка характера Ивана. Сцены эти должны были служить прологом ко всему фильму, открывая собой первую серию. Судьба этих сцен достаточно подробно описана в нашей критике<sup>11</sup>: завершая в конце 1944 г. работу над первой серией, определяя ее окончательный объем, Эйзенштейн исключил из нее пролог, а впоследствии ввел два коротких фрагмента, взятых из него, во вторую серию как воспоминание Ивана о детстве. Но сцены пролога сохранились и в полном, первоначальном объеме. Здесь-то мы и встречаемся с музыкой «Тучи черной», и она приобретает — в своих связях с изображением — особую смысловую выразительность.

Кадры пролога предваряются очень длительным изображением клубящихся туч черного дыма: на этом фоне должны были идти вступительные титры. И сопровождается это изображение как раз темой «Туча черная надвигается...», повторяемой несколько раз подряд. Затем — по окончании музыки — изображение дымных туч сменяется кадром потонувшей во мраке дворцовой палаты, где — дальним планом — на полу, сжавшись в комок, сидит, выхваченный узким лучом света, отрок в белой рубахе — маленький Иван. Это дано стремительным отъездом камеры (очень редкий для Эйзенштейна и поэтому особенно многозначный выразительный прием) — мы сосредоточиваемся на Иване. Он как бы родился перед нами из всей этой тьмы. Вернемся к сценарию.

Тема обозначена в самом начале пролога, где дан развернутый текст стихов Владимира Луговского о боярах и государстве, поднимающемся «на костях врагов», указан зрительный фон — клубящиеся тучи, прорезаемые затем молнией, и, наконец, определен важный переход: музыка «Тучи черной» должна смениться музыкальной темой Грозного «*Надвигается гроза!*»<sup>12</sup> В этом столкновении и

---

<sup>11</sup> См. Р. Ю р е н е в. Эйзенштейн. «Иван Грозный». Вторая серия. Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 5. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 151, 156.

<sup>12</sup> «Иван Грозный». Киносценарий С. М. Эйзенштейна, стр. 5—6.

смене зрительных и музыкальных образов, в самой смене понятий запечатлена ясная идея: Иван есть «гроза», рожденная из исторического мрака феодальной «тучи». Таково ядро замысла, так формулируется Эйзенштейном диалектика связей Грозного с исторической действительностью.

В общеизвестном варианте первой серии, открываемом сценой коронации, Иван предстает сразу же как озаренный светом *deus ex machina*, он выступает неким априорным отрицанием тьмы (в его монологе и в реакции собравшихся бояр и послов). Это восприятие первой сцены (и особенно следующих за ней эпизодов «Свадьба» и «Казань»), диктуемое достаточно властно, создает своего рода инерцию, по которой в ходе первой серии бросаются в глаза прежде всего элементы идеализации, осознаваемой легче всего как любование — независимо от того, возникает ли это из «солипсизма» завершенной формы (что сам автор считал грехом первой серии) или из той самоидеализации, которую переживает герой фильма на первых этапах своего пути. Диалектичность связей Грозного со своею средой и со своими врагами ясно обнажается в сцене у гроба Анастасии, а затем открыто определяет ход сюжета второй серии, где круг борьбы за власть замыкается на смерть, и Иван, отрицая, оказывается плотью от плоти того, что он отрицает.

Исключив из фильма пролог, автор сделал менее ясным свой замысел, но не опроверг его и не отказался от него. Музыка «Тучи черной» не появилась в фильме в своем ключевом значении, а стала лишь одной из разнообразных тем, к тому же ограниченной сугубо эпизодным, локализованным смыслом, какой вложен в нее текстом хора. Однако анализ пролога (который можно сделать хотя бы по сценарию) служит подтверждением дальнейшей логики действия и взаимно подтверждается ею. Между первой и второй сериями нет принципиального внутреннего противоречия. Есть единый, долгий, неторопливый ход исследования исторической идеи в ее противоречиях. Идея, носителем которой выступил Иван, не была для художника априорной: она исследовалась и в своем саморазвитии, и в своей обусловленности.

И, возвращаясь к теме «Тучи черной», нельзя не вспомнить признание Эйзенштейна в том, что почти всегдашним толчком к формированию его художественных замыслов было ощущение некоего непознанного, темного, отрицаю-

щего движения действительности. Это ощущение и прямо воплощалось в образы («Одесская лестница», «Скок сви-  
ньи»), а противопоставление этой отрицающей силе худож-  
ник находил в сюжетном конфликте, в прямом изображе-  
нии противоборства и — что не менее важно — в распозна-  
вании, объяснении, исследовании этой отрицающей силы.  
В таком смысле надо рассматривать и «Грозного», где весь  
сюжет построен на диалектической цепи последовательных  
отрицаний, рождаемых историей и раскрываемых художни-  
ком. А исходное ощущение «темной силы», как мы видели,  
прямо воплотилось в замысле: в качестве музыкальной  
темы. И замысел этот развивался независимо от того, что  
тема эта утеряла в окончательном варианте фильма свой  
ключевой, обобщающий смысл.

Зато нечто обратное произошло с музыкой «Клятвы опри-  
чников». Она была написана как прямое сопровождение  
(с надлежащим текстом) обряда посвящения в опричнину.

Этот эпизод в фильм не вошел. Но музыка, для него  
написанная, прозвучала в другом месте. Гениально разра-  
ботанная Прокофьевым для оркестра и хора (с закрытыми  
ртами), она сопровождает обреченного на смерть Влади-  
мира Старицкого в конце второй серии, в шествии по собо-  
ру. Музыкае придан обобщающий смысл, который вызывает  
ассоциации с античным хором. Музыка высоко поднимает-  
ся над процессией черных и безликих фигур, преследую-  
щих жертву, — над одним из прямых воплощений «надви-  
гающейся темной силы»<sup>13</sup>. По ритму своему даже как бы и  
аккомпанируя ходу этой процессии, а по смыслу, по звуча-  
нию, по интонации неся нечто высшее: и скорбь, и суд, и  
оплакивание, и суровое знание того, что же такое в конеч-  
ном счете означает так называемый рок.

\* \* \*

Буквально все исследователи, анализировавшие музыку  
«Ивана Грозного», отмечали «тему яда» — одну из самых  
интенсивных по своей выразительности музыкальных тем,  
написанных Прокофьевым для этого фильма. Ее ведут вио-  
лончели и басы «*sul ponticello*». Несколько негромких  
«извивающихся» смычковых звучаний сменяются громкой,

---

<sup>13</sup> См. об этом в «Цветовой родословной „Москвы 800“». С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. III.



металлически жесткой, как бы скандированной, девятисло-  
жной фразой — и снова легкие, замирающие движения  
СМЫЧКОВ...

Но помимо своей поистине жуткой экспрессии, тема эта примечательна еще и теми связями с изображением и действием, в которые она вступает, становясь одним из лейт-мотивов фильма и повторяясь в нескольких эпизодах.

Первый раз она появляется в прямом соответствии с изображением: ею сопровождается движение чаши с отравой, которую Евфросинья Старицкая передает Ивану для больной Анастасии. А в следующем эпизоде — у гроба Анастасии — эти звуки раздаются вновь: в разительном, казалось бы, контрасте с содержанием внешнего действия.

Выйдя из скорбного оцепенения и исполнившись решимости, Иван объявляет трем приближенным о своем замысле учредить опричнину и сверх того предоставить московскому люду ответить на вопрос о его, Ивана, царствовании: «На призыв всенародный возвращусь!» Не найдя в последнем поддержки у Малюты и Басманова-отца, он обращается к младшему Басманову, Федору: «Ты скажи!» — «Прав!» — отвечает ему Федор, и царь, взлетев на возвышение, разражается экстатической речью о «третьем Риме». Но словно вопреки этому видимому взлету сразу же после федькиного «Прав!» раздается жесткое металлическое девятисло-

жие «темы яда». Оно тут же заглушается громозвучной музыкальной фигурацией, но оно прозвучало, знаменуя глубоко затаившуюся разлаженность, напоминая о другом «яде», о яде сомнения, предвещая то, что еще случится. (Характерно, что после призывных восклицаний Ивана над гробом, когда в собор врываются уже готовые опричники с факелами, им сопутствуют выкрики *трагической* вариации ивановой темы, и только после этого раздается «исходная» ее вариация: «Надвигается гроза»).

И в третий раз «тема яда» возникает над Иваном, распростертым в опустевшей царицыной опочивальне (вторая серия), после его слов: «Да минует меня чаша сия!..» и ответа Федора: «Не минует! Хотя пные чаши ядом полны!» Взгляд Ивана останавливается на пустой чаше, когда-то содержавшей яд, — и снова звучат безжалостные басы той самой музыкальной темы. Наполнившись смыслом самым общим, «фатальным», тема одновременно возвращается к своей первоначальной предметной мотивировке.

\* \* \*

Таковы некоторые особенности музыкально-тематического строения «Ивана Грозного». Музыка вступила в огромное разнообразие связей и соотношений со зрительным образом. В этих связях можно увидеть любые степени асинхронности несоответствия между музыкой и предметом, но тем более глубокими оказываются идейно-смысловые соответствия между музыкой и сутью происходящего на экране.

Идея асинхронных звукозрительных связей, монтажного столкновения между одновременным изображением и звуком, развивавшаяся Эйзенштейном до этого уже полтора десятилетия (начиная с «Заявки» о будущем звукового фильма), идея эта нашла полное подтверждение и оправдание в совместной работе Эйзенштейна с Прокофьевым. В то же время эйзенштейновский звукозрительный кинематограф впитывал в себя богатство традиций классической музыкальной драмы, достигшей вершин у Мусоргского и Вагнера. Как это происходило, как это получалось — тема для особого исследования. Мы же пытались лишь показать, как прокофьевская музыка в «Иване Грозном» явилась важной сферой развертывания авторской художественной идеи, авторского сказа о происходящем.

## ТЫНЯНОВ И КИНО

## 1

Исследователей творчества Юрия Николаевича Тынянова всегда поражало сочетание в одном и том же лице художника и ученого, писателя и филолога. Об этом много говорилось при его жизни, об этом пишется и сейчас, когда интерес к литературному наследию и личности Тынянова увеличился, свидетельство чему большой резонанс, вызванный выходом в свет блестящей монографии А. Белинкова<sup>1</sup>, выпуск отличного сборника статей и воспоминаний о Тынянове в серии «Жизнь замечательных людей»<sup>2</sup>, а главное, переиздание работы Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка»<sup>3</sup> и статей «Словарь Ленина-полемиста», «Блок», «Валерий Брюсов», «О Хлебникове» (три последние из сборника «Архаисты и новаторы»). Такое начало обнадеживает.

Ведь дело в том, что насколько прочной и постоянной была репутация исторических романов писателя, много раз переизданных, настолько не в почете долгое время оставались труды Тынянова по теории и истории русской литературы, составившие важный этап в развитии отечественного литературоведения. Достаточно сказать, что все они, включая и упомянутый сборник «Архаисты и новаторы» (1929), где объединены были наиболее принципиальные тынянов-

<sup>1</sup> А. Белинков. Юрий Тынянов. М., «Советский писатель», 1960; то же, изд. 2-е. М., 1965.

<sup>2</sup> Сб. «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи». М., «Молодая гвардия», 1966.

<sup>3</sup> Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965.



Ю. Н. ТЫШЧЕНКО  
(фото Г. М. Козинцева)

ские статьи, не появлялись в печати ни разу за тридцать пять лет, превратились в библиографическую редкость и оказались фактически исключенными из научного обихода.

Именно поэтому, наверное, двойственность «писатель—ученый», озадачивавшая биографов Тынянова, чаще трактовалась примерно так: Тынянов-исследователь в начале 20-х годов находился целиком под влиянием порочных формалистических теорий (научное направление, к которому причислял себя Тынянов, носило название «формальной» или «морфологической» школы). На счастье в 1925 г. он написал роман «Кюхля» и, вступив на стезю художественного творчества, излечился от формализма и превратился в писателя-реалиста.

Некоторые биографы и исследователи решительно не согласны с подобным раздвоением Тынянова на «положительного писателя» и «отрицательного литературоведа» (напр., Л. Я. Гинзбург), находят уже в его ранних работах все признаки историзма и социологического анализа. Так или иначе, ставя плюс или минус над исследовательскими трудами Тынянова, их обычно противопоставляют его беллетристике, видя в самом наличии двух столь резко выраженных сфер творчества некий феномен.

Правда, люди, особенно хорошо знавшие Тынянова — В. Каверин, Б. Эйхенбаум, склонны считать подобный «дуализм» скорее естественным, нежели удивительным. Той же точки зрения придерживается в своем исследовании и А. Белинков, точно обнаруживая внутренние связи и постоянные коммуникации между интересами и идеями Тынянова-художника и Тынянова-ученого. Сам же Тынянов был убежден, что «совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства» (эти слова взяты эпиграфом к превосходному эссе Б. М. Эйхенбаума о Тынянове). И если оставить в стороне общепринятые водоразделы, наверное, придется признать правоту этого последнего суждения, во всяком случае применительно к творчеству Тынянова, а может быть, и не только к его творчеству<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Многие великие современные ученые свидетельствуют о том, что «мышление образами» вовсе им не чуждо, а следовательно, вопрос о разнице двух типов мышления — «образами» и «понятиями» — значительно сложнее, чем это кажется. Например, Б. Кузнецов в своей монографии об Эйнштейне специально анализирует образное, пластическое мышление великого физика, чьи открытия всегда рождались от необычайно конкретного, чувственного видения математической закономерности, самой, каза-

Между исследовательской и писательской деятельностью, между художественной прозой и критикой Тынянова существовало не только простое взаимодействие. Само двуединство «художник — ученый» было одним из выражений многосторонности, свойственной Тынянову в 20-е годы, и более того — самому типу литератора послереволюционной поры.

Синтетизм является столь же естественным свойством творческой природы, как, впрочем, и диаметрально противоположные ему углубление в предмет и специализация. Сложные сплетения исторических обстоятельств, общественных причин и духовных потребностей времени выдвигают на первый план эпохи то один, то другой тип творца. Как правило, периоды общественного подъема нуждаются в людях синтетического творческого склада и многосторонних интересов. Октябрьская пора призвала таких людей, и они щедро проявили себя. И Эйзенштейн, и Горький, и Блок, и Маяковский с их многогранностью, широкой эрудицией, с их озабоченностью самыми разными культурными делами и проблемами — от постановки шекспировских спектаклей для нового зрителя до изучения рассекреченных архивов дома Романовых, от уличной рекламы до пересмотра мирового театрального репертуара, от инженерного строительства до японского театра «Кабуки» — характерные фигуры времени. Конечно,зная, высшая стадия дифференциации человеческих знаний уже не позволяла сохранить синтетизм, скажем, Леонардо да Винчи — создателя «Джоконды» и первого трактата об аэроплане. Но в измерениях XX века это поистине синтетизм и энциклопедизм.

В личности Тынянова признаки творческого типа, выдвинутого временем, ясно видны не только потому, что крупный ученый в один прекрасный день явился миру еще и большим писателем (хотя, конечно, очень существенно, что

---

лось бы, абстрактной. Леопольд Инфельд пишет о Нильсе Боре и Фарадее, что «оба ученых обладали воображением, граничащим с ясновидением. Фарадей видел силовые линии электрических и магнитных полей там, где для современных ему физиков существовала только пустота... Достаточно было один раз услышать Бора... и становилось ясно, что Бор на самом деле видел, как построен атом, что он мыслил образами, которые неустанно проходили перед его глазами» («Страницы автобиографии физика». «Новый мир», 1965, № 9, стр. 173).

Тынянову свойствен высокий уровень в обеих профессиях). Психологические свойства типа сказываются и в легкости перехода от строжайшей науки к художественному творчеству, и в дальнейшем их сосуществовании, и также в необычайной подвижности творческих интересов и увлечений, в таланте радостного освоения нового материала, проблематики, круга знаний.

Общая закономерность здесь подтверждалась в области, казалось бы, самой далекой от нужд дня, тяготеющей как раз к обособлению и специализации. Молодой ученый, теоретик и историк словесности, литератор и эссеист, он меньше всего склонен был к академизму. Сама теория стихотворного языка, разрабатывавшаяся Тыняновым и его друзьями по ОПОЯЗ'у<sup>5</sup> Б. Эйхенбаумом и В. Шкловским<sup>6</sup> сухо и строго, почти математически,— главный предмет их исследовательских интересов — была прямо поставлена в связь с художественной практикой нового искусства. «Источником познания и творчества стало само бытие,— писал впоследствии Б. М. Эйхенбаум,— новая поэзия демонстративно вышла на улицу (в буквальном смысле слова) и заговорила языком ораторов о жизни, об истории, о народе. Явились новые темы, новые слова, новые жанры, новый ритм. Дело было за теорией, которая не замедлила явиться. Образовались кружки и общества, которые лихорадочно взялись за поэтику... не боясь дилетантизма (он неизбежен и плодотворен в таких случаях), не боясь даже ошибок, без которых, как известно, не дается истина»<sup>7</sup>.

Объектом их изучения стали не только Державин и Тютчев, не только высокие традиционные жанры — ода, трагедия, но жанры самые «младшие», на периферии литературы, непризнанные, но, по их мнению, постоянно вытесняющие и обновляющие канонические жанры и формы. Потому, например, не случайно вспыхнул у представителей формальной школы интерес к фельетону, проявившийся, в частности, выпуском в издательстве «Academia» (сколь-

<sup>5</sup> ОПОЯЗ — Общество изучения теории поэтического языка, работавшее с 1914 г. в Петрограде.

<sup>6</sup> В Викторе Шкловском сходные черты творческого типа, поднятого временем, замечает М. Блейман. См. «Попытка портрета», предисловие к сборнику статей В. Шкловского «За сорок лет». М., «Искусство», 1965. Там же М. Блейман дает характеристику еще одной примечательной и характерной личности той эпохи — Адрiana Пиотровского.

<sup>7</sup> Сб. «Юрий Тынянов. Писатель и ученый...», стр. 73—74.

ко прекрасных книг издано было под этим грифом!) специального сборника «Фельетон» (1927) под редакцией Ю. Тынянова и Б. Казанского.

Тогда же Тынянов приходит и в кинематограф. (Видимо, и роман «Кюхля» тоже был необходимым автору прорывом в новую сферу). В 1926 г. он начинает работать в сценарном отделе фабрики «Севзапкино». Задолго до того профессионально и много — как сценарист, критик, теоретик — стал работать в кинематографии Шкловский. К середине 20-х годов относится и горячее увлечение кинематографом Эйхенбаума. Свои статьи о кино он, автор больших и глубоких научных исследований, вовсе не считал солидным публиковать, по обычаю того времени, в листке ленинградского приложения к газете «Кино». Всех их, как и очень многих людей литературы, спланивали вокруг кино темперамент и влюбленность в экран А. И. Пиотровского, рачительность, с какой он собирал близ ленинградской студии все талантливое, яркое, способное принести пользу молодому киноискусству.

Кинематографическая судьба тех, кого мы назвали, сложилась по-разному. Шкловский остался тесно связанным с кино на всю жизнь, Пиотровский — до 1937 г., Эйхенбаум отошел от кинематографа после дискуссии о формализме на рубеже 20—30-х годов, во время которой ему пришлось перенести слишком тяжелые обвинения, и свежая нить, соединившая его с киноискусством, оборвалась. Ю. Н. Тынянов, хотя уже и не столь активно, как в 20-е годы, продолжал быть связанным с кино и в 30-е, пока тяжелая, неизлечимая болезнь не приковала его навсегда к постели.

Работа Тынянова в кино, равно важная и для молодого киноискусства и для самого писателя, недостаточно изучена, а точнее, не изучена совсем. Здесь приходится упрекнуть не только историков кино, но и литературоведов, которые попросту опускают кинематографический эпизод биографии Тынянова или в лучшем случае ограничиваются общими словами о влиянии кино на литературную манеру писателя (напр., Н. Л. Степанов). Безусловно, невозможно не обнаружить подобное влияние в тыняновских романах и рассказах, особенно в «Смерти Вазир-Мухтара». Но это уже часть огромной и не исследованной ни киноведением, ни литературоведением (как и многие проблемы «на стыках») проблемы влияния кинематографа на литературу XX века, в частности на молодую советскую литературу.



Из анализа творчества Тынянова всегда выпадают его сценарии, кстати, никогда не публиковавшиеся, «Шинель» (по Гоголю), «СВД», «Поручик Киже», «Смерть Вазир-Мухтара», которые самым тесным образом, непосредственно связаны и с его художественной прозой, и с историческими исследованиями русской словесности, причем могут пролить и на те и на другие дополнительный новый свет.

Так, в частности, работа над гоголевской «Шинелью» и исторической мелодрамой «СВД», а также статьей «Об основах кино» для сборника «Поэтика кино» являет нам недостающее звено эволюции писателя. Именно здесь, в кинематографических опытах Тынянова, ясно обнаруживается сцепление между исследовательской и художественной его деятельностью. Здесь, в кинематографе, открывается природа тыняновской многосторонности.

Ограничив себя двумя лишь темами: Тынянов — теоретик кино и Тынянов — сценарист, постараемся восстановить существенную, но малоизвестную и забытую главу из биографии писателя, не касаясь в настоящей статье взаимодействий и взаимовлияний тыняновской прозы и кинематографа — одного из бесчисленно возможных аспектов неисчерпаемой проблемы «литература и кинематограф», столь же увлекательных для изучения, как, скажем, темы «Революционная поэзия и кино», «Бабель и кино», «Литературное обновление второй половины 50-х годов и кинематограф» и многие другие.

## 2

Итак, Тынянов появился на ленинградской фабрике «Севзапкино» в качестве консультанта по гоголевской «Шинели». Этой скромной ролью ограничиться ему не пришлось. Сценарий «Шинели» он делает сам. Одновременно он начинает вместе с литературоведом Ю. Оксманом работу над оригинальным сценарием «СВД». Он редактирует, правит, обсуждает рукописи, берет на себя груз повседневных литературных обязанностей, словом, целиком погружается в горячую жизнь литературного отдела кинофабрики 20-х годов и всей фабрики.

Вникая в тонкости кинематографического дела, проводя в павильоне часы, он не чувствовал себя мэтром «из чистых» — как, впрочем, все настоящие художники, попадавшие в кино. Автор «Кюхли», блестящий лектор, профессор,

горячо почитаемый в аудиториях ленинградской интеллектуальной «элиты», он читал историю литературы в маленькой кинематографической мастерской ФЭКС, нимало не смущаясь, как вспоминает Г. М. Козинцев, что за его лекцией следовал урок, который вел клоун Цереп или бывший чемпион по боксу Лустало.

Как и всяк сюда входящий, Тынянов сразу попадает в плен особых забот и трудностей кинематографа, принимает его образ жизни, соединивший в себе индивидуальное творчество, коллективную ответственность — безответственность и массовое производство. Даже терминологию заведений Худбюро удается усвоить ему, стилисту и мастеру слова. Одновременно с привычными своими штудиями (недавно закончены «Проблема стихотворного языка» и «Промежуток», пишутся «Пушкин». «О Хлебникове» и др.) он начинает систематически писать о кино в журналах «Советский экран», «Жизнь искусства» и других, печатаясь под собственной фамилией и под псевдонимом Ю. Ван-Везен.

Чуть ли не ежедневно выступает он в газете «Кино», бзывая:

«Кино — полноправное и притом специфическое искусство. Его культура растет. Оно требует своего изучения!»<sup>8</sup>.

«Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы... Синенький вираж, наконец-то, исчезает даже в морских картинах. Открыток с видами все меньше на экране. Так же изменяется театральная структура разговора. Деловито открытые в честном разговоре рты все реже зияют с экрана. То же должно произойти с литературной фэбулой. Самый подход к ней должен измениться, потому что развитие и законы развития кино-сюжета — свои»<sup>9</sup>.

«Никто, кажется, во всем мире, за исключением нас, не сомневается, что у нас замечательная кинематография. Нервность, брюзгливость и высокомерие нашей критики, судорожно хвальной, а потом ударяющейся в панику и возвещающей „кризис“, свидетельствует о ее собственном

---

<sup>8</sup> «Не кино-грамота, а кино-культура». — «Кино» (ленинградское приложение), 17 сентября 1926 г.

<sup>9</sup> «О сценарии». — «Кино» (ленинградское приложение), 2 марта 1926 г.

кризисе и только... Революция создала замечательную кинематографию и не успела ее заметить...»<sup>10</sup>.

Во всех этих словах — и влюбленность новообращенного, и желание, чтобы ее разделяли решительно все, и заразительный, а потому заразивший и Тынянова, казалось бы, человека постороннего, комплекс непризнанности, неприобщенности к искусству, столь свойственный в ту раннюю пору советскому кинематографу (а потом, примерно в 30-х годах, сменившийся комплексом абсолютного превосходства «самого важного» и «самого массового» над всеми старорежимными искусствами).

Надо сказать, что у первых энтузиастов и неофитов кино и вправду были основания для постоянной и жгучей обиды. Незаконное детство фотографии и балагана, «искусство готтентотов», как продолжали называть его в б. санкт-петербургских академических кругах, кинематограф не удостоен был считаться объектом эстетики, и, например, основать постоянную специальную серию книг по кино в издательстве «Academia» было тогда смелым шагом. Тынянову, по роду деятельности связанному с этими академическими кругами, яснее была видна полоса отчуждения между экраном и традиционными искусствами. Далекий и от миссионерства, и от профессорского сознания, что абсолютная истина принадлежит лично ему, Тынянов не собирался «учить» и «приобщать» кино к литературе в том духе, в каком это некоторым нравилось уже тогда, в 20-е годы, а особенно позже, во времена крепнущего догматизма (речь идет о заклинаниях вроде: «литература — основа кино», «учеба кино у литературы и старших искусств», «сценарий — идейно-художественная основа фильма» и других вполне правильных положений, превращенных в прописи и т. п.). С точки зрения отличников «учебы кино у литературы» приведенные слова Тынянова о необходимости от нее «освободиться», безусловно, показались бы кощунством, как, скажем, и его утверждение 1926 года, что «пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежуток между испорченным романом и недоделанной драмой, а самый лучший тип сценариста — промежуток между неудавшимся драматургом и беллетристом, которому надоела беллетристика»<sup>11</sup>. Впоследствии, конечно, так и

<sup>10</sup> «Советский экран», 1929, № 14, стр. 10.

<sup>11</sup> «Кино» (ленинградское приложение), 2 марта 1926 г.

получилось: одним из главных обвинений, адресованных «формалистам в кино», к которым, естественно, отнесли и Тынянова, было именно обвинение в отрыве кино от литературы, а заодно и в «отрицании литературы» вообще. Тем не менее вся деятельность Тынянова в кинематографии, включая и его горячую борьбу с «литературным кино», была не чем иным, как *прививкой литературной традиции* кинематографу. Только происходило это (и всегда происходит) и сложнее, и драматичнее, и нормальнее, чем если бы пай-реалист от литературы явился в кинематограф, не имевший понятия о «старших искусствах», дал полезные советы, передал эстафету, поправил кого следует и одернул тех, кто недопонимает и недооценивает традиции, а также «учебу у старших искусств».

В действительности же Тынянову, как и его коллегам литераторам, первым делом пришлось изучать новое искусство, что они и начали с превеликим пылом.

Подобное «нашествие» в кино случалось уже не впервые. Десятилетием раньше Луи Деллюк и его друзья писатели совершили такую экспансию, имевшую важное значение для будущего французского кинематографа. Деллюк — поэт, новеллист, критик — стал автором первого принципиального труда по кинотеории. Именно он, Деллюк, завел в газете первую постоянную рубрику кино, основал первый серьезный киножурнал, стал организатором первого в мире кинокружка, словом, подвижником непризнанного «седьмого искусства». И это вполне естественно. Кинематограф познавал себя и самоопределялся не только «изнутри», т. е. в самой кинематографической практике, где формулы и законы рождались из эксперимента, записывались на ходу, по свежим следам открытий (как у Кулешова, Вертова), но и в изучении со стороны, «варягами» и пришельцами из иных миров, с помощью сопоставлений, сравнений и противопоставления юного и еще неведомого киноискусства традиционным видам художества. Оба эти русла, изнутри и извне кинематографической практики, стремились к единой цели — к определению специфики, к разгадке «великого немого», пользуясь способом отгалкивания от иных искусств, первоочередного выяснения *различий*, но никак не стыков, *несхожести*, но никак не родства. Понятно, что специалисты, обладавшие большим общеэстетическим опытом и знаниями других видов, могли устанавливать отличия более точно, разделяя пафос само-

определения экрана и полной его независимости, свойственный кинематографистам-профессионалам той ранней поры. Немудрено поэтому, что самые тонкие и точные прозрения киноспецифики уже в середине 20-х годов принадлежали Эйзенштейну, обладавшему универсальной эстетической культурой и знаниями, но в кинематографе тогда еще только новичку. Неудивительно и то, что первые теоретические манифесты киноискусства, первые фундаментальные исследования специфики кино — и такие еще предварительные, как «Фотогения» Деллюка, и такие глубокие, как «Видимый человек» Бела Балаша, — принадлежали перу некинематографистов, писателей. Лишь к концу 20-х годов оба потока сливаются, и выходят в свет теоретические труды, уже обобщающие непосредственно кинематографический опыт на базе кинотеории, которая завершила стадию своего первоначального накопления: «Искусство кино» Л. Кулешова (1929), несколько раньше статьи В. Пудовкина, а также блистательный цикл теоретических работ С. Эйзенштейна.

Надо реально представить себе картину кинематографического «книжного рынка» 1925—1926 гг., когда Тынянов писал свои первые статьи о кино и среди них главную — «Об основах кино», опубликованную в сборнике «Поэтика кино» (под редакцией Б. М. Эйхенбаума, с предисловием К. Шутко)<sup>12</sup>. Тогда станут яснее и особенности сборника в целом, как и тыняновской работы, а также их вклад в кинотеорию.

Кинотеория только еще складывается, формируется в статьях периодической печати, в первых дискуссиях. Собственно теоретические издания по кино немногочисленны, преимущественно переводные. Это уже упомянутые «Фотогения» Луи Деллюка<sup>13</sup>, «Видимый человек» Бела Балаша (в двух одновременных переводах)<sup>14</sup>, это книга Леона Муссиака «Рождение кино»<sup>15</sup>, вполне наивный труд Урбана Гада «Кино»<sup>16</sup> и еще два-три названия. В активе отечественной кинотеории (кроме дореволюционных изданий) — первый серьезный сборник статей «Кинемато-

---

<sup>12</sup> М.—Л., Кинопечать, 1927.

<sup>13</sup> М., изд. «Новые веки», 1924.

<sup>14</sup> М., Пролеткульт, 1925; М.—Л., Госиздат, 1925.

<sup>15</sup> Л., «Academia», 1926.

<sup>16</sup> Л., «Academia», 1924.

граф»<sup>17</sup>, изданный уже в 1919 г. и полный интересных прозрений, тонких наблюдений над формирующимся новым искусством. За плечами Кулешова только лишь три статьи, среди которых «Искусство светотворчества»<sup>18</sup> имеет значение манифеста. Эйзенштейн пока еще только автор «Монтажа аттракционов» и нескольких небольших статей («О позиции Бела Балаша», «Два черепа Александра Македонского» и др.).

Общими свойствами этих самых ранних, разведывательных работ, при всех различиях качества, значения, весомости, являются, пожалуй, три следующие: 1. Определение кино как «искусства движущейся фотографии», искусства, в основе которого «эффект движения»: «мир как движение»; 2. Сопоставления и обособление кино от театра; 3. Нечеткость в определении самого предмета кинотеории и отсутствие методологии изучения кинематографа (последнего избежали немногие — Бела Балаш, Л. Кулешов).

Кино еще во власти самого факта технического изобретения. Эстетика еще не отграничена от технологии. Почти в каждом труде рядом с общими теоретическими положениями о «природе» и «душе» нового искусства добросовестные перечисления и объяснения чисто технических приемов: впечатывания, выража, ускоренной съемки при нормальной проекции, вуалирования кадра и т. д. Это вполне естественно при самом первоначальном описании и анализе совершенно нового и сложного явления.

Сопоставления кино с театром и с изобразительными искусствами — тоже естественные и верные первые ходы. И здесь уже тогда, в первой разведке, достигаются точные и безошибочные попадания, к сожалению, забытые и потому впоследствии неоднократно возникавшие на страницах кинолитературы уже в виде первооткрытий деревянных велосипедов. Таких забытых и очень точных определений немало в статьях Ф. Шипулинского, А. А. Сидорова, Ф. Комиссаржевского, С. Шервинского (из сборника «Кинематограф»).

Сборник «Поэтика кино» тоже несет на себе печать времени прежде всего в нецельности, разнохарактерности помещенных в нем статей. Рядом с глубоким исследованием Б. Эйхенбаума «Проблемы киностилистики» и блистатель-

<sup>17</sup> М., 1919.

<sup>18</sup> «Киногазета», 1918, № 12.

ным эссе-гипотезой В. Шкловского «Поэзия и проза в кинематографии» статья Е. Михайлова и А. Москвина «Роль кинооператора в создании фильма» — типичное профессиональное и технологическое «руководство», каких тоже немало появлялось в те годы.

Однако в отличие от перечисленных выше первых теоретических работ по кино сборник «Поэтика кино» представляет собой попытку нового взгляда на киноискусство — с позиций литературы и нового метода анализа — на базе опыта литературоведения и, конкретнее, опыта формальной школы в теории литературы и литературоведении. Сам факт иной «точки отсчета» — от литературы — позволяет считать сборник неким следующим шагом в общем деле освоения нового искусства. Особый же методологический аспект исследования, избранный авторами, обусловил специфику этого освоения.

Принципы формальной или морфологической школы были выдвинуты в ряде работ Шкловского, публиковавшихся в «Сборниках по теории поэтического языка»<sup>19</sup>, в статьях Эйхенбаума, объединенных в книге «Сквозь литературу»<sup>20</sup>, в «Проблеме стихотворного языка» и других трудах Тынянова, в «Вопросах теории литературы» В. Жирмунского и в книгах и статьях других авторов, опубликованных в Ленинграде.

В самых кратких словах суть этих принципов сводилась к тому, что произведение искусства должно рассматриваться как эстетическая система, обусловленная единством художественного задания, как система приемов, как конструкция, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении. Теорию поэтического языка формальная школа тоже считала наукой о строении и форме стиха и соответственно искала точный инструмент для анализа художественных приемов и комплекса приемов, свойственных тому или иному произведению, тому или иному автору. Сходную задачу увидели исследователи и в изучении теории кино.

«Это новое направление попыталось в центр своего внимания поставить находившуюся раньше в пренебрежении художественную форму, — определял задачи и смысл поисков формальной школы Л. С. Выготский. — ...В то время

<sup>19</sup> Пг., ОПОЯЗ, 1921, вып. 3—4.

<sup>20</sup> Л., «Academia», 1924.

как прежде под формой в науке понимали нечто весьма близкое к обывательскому употреблению этого слова, то есть исключительно внешний, чувственно воспринимаемый облик произведения, как бы его внешнюю оболочку, относя за счет формы чисто звуковые элементы поэзии, красочные сочетания в живописи и т. п., новое понимание расширяет это слово до универсального принципа художественного творчества»<sup>21</sup>.

Такое направление поисков было обусловлено реальными причинами. Близлежащая — кризис старых эстетических и литературоведческих концепций, среди которых имели место и столь влиятельные, как психологизм Овсяннико-Куликовского, сводящий искусство к «работе мысли», или «теория образа» Потебни, согласно коей, по мнению Ю. Н. Тынянова, фактически было снято разграничение, спецификация искусства в его отличии от других способов мышления и познания<sup>22</sup>. Разнообразные академические течения предреволюционных гуманитарных наук страдали общими бедами — отсутствием объективных методов анализа, утратой самого предмета исследования — художественного произведения — и подменой его смежными, но уже иными предметами: биографией художника, историей общественной мысли, психологией, историей русской интеллигенции, историей культуры, которые получали в историко-литературоведческих трудах опосредованное, сниженное и искаженное толкование.

Революция стимулировала поиски объективного знания и точных, трезвых, конкретных методов анализа. Возникла потребность разогнать символистский туман, выйти из академических лабиринтов и блужданий вокруг да около литературы. Один из программных трудов формальной школы — книга Б. Эйхенбаума — так и назван был «Сквозь литературу». Наука остро ощутила нужду в точной системе, в твердо установленной мере вещей, в определении специфического предмета исследования, который

<sup>21</sup> Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1965, стр. 69—70.

<sup>22</sup> Признавая большие заслуги А. Потебни в литературоведении и эстетике, Ю. Тынянов резко с ним полемизировал. «Если образом в одинаковой мере являются и повседневное разговорное выражение и целая глава «Евгения Онегина» — возникает вопрос: в чем же специфичность последнего?», — писал он о «теории образа». — «Проблема стихотворного языка. Статьи». М., 1965, стр. 22.



не мог быть заменен ничем иным, вне искусства лежащим. Такой исходной единицей измерения и стал художественный прием, сферой анализа — объективно существующая, независимая реальность искусства — форма, а методом и целью исследования — развинчивание механизма, разгадка того, как же сделана вещь.

Это было мощное веяние времени, отозвавшееся далеко не только в поисках формальной школы, но во многих и многих научных, художественных, эстетических исканиях послереволюционной поры. Это было тяготение к материализму, к точной методологии, основанной на конкретном знании. Само возникновение такой школы, как ленинградская формальная школа, в науке о литературе обозначало не только новое направление, но и объективно необходимую стадию развития науки в целом, этап, который наука непременно должна была пройти, чтобы методологически обновиться и обогатиться. Таким обогащением и обновлением литературоведческой методологии и явились исследования формальной школы, а среди них такие замечательные образцы, как «Проблема стихотворного языка» Тынянова, «Как сделана „Шинель“ Гоголя» Эйхенбаума, «„Тристрам Шенди“ Стерна и теория романа» Шкловского и другие выдающиеся работы, не только не утратившие своего значения, но и сегодня привлекательные необычайной свежестью и высочайшей культурой анализа.

Однако в программных статьях и исследованиях формальной школы, помимо позитивного плана — тонкого художественного анализа, существовал план полемический, декларативный, целиком обусловленный задачами и обстановкой того дня. Особо экстремистские формулировки и суждения содержались в талантливых ранних (до 1921 г.) статьях Виктора Шкловского — этого сорвиголовы, этого Тилия Уленшигеля русского формализма, который пригоршнями бросал остроумные гипотезы, яркие догадки, увлекательные идеи с той же легкостью, с какой впоследствии отказывался от них и сжигал то, чему поклонялся когда-то, в те молодые года.

Именно Шкловский запальчиво и, конечно, желая эпатировать старую академическую мудрость доводил до логического предела свой лозунг «искусство как прием», заявлял, что «литературное произведение есть чистая форма» и потому «шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру и

кошки камню — равны между собой»<sup>23</sup>. За подобные опрометчивые суждения и парадоксы и пришлось формальной школе заплатить очень скоро, а потом расплачиваться сорок лет.

Было бы неверно утверждать, что декларации полностью расходились с практикой формальной школы. Нет, декларации направляли исследование, зачастую придавали ему заведомо полемический, односторонний, а потому и ограниченный характер. Анализ приема, формальной структуры текста, синтаксиса нередко приобретал самодовлеющее значение, замыкаясь в самом себе. Возникла действительная опасность формализма, отрыва анализа от смысла произведения.

Однако формальный метод при определенной своей ограниченности в то время, на той ступени развития гуманитарных наук нес в себе самом плодотворные возможности расширения, выхода из исследования только лишь формальной сферы как независимой и самодовлеющей. В трудах формальной школы и в первую очередь Ю. Н. Тынянова эти возможности начинали реализоваться уже в ту раннюю пору. Достаточно ознакомиться с упомянутыми произведениями, собранными в книгу «Архаисты и новаторы», или с такими работами, как «Судьба Блока» или «Некрасов» Б. М. Эйхенбаума. Таким, по-видимому, и мог бы стать естественный ход развития формальной школы. «В руках исследователя оказалось нечто вроде микроскопа; оставалось направить его на исторический материал»<sup>24</sup>, — писал о Тынянове Эйхенбаум, и эти слова можно отнести ко всей школе.

В сборнике «Поэтика кино» принципы формальной школы были применены к совершенно новой отрасли искусствознания, к новому материалу, к еще не освоенной художественной области. Поэтому план полемический, декларативный, разоблачительный здесь почти отсутствует — исследование более спокойно и объективно. Здесь не приходится с помощью категорических формулировок доказывать первостепенность изучения приема, системы художественных приемов, языка искусства — всем и так ясно, что складывающаяся кинотеория и должна этим заниматься в первую очередь, если она не желает оставаться

<sup>23</sup> См. статью «Розанов» в «Сборнике по теории поэтического языка», вып. 4. Пг., 1921, стр. 4.

<sup>24</sup> Сб. «Юрий Тынянов. Писатель и ученый...», стр. 75.

на уровне туманных рассуждений Рудольфа Гармса с его «Философией фильма» или перечней и каталогов приемов отнюдь не художественных, но технологических. Методология и круг интересов формальной школы, органически принимают в себя новый материал, который легко поддается обработке с помощью методов, примененных в теории словесности.

Разумеется, речь шла не о том, чтобы прямо перенести эти конкретные методы в теорию кино,— искалась своя специфика не только предмета анализа, но и самого анализа. Однако в отличие от более ранних трудов по теории кино, проникнутых пафосом только лишь *ограничения* кинематографа от старших искусств и в первую очередь от театра, здесь уже существует диалектика взаимосвязей кино и литературы, уже рассматриваются и дифференциация, и единство двух этих видов. Выступая против элементарного «литературного кино», сводящегося, собственно говоря, к иллюстрированию произведения литературы на экране и крайне пассивного в поисках собственных кинематографических средств выражения, тот же Ю. Н. Тынянов в своей статье «Об основах кино» дает яркий сравнительный анализ некоторых выразительных средств экрана и словесного искусства как в их параллельности, так и в принципиальных различиях. На материале киноискусства сборник «Поэтика кино» ставит целый круг вопросов, связанных со средствами выражения, с языком нового художественного вида.

Как сила, так и слабости формального метода сказались в статьях сборника «Поэтика кино». Во всеоружии своей методологии, исследовательского опыта, эрудиции и научной смелости литературоведы приступили к познанию кинообраза. Они угадали ряд его специфических свойств, сформулировали особенности, присущие только лишь экрану, ранее неизвестные иным способам художественного познания мира. Но вместе с тем вследствие подхода к специфике киноискусства как к завершенной замкнутой системе (что свойственно было и формальной школе вообще) под пером авторов движущаяся, только лишь формирующаяся, еще не устоявшаяся природа кино порой превращалась в нечто законченное, уже обладающее своими незыблемыми и твердыми законами.

Доказывая, например, что именно в плоскостности, в немоте, в двухцветности заключена самодовлеющая

выразительная сила экрана, авторы статей не замечали естественного внутреннего развития киноискусства, с самых первых шагов своих стремившегося к объему, к многоцветности, к преодолению немоты. Устанавливая образцы «кинематографичности» и «некинематографичности» и уверяя, что, скажем, фильм, где драма разворачивается в замкнутом пространстве, будет всегда незаконен своей театральностью, что монтаж коротких кусков — истинен, а сложное внутрикадровое действие или движение аппарата — лишь частные и второстепенные возможности экрана, авторы «Поэтики кино», будучи правыми тогда, в 20-е годы, в прогнозах будущего кинематографа заблуждались так же, как и подавляющее большинство теоретиков немого кино, строивших свои законы, исходя из убеждения в неизменности свойств киноискусства. В этом смысле «Поэтика кино» ставила на тяжелый фундамент общей эстетики многие заблуждения (или, вернее, неполное знание, выданное за абсолютную истину) ранних трудов Деллюка, Балаша и других теоретиков немого кино. В статьях Эйхенбаума, Тынянова, Пиотровского, Казанского можно легко услышать и отголоски кулешовской теории «натурщика», и некоторые вариации мыслей Бэлы Балаша. Но такие разделы, как анализ киностилистики в ее противоположности стилистике фотографии и стилистике театральной сцены, содержащийся в статье Б. Эйхенбаума, его определения особой природы синкретизма кино, монтажа как синтаксиса фильма, анализ разных видов кинофразы, размышления о семантике кадра и семантике монтажа, о кинометафоре как реализации словесной метафоры не устарели до сих пор и требуют дальнейшего развития мыслей, в них заложенных.

То же сочетание некоей попытки установить «образцы кинематографичности» и плодотворного стремления проанализировать накопленный кинематографом стилистический опыт можно наблюдать в статье Ю. Тынянова.

«Я помню жалобы на то, что кино плоско и бесцветно,— пишет в начале статьи Тынянов.— Не сомневаюсь, что к первобытному изобретателю, изображавшему голову леопарда на клинке, явился критик, который указал на малое сходство изображения, а за ним — второй изобретатель, который посоветовал первому наклеить на изображение подлинную шерсть леопарда и вделать подлинный глаз. Но шерсть, вероятно, плохо клеилась к камню, а из

небрежно нарисованной головы леопарда возникло письмо, потому что небрежность и неточность не мешали, а помогали рисунку превратиться в знак»<sup>25</sup>.

Из этой, метафорически выраженной предпосылки о кино как художественной системе, как искусстве, пользующемся своим языком знаков, далее, как и во всем сборнике, следуют два ряда рассуждений: 1) доказательства, что именно в видимой «недостаточности» киноискусства в воссоздании реальности — немоте, плоскостности, бесцветности — заложены его специфика и изобразительное богатство и что всякое большее сходство с изображаемой природой приведет к потере выразительности, к «хаосу слов», к «хаосу вещей» и т. д., т. е. ограничение возможностей киноискусства сложившейся к 20-м годам системой немого экрана, 2) анализ киностилистики, приемов и средств кино как способов создания новой художественной реальности экрана.

Тынянов делает поправку к термину Белы Балаша, заменяя определения «видимый человек», «видимая вещь» на «новый человек», «новая вещь», подчеркивая, что «видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, а „видимый человек“, «видимая вещь» только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака»<sup>26</sup>. Тынянов рассматривает ракурс, свет, композицию, длительность, повторность кадра и т. д. как стилистические средства превращения «видимого мира» в «новый мир» экрана, доказывая, что стилистические средства имеют не техническое, но смысловое, содержательное значение.

В наши дни подобный тезис кажется вполне элементарным. Однако нужно учитывать стадию развития кинойтеории, о которой идет речь. В ту пору, когда труды по кино часто приобретали характер списков рецептов и перечней приемов (убедительным примером такого труда может явиться книга С. Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма». Л., 1926), были существенны утверждения Тынянова, что «всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором»<sup>27</sup>, если оно не случайно, а входит в художественную систему.

<sup>25</sup> Сб. «Поэтика кино», стр. 55.

<sup>26</sup> Там же, стр. 61—62.

<sup>27</sup> Там же, стр. 64.

И здесь, анализируя некоторые стилистические средства экрана, Тынянов доказывает, что они найдены для изображения мира именно кинематографом. Так, исследуя множественное значение ракурса не только как мотивировки точкой зрения персонажа, но и как характеристики человека на экране, и изменения соотношений между людьми и вещами, Тынянов приходит к выводу о новой смысловой функции движения в искусстве, впервые открытой кинематографом. Так, анализируя прием «наплыва», Тынянов видит в нем не только однозначность внешней литературной мотивировки («воспоминание»), но некую одновременность, симультанность действия, доступную только кинематографу и никакому более художественному виду — недаром приему наплыва нельзя отыскать ничего адекватного в литературе.

Несколько разделов статьи посвящено вопросу о взаимодействии сюжета и стиля. Идя вслед за Шкловским в исследовании связи сюжетосложения со стилем, Тынянов намечает несколько типов сюжетов, сложившихся и в литературе, и в киноискусстве, среди которых выделяет два: 1) сюжет, который опирается главным образом на фэбулу, на семантику действия (т. е. на его прямое смысловое значение) и 2) сюжет, который развивается «мимо фэбулы». В этих разделах статьи у Тынянова много интереснейших, тонких замечаний и наблюдений касательно фэбулы и сюжета, их разнообразных взаимоотношений, их единства и их несовпадения, как равно возможных и закономерных способов строения вещи. Рассматривая иные случаи сюжета, как раз основывающегося на фэбуле и семантике действия, Тынянов приводит различные примеры «торможения» фэбулы. Таким частным примером «торможения» с помощью развития ложной фэбульной линии служит для него новелла Амброза Бирса «Приключение на мосту через Совинный ручей», где действие незаметно для читателя подменяется предсмертным видением человека, которого вешают: ему кажется, что он убегает, плывет, бежит к дому и там умирает; и только в последних строчках новеллы читатель обнаруживает, что бегство лишь почудилось герою в предсмертную его минуту (сходный прием развития сюжета Тынянов задолго до Марселя Карне и Жана Випо применил в своем собственном сценарии «Шинели», в сцене видения Акакия Акакиевича, к которому в его каморку является лакей с золотой каре-

той и везет несчастного чиновника к прекрасной светской даме. Далее действие возвращается в реальный план, к реальному посещению Акакием Акакиевичем темной трущобы, где прекрасная незнакомка предстает в истинном виде девушки из нумеров, и становится ясно, что то, первое, было лишь плодом воображения героя). Другой, гораздо более общий и распространенный способ «торможения» фабулы в сюжете — ввод исторического, научного, описательного и иного внефабульного материала, характерный для «большой формы» в литературе. Тынянов приводит пример как раз одного наиболее «фабульного» романа — «Отверженные» Гюго, где именно так совершается «торможение». Полное соответствие фабулы и сюжета свойственно, по Тынянову, только лишь жанру авантюрной новеллы.

Расширительно трактуя само понятие «сюжет», утверждая, что сюжет есть и в лирическом стихотворении, где, однако, совершенно другого порядка фабула, Тынянов приходит к заключению, что и в кино «большие жанры» отличаются от «камерных» не только количеством «фабульных линий, но и количеством тормозящего материала вообще»<sup>28</sup>, понимая под «тормозящим материалом» то содержание произведения, которое выходит за рамки непосредственного фабульного развития.

В этой части своей статьи Тынянов уточняет, лишая его некоторой категоричности, и отчасти оспаривает знаменитое положение В. Шкловского, выдвинутое в статье «Поэзия и проза в кинематографии» (опубликованной в том же сборнике) о двух типах кинематографа: «прозаическом», т. е. основывающемся на «комбинации бытовых положений», на «смысловых величинах», и «поэтическом», где «смысловые величины» заменяются «формальным геометрическим разрешением», свойственным природе стиха. Отыскивая основу классификации в различных формах сюжетосложения, намечая различные связи сюжета с фабулой, Тынянов предоставляет большую свободу и большую гибкость анализу кинематографических форм. Сами понятия «сюжетного» и «смыслового» у Тынянова значительно емче, чем у Шкловского, который в своей статье — замечательной, но чересчур лапидарной и афористичной — соединил эти понятия только

<sup>28</sup> Сб. «Поэтика кино», стр. 79.

лишь с «прозой в кинематографии», тем самым проведя слишком глубокий искусственный водораздел между двумя типами фильмов и фактически отнеся к роду «кентавров» все возможные промежуточные образования и виды.

Тыняновские рассуждения о способах «торможения» фэбулы, т. е. о выходах содержания и конструкции фильма во «внефэбульное» пространство, могли бы навести на раздумья и пролить свет на изрядно запутанные сегодня споры о сюжете и бессюжетности, о пресловутой «дедраматизации», споры, где у сторонников обеих противоположных точек зрения по поводу возможностей «бессюжетного кино» часто обнаруживается слишком узкое и ограниченное понимание сюжета.

Конечно, можно пожалеть, что многие тезисы статьи Тынянова широко не развернуты, а иные только лишь названы, например, о стиле и киножанрах. Но при всей конспективности и недоговоренности последних разделов статьи, в целом она прокладывает принципиально важное новое русло поисков в кинотеории.

Речь идет об исследовании семантической, смысловой стороны выразительных средств кино: монтажа, композиции кадра, более частных стилистических приемов. Это — красная нить работы Тынянова (как и статьи Эйхенбаума). Тынянов рассматривает кадр как смысловой знак, а язык кино — как систему знаков, несущих в себе совокупность выражений. Тем самым анализ отдельных приемов терял свое самодовлеющее значение. Сделан был следующий шаг в познании художественной природы нового искусства. Такая попытка — абсолютно осознанная, целенаправленная и уже не эмпирическая — была предпринята в теории кино впервые.

Глубокие исследования Эйзенштейна конца 20-х — начала 30-х годов знаменуют следующий этап развития кинотеории, на котором семантика, знаковая структура языка кино подвергнута всестороннему анализу, принесшему важные научные открытия.

Дело, разумеется, не в том, кто первый сказал «а». И поиски, и открытия Эйзенштейна не были подсказаны «Поэтикой кино», на которую у Эйзенштейна нет никаких ссылок, и, может быть, даже сборник был ему в то время неизвестен. Дело в общности исканий, уже подтверждающей их значимость и необходимость.



В сценариях Тынянова ясно просматривается тот же, что и в его теоретических опытах, процесс «прививки традиции» киноискусству и «прививки новаторства» традиционным киножанрам. Сценарное творчество Тынянова можно определить этой двуединой формулой.

Тынянов был историческим писателем и историком русской литературы. Обе эти главные свои страсти он принес в кинематограф, там их объединив. Сценарий и фильм «Шинель» являются в какой-то мере художественной реализацией тыняновских исследований гоголевского стиля. Это для него манифест новаторского подхода к классике вообще и к классике на экране. Но это в то же время попытка создания на материале классики картины исторической.

Все следующие сценарии — «СВД», «Смерть Вазир-Мухтара», «Поручик Киже», замысел «Обезьяны и колокола» — разведка путей исторического фильма. Таким образом, Тынянов-сценарист начинал свои поиски в самых «академических» и «правых» кинематографических жанрах, по понятиям 20-х годов, вторгаясь во владения тех мастеров, которых тогда называли «традиционалистами». В этих владениях числились и историко-революционные ленты — «Дворец и крепость» и «Декабристы» Иванковского, «Девятое января» Висковского, и экранизации классики — «Коллежский регистратор», оставивший от пупкинского «Станционного смотрителя» небольшую чувствительную драму, и «Медвежья свадьба» по Мериме, «боевик», прогремевший своей пошлостью на полвека вперед. Даже лучшая экранизация — «Поликушка», прославленная игрой И. М. Москвина, с точки зрения сценарной была лишь самым посредственным переложением Толстого. И историческая лента, и экранизация вполне укладывались, за редкими исключениями, в общее понятие «костюмной фильмы». Точность воспроизведения эпохи измерялась портретным сходством грима и количеством нашивок на мундирах. Успех премьеры обеспечивали театральные знаменитости, перечисленные в афише, богатство и размах постановки, а главное — надежное имя самого классика.

В эту-то святая святых и вступал автор «Кюкли» Тынянов. По условиям того времени затея «Шинели» была

полемична и разрушала все привычные понятия как в отношении самого сценария, так и постановки, которая была дана совсем молодым режиссерам Козинцеву и Траубергу, тем самым «фэксам», чьи театральные и экранные экцентриады недавно вызывали столько горячих споров. Роль Акакия Акакиевича Башмачкина была поручена молодому актеру Андрею Костричкину, что нарушало обычай приглашать на классические роли корифеев сцены (Тынянов весьма непочтительно называл это «кинематографическими гастрольями Рычалова»).

Но самая горячая полемика шла вокруг самих принципов экранизации. Частью эта полемика осталась в кругу тех далеких дней, когда кинематографическое новаторство лишь пробивало себе дорогу в борьбе с рутинной. Многие же из найденного в «Шинели» полностью сохраняет свое значение до нашего времени.

Тынянов работал над «Шинелью», одновременно готовя к переизданию в сборнике «Арханглы и новаторы» свое большое исследование «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)». Тогда же он читал специальные курсы лекций о Гоголе. С другой стороны, «Шинель» хронологически расположена между романами «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара». Постоянный и стойкий интерес к гоголевскому стилю встретился в «Шинели» с кардинальной темой писательского творчества Тынянова — человек и его время, с историческим материалом, к которому писатель испытывал особое тяготение всю свою жизнь — к годам царствования Николая I. Казалось бы, на периферии, в «побочном» для него кинематографическом деле происходило объединение главных тем и главных интересов творчества Тынянова.

Потому-то «Шинель» не стала и не могла стать просто экранизацией повести в привычном смысле слова или даже кинематографическим воспроизведением, «переводом на язык экрана». Была задумана как бы сюита на темы Гоголя, кинематографическое выражение гоголевского стиля, некое эссе о гоголевском времени — «эпохе колоссальных пустых пространств, холода, муштры и казенщины». В сценарии переплетались мотивы «Петербургских повестей». Сам образ призрачного, фальшивого, обманного, суетного Невского проспекта был порожден прославленными гоголевскими описаниями. Биография Акакия Акакиевича Башмачкина, рассказанная здесь, начиная с молодого

сти героя, вобрала в себя повороты фортуны другого гоголевского персонажа — художника Пискарева и его трагическое увлечение прекрасной незнакомкой с Невского проспекта. История подлога, который совершает бедняга Акакий Акакиевич в сценарии, изменив по наущению темных мошенников имя ответчика в тяжбе, им переписанной, соотносится с некоторыми ситуациями повести «Как поспорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В сценарии проводится, тоже начиная с молодости, линия «незначительного лица», ставшего лицом значительным, — того самого генерала, что распек и довел до смерти Башмачкина, пришедшего к нему по поводу кражи шинели. Сама же история шинели занимала лишь вторую часть фильма.

Начало сценария<sup>29</sup>, как бы ретроспекция в молодые годы всех действующих лиц, начиналось в Летнем саду весной. «На экране скамейка, на которой сидит спиной к зрителю чиновник в широкой, заполняющей всю скамейку шинели. Он медленно поворачивает лицо вправо и смотрит внимательно, приоткрыв рот... Лицо, которое видно зрителю в профиль, молодое, худощавое, с неопределенными чертами, водянистые глаза, волосы на висках слегка сбиты. На дорожке — весенние лужицы, по бокам статуи, деревья еще голые. Проходят пары, расфранченные повескресному: очень высокий молодой щеголь в высоком, трубой, цилиндре, сюртуке в талию и с пышным галстуком из-под накинутой легкой шинели с металлическими пряжками и т. д.»<sup>30</sup>.

Тут же появляется и «незначительное лицо» — совсем молодой человек бойкого вида, и «небесное явление» по имени Каролина Ивановна. Здесь можно проследить, как образуется ткань сценария «Шинель», как сплетаются в новом узоре гоголевские мотивы. Сочиняя и примысливая биографии персонажей, Тынянов старается найти истоки взаимоотношений, дальние сцепления обстоятельств, придающие действию более эпический, повествовательный характер. Так, Каролина Ивановна, упомянутая на последних страницах гоголевской «Шинели», та самая приятельница «значительного лица», которую оно нашло «приличным иметь для дружеских отношений в другом

---

<sup>29</sup> Не вошедшее в фильм.

<sup>30</sup> ЦГАЛИ, ф. 634, оп. 3, ед. хр. 46.

конце города», оказывается близко причастной к судьбе Акакия Акакиевича, его светлым ангелом и злым демоном. И «значительное лицо» для Башмачкина уже не просто «чужой генерал». Их судьбы давно и таинственно бегут где-то рядом, чтобы скрещиваться в какие-то кульминационные моменты — и когда «незначительное лицо» толкает бедного чиновника на подлог, и когда через много лет трагедия шинели приводит его в роскошный дворец «лица значительного». Герои связаны общим прошлым, тайными нитями и даже общим преступлением — они живут в одно и то же время, в одном обществе.

Сценарий, в титрах фильма обозначенный как «кинопьеса в манере Гоголя», представлял собой очень целостное произведение. Это была тыняновская фантазия по Гоголю, тонкая стилизация, воспроизводящая атмосферу, климат, стиль «Петербургских повестей», как они виделись Тынянову, «Шинели» в частности. Конечно, с точки зрения прямой верности подлиннику такая трактовка предстанет спорной и вовсе не в том, в чем упрекали фильм по выходе в свет: что гоголевская, якобы бытовая, «натуральная» манера заменена фантазмагорией и гофманианой. Это ошибка. Там нет никакой гофманианы. А без фантазмагии не существует проза Гоголя, чья сложная природа объединяет в себе несколько равноправных начал, не пренебрегает преувеличением столь резким, что перед ним блекнут современные гротески Кафки и Ионеско. Вряд ли здесь стоит приводить общеизвестные примеры «Носа» или «Коляски», а также цитировать гоголевские описания, где бытовая достоверность взрывается поминутно, где вольно смещены видимые пропорции действительности, где в ночной петербургской темноте скрывается привидение с огромными усами, направив шаги к Обухову мосту.

Спорность кинематографической трактовки «Шинели» в том, что сам гротеск гоголевской повести иной, нежели у Тынянова. Жизненная история Акакия Акакиевича невероятно, почти неправдоподобно скучна. Одинокое, удручающее существование без радости, без проблеска, без самых элементарных человеческих привязанностей, и от рождения до старости единственный «светлый гость» в образе новой шинели, а самые примечательные события — поход к портному Петровичу и вечеринка у помощника столоначальника, после которой смертельная беда — утра-

та шинели. В том-то и гоголевское крайнее преувеличение, что духовно нищая жизнь героя озарена даже не любовью к попугаю, как у флорберовской «простой души» служанки Фелисите, а предметом неодушевленным, шинелью, превращенной чуть ли не в живое действующее лицо.

Расцветив скудную до предела историю чиновника и любовью, и разочарованием, и преступлением, содеянным в молодости, и параллельной блистательной фортуной «значительного лица», Тынянов, будучи верным Гоголю, погрешил против гоголевского Башмачкина. Однако в данном случае было бы правильнее, исходя из замысла и задач сценария, не сопоставлять его непосредственно с «Шинелью», а считать новым произведением, созданным другим писателем по мотивам Гоголя. Все равно как в музыке новая аранжировка произведения уже считается двойным авторством: Бах — Бузони, Лист — Сарасате, Паганини — Рахманинов и несть еще числа, и никому не приходит в голову осуждать второго композитора за «неточность следования оригиналу» или за «искажение классики». Наоборот, чем ярче скажется индивидуальность второго творца, чем отличное от подлинника синтез, тем лучше. Тем более, что тыняновская «Шинель» — пример глубокого постижения гоголевской стилистики. Интересно проследить, как последняя переходит в кинематографическую стилистику «Шинели», как художественные приемы Гоголя, освоенные автором сценария, становятся выразительными средствами экрана.

Сценарию предпосланы авторские «предварительные замечания». «Сценарий рассчитан не на психологическую, а на гротескную постановку, где гротеск возникает из „передержки“ натурализма. В соответствии с этим все в сценарии — и декорации, и действующие лица, и их жесты. Декорации вовсе не должны стремиться воспроизвести археологически точно „старый Петербург“, — здесь задача другая: путем смещения пространственных элементов, смещения контрастов... дать гротескный „гоголевский Петербург“... Особое внимание должно быть обращено на вещные детали и их соотношение с пространством»<sup>31</sup>.

Это предуведомление родственно замечаниям о гоголевской стилистике в статье «Достоевский и Гоголь»: «Гоголь необычайно видел вещи; отдельных примеров

<sup>31</sup> ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 46.

много; описание Миргорода, Рима, жильё Плюшкина с знаменитой кучей, поющие двери „Старосветских помещиков“, шарманка Ноздрева... Гоголь улавливает комизм вещи. „Старосветские помещики“, начинаясь с параллели: ветхие домики — ветхие обитатели, представляет во все течение рассказа дальнейшее развитие параллели. „Невский проспект“ основан на эффекте полного отождествления костюмов и их частей с частями тела гуляющих: „Один показывает щегольский сюртук с лучшим бортом, другой — греческий прекрасный нос... четвертая (несет) цару хорошеньких глазок и удивительную шляпку“... и т. д. Здесь комизм достигнут перечислением подряд, с одинаковой интонацией, предметов, не вяжущихся друг с другом. Тот же прием в сравнении шинели с „приятной подругой жизни“: „и подруга эта была не кто другая, как та же шинель, на толстой вате, на крепкой подкладке, без износу“. И здесь комизм в невязке двух образов, живого и вещного... Отсюда важность вещи для комического описания»<sup>32</sup>.

Можно привести и сходные высказывания Б. Эйхенбаума о «фантастически-ограниченном» мире гоголевской «Шинели», о «замкнутом составе дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать пропорции»<sup>33</sup> так, что даже новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием.

Гротескная гиперболизация — одно из важных свойств гоголевского стиля — и определила изобразительный стиль «Шинели» Тынянова и «Фэкс» Фэкса. Интересно, что и в сценарии, и далее в фильме решительно все, казалось бы, привнесенные извне, мотивы, образы, детали на поверку оказываются или цитатами, или вариациями гоголевских. Скажем, эксцентричная поза портного Петровича, сидящего на столе, подвернувшего под себя ноги, как турецкий паша, идвигающего большим пальцем в такт взмахов иглолки с шиткой, — мизансцена эта почти полностью адекватна гоголевскому описанию, так же, например, как и гигантский самовар среди рядов калош в передней у чиновника, куда приходит на злополучную вечеринку Башмачкин, как и проход Акакия Акакиевича с его пустынной

<sup>32</sup> Сб. «Архаисты и новаторы». — «Прибой», 1929, стр. 417—418.

<sup>33</sup> Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу, стр. 191.

окраины в лучшую часть города, и кареты, и лихачи, и окошко магазина, где освещено изображение красивой женщины в неглиже и подглядывающего за ней мужчины с эспаньолкой под губой. На соответствующих гоголевских описаниях выросли и фантомы предсмертного бреда Акакия Акакиевича.

Вся ткань кинематографической «Шинели» предоставляет возможность конкретно наблюдать действие «прививки литературы» к кинематографу, превращение литературного приема, литературного образа в кинематографические, однако, не способом прямого иллюстрирования, а сложным творческим путем. Образы и приемы — гротеск, гиперболизация, смысловое выделение детали в дальнейшем занимают на экране место и входят в арсенал выразительных средств кино, обособляясь от отцовского наследия и уже не связываясь непосредственно с Гоголем (разумеется, эти средства утверждались далеко не только в «Шинели», это был лишь один из путей).

То же самое можно сказать и о композиционных приемах «Шинели». Сценарий строился как монодрама, т. е. действие развивалось как бы с точки зрения героя. Это был один из самых ранних опытов, предвосхищавших современную «субъективную камеру». Пользуясь разнообразными, по тому времени новаторскими приемами, Тынянов, а вслед за ним и постановщики «Шинели» сделали попытку расширить возможности экрана, проникая в мир сознания героя, в его видения, сны, мечты. Здесь были примечательные решения, как непосредственно связанные с тыняновскими мыслями о сюжетосложении в кино, так и имеющие исток в гоголевском тексте, в образности «Петербургских повестей». Таковы предсмертные видения Акакия Акакиевича, визит его к прекрасной незнакомке, данный в двух вариантах: воображаемом (этот мотив взят из «Невского проспекта» — сон художника Пискарева) и реальном. В первом — посещение лакеем в богатой ливрее каморки Акакия Акакиевича, золотая карета, особняк, где гротескный хоровод генералов глумится над пришельцем и засыпает его конторскими перьями, а поодаль на странном ложе, напоминающем письменный стол в департаменте, возлежит красавица-незнакомка, недвижно сидит какой-то турок в чалме, и оркестр из чиновников играет на лирах. Реальный вариант повторяет тот же злобный хоровод вокруг героя, ту же драму его позора, сниженной до тем-

ного номера в трущобе близ Невского проспекта, где над Акакием Акакиевичем издеваются ярыжки и шулера.

Сон поднимал героя ввысь по иерархической лестнице и тут же развенчивал мишуру и обман той среды, куда перенесен был бедняга Башмачкин. В том-то и дело, что грезы петербургского чиновника вовсе не далеки от скудной и зыбкой реальности, а мечты его убоги и пышны, как сама николаевская столица. Ночь Акакия Акакиевича повторяет день, чуть сильнее смещая очертания предметов и резче проявляя обман и несправедливость, царящие в мире действительном. Эта мысль, заложенная в сценарии, нашла замечательно тонкое воплощение в образном строе фильма. Стилистика кинематографической «Шинели», и, в частности, изобразительное решение оператора А. Москвина, являет собой пример подлинной гармонии сценария и фильма, концепции и формы.

«Шинель» явилась для своего времени (и не только для своего) принципиальной сценарной работой. Очень жаль, что опыт гоголевской экранизации 1926 г. не был поддержан и почти не получил прямого продолжения. Как это, однако, бывает, итальянцы оперативнее воспользовались нашим опытом. Картина «Шинель» Альберто Латтуада в 1952 г. повторила многое из первой постановки гоголевской повести. Общие же принципы экранизации, которые утверждались на заре советского кино, в дальнейшем получили широкое развитие во Франции и Италии — пример тому фильмы Лукино Висконти. Нельзя вместе с тем не заметить, что в западных фильмах по мотивам произведений классики часто отсутствует одно немаловажное свойство — то замечательное, тонкое чувство авторского стиля, которое как раз свойственно было Тынянову, автору одной из первых в мировом кино творческих экранизаций.

Еще одна сторона сценария «Шинель». Сюжетная канва и стилистический узор «Петербургских повестей» наложены были на основу чисто тыняновскую. Историческая атмосфера «Шинели» чем-то напоминает «Кюхлю», чем-то предвещает «Смерть Вазир-Мухтара». Те же очень холодные площади, пустынные просторы николаевской столицы, этого Некрополя, города мертвых. Уже высятся на Исаакьевской площади церковь, которую три поколения видели в лесах. За решетками в садах по-прежнему гоняют шпицрутенами солдат, и тюремный черный



вороп возит политических. В одном из эпизодов — во дворцовой карете, от которой конвой отбрасывает в снег Акакия Акакиевича, — возникает лицо самого императора Николая I.

Если же попытаться определить одной итоговой формулой суть тыняновской трактовки «Шинели», то придется сказать, что «внеисторическое», по всей видимости, замкнутое в своем микромире существование гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина Тынянов стремился раскрыть как исторически закономерную судьбу личности в казенно-бюрократическом обществе в том случае, если личность не имеет сил для сопротивления и борьбы. Отсюда был шаг до исторического фильма. Акакий Акакиевич для Тынянова — современник декабристов, Грибоедова, Пушкина. Это вариант судьбы «маленького человека» в николаевское время. Все следующие сценарии Тынянова — непосредственно исторические.

В течение 1924—1926 гг. Тынянов работает над сценарием «СВД» («Союз великого дела») <sup>34</sup>, материалом для которого служит история восстания Черниговского полка. Сценарий непосредственно примыкает к кругу романов писателя, как бы дополняя тыняновские раздумья о декабризме и впервые включая в эпопею о декабристах историю Южного общества. В 1932 г. на этом же материале будет написан рассказ Тынянова «Черниговский полк ждет».

Материал, действительно увлекательный, поднимался впервые. Впервые прочитаны были архивные документы, подлинные свидетельства, мемуары, воссоздающие одну из драматических страниц истории декабрьского восстания и судьбы его участников, прослеженные в их развитии. Это было, как и в «Кюхле», и в «Смерти Вазир-Мухтара», первооткрытие материала, воскресение из небытия людей, перешедших один из трагических рубежей русской истории.

Первоначальные варианты сценария носят характер исторической хроники. Восстание рассмотрено в движении — от подготовки, через разгром, к сибирской ссылке декабристов. Действие начинается в Кишиневе в 1822 г.,

---

<sup>34</sup> Газета «Кино» от 23 февраля 1926 г. сообщает, что принят к постановке сценарий Ю. Тынянова «СВД». Постановку предполагается поручить режиссеру Ч. Сабинскому.

в дивизионной школе, переносится в Тульчии 1824 г., где разворачивается подготовка к восстанию; далее следуют части, рисующие восстание и поражение, после чего — Иркутск, жизнь ссыльных в Сибири, тюрьмы.

В сценарии действуют реальные исторические лица и среди них Пестель, Муравьев-Апостол, Раевский и многие другие. Последовательность событий, их причины и следствия, их влияние на человеческие судьбы тщательно прослежены и строго мотивированы. Материала здесь хватило бы на огромный исторический роман.

Но уже в завершеном варианте литературного сценария<sup>35</sup> особенно четко выписаны судьбы двух персонажей — поручика Сухинова и юнкера Медокса, также очерченные начиная с Кишинева, где первого лишь производят в офицеры, и молодой человек, идеалист и романтик, потрясенный злом и несправедливостью, решает посвятить себя великому делу освобождения родины от тирании, а Медокс, авантюрист и негодяй от природы, начинает свой путь провокатора и предателя. «Декабрист Сухинов и провокатор Медокс» — таков подзаголовок сценария.

Именно этот контраст двух судеб, двух путей становится в центре окончательного варианта сценария «СВД», режиссерского сценария и фильма, сделанного Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Сценарий и фильм уходят достаточно далеко от своего первоначального вида.

Здесь сказывается острая режиссерская боязнь той старой «исторической фильмы», характерным образцом которой были «Декабристы» Ивановского с их вереницей более или менее похожих на свои прототипы персонажей и статистов, с их неперемнной любовной интригой на первом плане и «правдоподобием» в изложении хода событий. Здесь и боязнь «некинематографичности» самого жанра исторической хроники. «Хотя картина и историческая, но мы не считали возможным подходить к ней с обычными нормами „исторически-хроникальной“ фильмы. В основу сценария легла необычная, хотя и основанная на точных данных, история провокатора Медокса и декабриста Сухинова. Было бы нелепым сводить необычное в обычное... На первое место выдвигается тема провокации, восстание только материал для нее. Жанр — мелодрама, романти-

---

<sup>35</sup> Ленинградский архив Октябрьской революции и социалистического строительства, ф. 4437, оп. 16, ед. хр. 20.

ческая мелодрама на фоне исторических событий»<sup>36</sup>, — так писали постановщики. Видимо, согласившись с таким планом, авторы сценария проделали с текстом решительную операцию.

Эпическая интонация и тон исторической хроники сохранились только в надписях: «3 января 1826 года пушки генерала Гейсмара разгромили восставшие роты Черниговского полка...» Трезвый и чуть суховатый рассказ расцветился, события истории отодвинулись на второй план, став как бы декорацией за тюлем, подсвеченной прожекторами. Резкая светотень, контрасты, остродраматические ситуации, тайна, любовь, обман, заветный вензель «СВД» на золотом перстне и его разгадка — такая атмосфера сценария и фильма, романтическая, окутанная флером, овеянная поэзией. Блоковские метели «Двенадцати», по-видимому, принесли образ снежной вьюги над Россией; маленький барабанщик, выхваченный лучом прожектора из ночной мглы и снега, казался тамбур-мажором Генриха Гейне, любимого поэта Тынянова. «Ветер, ветер на всем белом свете» — блоковский рефрен мог бы стать эпиграфом к сценарию. Из ветра и снежной вьюги над «застывшими дорогами Российской империи» возникала первая надпись сценария: «В декабре 1825 года в трактире близ южного города ...появился странный посетитель», и началась история Медокса, игрока и покорителя женщин, авантюриста и предателя.

В этой атмосфере, таинственной и романтической, в конфликтах и контрастах мелодраматически резких тем не менее четко и последовательно развивались темы, дорогие Тынянову и необычайно важные для него. Человек и история, судьба человека, сложенная его временем, человек и историческое движение. Герои «СВД» Сухинов и Медокс входили в сферу писательских наблюдений над современниками и участниками восстания.

Сухинов как характер менее оригинален, это, пользуясь нашей привычной терминологией, — идеальный «положительный герой», честный, верящий, преданный общему делу. В судьбе Сухинова раскрывалась трагедия поражения, трагедия одиночества человека, которому привелось

---

<sup>36</sup> «Докладная записка в дирекцию Совкино». Ленархив, ф. 4437, оп. 16, ед. хр. 20.

пережить гибель задуманного великого дела и принять на себя глумление врагов, тупой и злобной черни.

Медокс — история человека, примазавшегося к движению, человека, осуществившего свой расчет урвать от движения как можно больше, подхватить, что плохо лежит, и удовлетворить свои авантюристические склонности, свою любовь к интриге, склоке и эффектам. Образ этот был небезразличен современности, связан с нею той же необычайно сложной, непрямой, разветвленной системой связей и ассоциаций, как все персонажи исторических романов Тынянова, написанных в 20-е годы.

Можно, конечно, пожалеть, что не воплотился первоначальный замысел фильма — исторической хроники. Содержание сценария «СВД», каким он был реализован, безусловно, скромнее и уже. Но это закономерное и талантливое решение материала в другом жанре, очень цельное, определенное и имевшее для кинематографа 20-х годов большое культурное значение, так как та же «прививка литературной традиции» сказала здесь прежде всего на качестве сценария. «СВД» — сценарий с целостной и яркой образной системой, с литературными описаниями, которые при всей лаконичности несут в себе выразительный экранный образ. Вот образец литературной записи (после разгрома Черниговского полка): «Вороны на свинцовом небе. Барабан и палочки наполовину в снегу (убит маленький барабанщик. — *Н. З.*). Вечер. Поле. Грязный утоптаный снег. Туман. Груды тел, трупы лошадей, ружья. Остатки телег, кивера. Вороны в небе»<sup>37</sup>. Или описание катка: «Елка с фонариками. Освещенные плошками ледяные пирамиды. Пролетают катающиеся. С снежной горы съезжают на санях. Вертится карусель с санками. Улыбаются провинциальные красавицы, сидящие в санях»<sup>38</sup>. В этих описаниях стилистика картины predetermined вполне точно.

«Поручику Киже» — следующей картине по сценарию Тынянова — повезло несравненно меньше. Если «СВД» на экране оказался фильмом иным, чем он был задуман, но равноценным задуманному, то операция, произведенная кинематографистами с замыслом «Поручика Киже», при-

<sup>37</sup> ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 91.

<sup>38</sup> Там же.

вела к снижению не только художественного качества, но самого значения картины.

Дело было так. Замысел родился у Тынянова как сценарий немого фильма. Постановку предполагалось поручить С. Юткевичу. Как вспоминает и С. Юткевич, и другие, кто читал немой сценарий Тынянова (впоследствии утраченный), сценарий, будучи поставленным, мог бы стать выдающимся произведением немого киноискусства.

Тогда, в 1927 г., по ряду причин фильм поставлен не был. Тынянов написал свой знаменитый рассказ «Подпоручик Кижже», и рожденный для кинематографа сюжет обрел жизнь и прославился в литературе. Вернулся на экран он лишь через семь лет, уже как звуковой сценарий, в постановке А. Файнциммера. И хотя в титрах картины было обозначено авторство Тынянова, метаморфоза, происшедшая с сюжетом, оказалась для него губительна. Смысл ее исчерпывающе раскрыл в своей монографии «Юрий Тынянов» А. Белинков, проанализировав обобщающее значение маленького случая с опiskeй, из которой выросла человеческая персона, да еще сделала блестящую карьеру. «„Подпоручик Кижже“, — пишет А. Белинков, — приобретает обобщающее значение, потому что частный случай, повторяющуюся случайность писатель превращает в историческую закономерность. Когда одного человека считают мертвым, потому что так написано, а несуществующего человека считают живым, потому что написано, что он живой, и никого не удивляет ни первая ошибка, ни вторая, и сам живой человек, объявленный мертвым, и его отец, и император сразу соглашаются с тем, что верить должно только написанному, то все это переходит из плана случайностей в закономерность... Значение „Подпоручика Кижже“ в том, что в нем была найдена формула самовластия»<sup>39</sup>. «Эта алгебраическая всеобщность, обобщенность и историческая типичность вводят рассказ в избранное число абсолютных произведений русской литературы... При экранизации произошло следующее: она вернула историю к частности и случайностям анекдота... Все это произошло потому, что в фильме (конечно, из самых лучших побуждений) старательно усилена реальная мотивировка, обдуманно ослабленная в рассказе. У Тынянова нет человека, управляющего событиями и извлекающего из них для себя

<sup>39</sup> А. Белинков. Юрий Тынянов, стр. 386.

пользу, а у режиссера А. Файнцимера есть. Режиссер ввел человека, который посмеивается над эпохой и извлекает из нее выгоду... Фон Пален ...превращается в человека, который властно управляет судьбами империи. Новая мотивировка изменила не только ситуацию, но и жанр: трагический рассказ был превращен в комедию. Алгебраичность, всеобщность, типичность рассказа ушли, и вместо них на экране появились дурак-любовник, субретка и психопат-император, которые стали изображать дурацкое царствование и разложение. Грандиозная противоестественность российского самовластия была подменена хитрым придворным фон Паленом. Вся история оказалась надуманным трюком и вернулась в сборник анекдотов...»<sup>40</sup>.

К этой исчерпывающе точной характеристике можно прибавить лишь одно предположение. Может быть, «алгебраическая всеобщность» рассказа и не могла быть, даже в случае идеального воплощения, оказаться столь же убедительной, столь же абсолютной на экране, сколь в абстрагированном образе человека-описки, «фигуры не имеющего», — в литературе. Поэтому, может быть, и к лучшему, что «главная» редакция, оригинал «Подпоручика Киже» остались литературными. И не случайно, что только гениальная музыка Сергея Прокофьева, особенно не в фильме, где ей мешает посредственное изображение, а в симфонической сюите, только она поднимается до «алгебраической всеобщности» рассказа, передавая средствами «остранения» тупость, бездушие и пошлость навлковского царствования, возведенные в некий закон общества, чья эмоциональная сфера ограничена с двух сторон военным маршем, символизирующим порядок и бодрость, и чувствительным романсом «Стонет сизый голубочек», символизирующим человечность и красоту.

Может быть, если бы он был осуществлен, замысел другого фильма Тынянова, основанного на историческом анекдоте, прошел бы противоположный, нежели «Подпоручик Киже», путь к экрану: от анекдота к обобщению. Это — «Обезьяна и колокол», работа 1930 г. (начиная сценарий для Ленфильма, Тынянов одновременно написал 1-ю главу одноименной повести, тоже не законченной). В записи Тынянова приведен случай казни при Михаиле Федоровиче обезьяны, удравшей из зверинца и забежавшей в церковь.

---

<sup>40</sup> А. Белников. Юрий Тынянов, стр. 398—399.

Известен также случай, когда по повелению второй жены Алексея Михайловича, церковный колокол, своим звоном прервавший сон государыни, был бит кнутом, осужден на пытки, приговорен к ссылке в Сибирь, а потом помилован. Принцип тот же, что в «Киж»: бессмыслица анекдота, казуса, случайности в качестве общественной закономерности. Самовластие в своем истовом пыле казнить и наказывать косит всех подряд — и тварь, и предмет неодушевленный. Из этого могла получиться блистательная кинокомедия. Но, к сожалению, замысел остался только в виде краткого либретто. Существует версия, что на Ленфильм был представлен законченный литературный сценарий. Но никаких следов его ни в одном из архивов, никаких указаний на принятие сценария обнаружить пока не удалось, так что литературный сценарий «Обезьяны и колокола» до сих пор остается лишь легендой.

Еще одно название связано с Тыняновым в кино — литературный сценарий «Смерть Вазир-мухтара» (1927), подписанный В. Шкловским и Ю. Тыняновым.

Судя по всему, доля авторства Тынянова в сценарии невелика. Во всяком случае сценарий, несмотря на некоторые интересные чисто кинематографические решения<sup>41</sup>, представляет собой краткий конспект романа, передающий ход событий, но утративший ход мысли героя, то особое интонационное обаяние романа, которое создается приемом «косвенной авторской речи», т. е. сочетанием в тоне рассказчика интонации автора и интонации главного героя. Перечисление встреч и бесед Грибоедова, скоропалительные смены действия: Москва, Петербург, Тавриз, Тифлис, Тегеран, Эрзерум — костяк фабулы вместо внутреннего хода развития мысли Грибоедова. Сценарий этот, справедливо не поставленный, как раз демонстрировал невозможность применения метода иллюстрации к литературному произведению, метода, против которого выступал Тынянов своей «Шинелью».

Замыслом «Обезьяны и колокола» заканчивается кинематографическая глава биографии Юрия Тынянова, ко-

---

<sup>41</sup> Напр., конец 1-й части: «Грибоедов снова заиграл, клавиши черные, белые. Полосатые верстовые столбы. Черные с белым клавиши... Ноты на нотных липояках. На московском шоссе машут лапами столбы оптического телеграфа. Клавиши и верстовые столбы. Едет тройка, звенит колокольчик, едет Грибоедов». (ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 1).

роткая, но плодотворная и насыщенная, смыслом которой для кинематографа явились тот самый контакт с передовой новаторской литературой, та самая «прививка литературной традиции».

Глава эта демонстрирует всю сложность путей традиции и преемственности. Здесь уместно вспомнить тыняновскую характеристику литературного процесса — закономерности развития искусств общие.

«Когда говорят о „литературной традиции“ или „преемственности“, обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки, — борьба. А по отношению к представителям другой ветви, другой традиции, такой борьбы нет: их просто обходят, отрицая или преклоняясь, с ними борются одним фактом своего существования... Всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов»<sup>42</sup>.

Так было и в кинематографе, осваивавшем опыт «старших искусств».

---

<sup>42</sup> Сб. «Архаисты и новаторы», стр. 412—413.



## ТЕАТРАЛЬНЫЙ АКТЕР В КИНО

*(Из творческого опыта В. Пудовкина)*

Актеры театра давно утвердили свое право на творчество в кино. Сейчас нелепо было бы ставить это под сомнение. Но дело далеко не исчерпывается одним лишь признанием факта. И сегодня не менее актуальны вопросы, возникшие почти одновременно с самим русским кинематографом: границы взаимопроникновения актерского творчества в театре и в кино, использование театрального опыта, в частности наследия К. Станиславского, природа и специфика творчества киноактера, соотношение театрального актера и типажа, спор — «актер или непрофессиональный актер». Эти вопросы постоянно возникают в новых аспектах и связях, но корнями уходят в историю, опыт которой питает сегодняшшний отечественный и зарубежный кинематограф.

На протяжении первых 30 лет советского кино эта цель вопроса преимущественно была связана с Художественным театром, определившим многие принципиальные поиски и победы нашего кинематографа. И здесь особое место принадлежит встрече актеров МХАТ с В. Пудовкиным. Вокруг картины «Мать» с участием В. Барановской и Н. Баталова как бы скрестились и снова вспыхнули и отчасти разрешились многолетние споры о содружестве экрана и сцены. В. Пудовкин, опережая свое время, преодолевая историческую ограниченность монтажно-типажного кинематографа, прокладывая путь киноактеру последующих лет. Так же как Станиславский, опираясь на опыт старого театра и передовой современной драматургии, открыл для сцены новый тип актера, так и Пудовкин, объединяя опыт нового, советского кинематографа, литературы и Художественного театра, заложил фундамент творчества

киноактера. Это обстоятельство и позволяет особо выделить в общей проблеме «Театральный актер в кино» роль актеров Художественного театра и их работу с В. Пудовкиным, особо подчеркнуть значение «Матери», где с наибольшей остротой и очевидностью наметился стержень проблемы, актуальной до сегодняшнего дня.

### В СПОРАХ О ТРАДИЦИЯХ МХАТ

Новые социальные задачи, поставленные революцией, явились тем поворотным моментом в истории кинематографа, который заставил пересмотреть все его компоненты, в том числе и искусство киноактера. Они (С. Эйзенштейн) закономерно продиктовали «требование максимальной реальности и убедительности»<sup>1</sup>, вызвавшее увлеченность хроникой и документальным кино, тягу к натуральному, желание работать с конкретным материалом. Эта же потребность в «максимальной реальности» породила и метод типажа, и стремление использовать актера в качестве типажа — «человека», как говорил Эйзенштейн. Типаж С. Эйзенштейна и натурщик Л. Кулешова родились из протеста против самодовлеющей роли современного им киноактера, с его штампами, театральщиной, грузом салонно-психологических «переживаний». В плодотворных поисках специфики экрана новаторы взрывали старую систему актерского творчества в кино, не способную правдиво отразить новую жизнь и нового героя. Искусство «без грима», с интересом к массовому участнику революции, с достоверностью хроники и типажа, мощным воздействием монтажа и ракурса, лаконизмом и чувством ритма, воспитываемом в натурщике, диктовало новые критерии и исполнительского мастерства на экране.

Эти новые критерии складывались в решительном отрицании театрального актера, не только не способного, по мнению левых кинорежиссеров, ответить на «требование максимальной реальности и убедительности», но и повинного во многих других грехах тогдашнего кинематографа. Это прежде всего адресовалось актерам Художественного театра. Ему-то в первую голову и была объявлена война...

Кризисное состояние МХАТ в начале 20-х годов действительно давало основание для критики. Театр стал ака-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 967, стр. 9.

демызировать. В актерское исполнение проникали резонерство, сентиментальность, появились свои, мхатовские, штампы. Происходила некая догматизация и консервирование творческих достижений театра. Кризис усугублялся необходимостью быстрой перестройки и пересмотра идейно-художественных задач в первые послереволюционные годы. Искусство театра остро нуждалось в обновлении. Это понимали и сами руководители МХАТ. Почву для критики питали и далеко не всегда безупречные выступления мхатовских артистов и режиссеров в слабых, ремесленных фильмах. Художественный театр, вольно или невольно, оказался в ответе за своих кинематографических «аполлогетов» А. Вознесенского и Б. Чайковского, делавших ставку якобы на искусство переживания по К. Станиславскому, однако оставаясь в пределах антихудожественного и реакционного экрана. МХАТ поневоле вынужден был отвечать и за подавляющую часть продукции «Межрабпома», нередко фальсифицирующего и компрометирующего школу Художественного театра. Такой фильм, например, как «Девьи горы» А. Санина и Ю. Желябужского (почти со стопроцентным составом актеров МХАТ), может служить яркой иллюстрацией к статье К. Станиславского «Ремесло» (1921). Здесь у хороших мхатовских актеров налицо были все штампы и «маски чувств» (по определению Станиславского) театрального актера-ремесленника. Искусство переживания и психологическая углубленность мхатовской школы в верши их кинематографических «пропагандистов» оборачивались худшим искажением принципов театра.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что собственно МХАТ не был причастен к такому «искусству», и по существу статья «Ремесло» с той же непримиримостью, что и критика «левых», обрушивалась на ремесленный кинематограф. Возмущение «левых» было вполне справедливым, когда направлялось против прямого перенесения театральной игры на экран и против утверждений тождества между творчеством актера театра и кино. Вполне объяснимо, например, их недовольство театральным актером в случаях, подобных тем, которые встречали резкий отпор у В. Мейерхольда еще в предреволюционные годы. Так, Мейерхольд не принимал исполнения мхатовской актрисы М. Ждановой в фильме «Сильный человек», считал, что она «тянет канитель игры в плане переживания», беско-

нечную психологическую паузу вразрез всем нормам экранного ритма и времени. Закономерными были и споры вокруг работ И. Москвина, поднимавшие важные вопросы специфики актерского творчества в фильме. Они были плодотворными для обеих сторон. Но в полемическом перехлесте и желании взорвать старый кинематограф «левые» абсолютно обесценивали искусство МХАТ. Определение Маяковским и Мейерхольдом метода Художественного театра как фотографии и копировки, отождествление ими ремесленной театральной игры в кино с актерским искусством МХАТ было подхвачено новаторами советского кино. Здесь смешивались и нивелировались, по существу, две несравнимые величины, смещались категорически разные уровни искусства. Один из них — уровень ремесленной кинематографической игры — был неприемлем ни для сцены, ни для нового кино. Принципиально иной — артистическое искусство Художественного театра — необходимо было изучить и освоить с точки зрения общих законов природы актерского творчества, преломления его в кинематографе.

Имя актера МХАТ само по себе никак не могло быть гарантией высокого искусства на экране: важны были не только талант и школа исполнителя, но и творческая направленность, владение спецификой экрана, умение кинорежиссера работать с актером мхатовской школы. Поиски особой выразительности и техники театрального актера в кинематографе, которые велись в дореволюционные годы на основе искусства Художественного театра, не способные были произвести той революции в исполнительском искусстве экрана, какая была совершена на сцене самого МХАТ. (Это обстоятельство нередко является аргументом для отрицания роли МХАТ в становлении кинематографа.) Далеко не стали художественным образцом и фильмы с участием И. Москвина при всей силе воздействия образов Поликушки и Симеона Вырина. Фильм «Поликушка» держался исключительной громадой москвинского таланта, все остальное было на уровне обычного ремесленного кино: бедность художественно-выразительных средств, кадр, забитый бутафорией так, что в нем не оставалось места для воздуха, излишества грима, дотошное следование «букве» Л. Толстого в сохранении фабулы повести.

Для революции в творчестве киноактера необходима была взрывная волна «Стачки», «Броненосца Потемкина»,

«Матери»... Разрушение всей эстетики старого фильма. Рождение собственного языка кино. Только на базе этих всеобъемлющих открытий стало ясно, сколь плодотворны принципы К. Станиславского для экрана.

«Левые» же в то время решительно отрицали необходимость актерской школы переживания и «системы» К. Станиславского в кино, как и традиции театра в целом. Вместо скомпрометированного в их глазах театрального актера — типаж и натурщик. И теория, сначала явившаяся мощным толчком для обновления искусства киноактера, не могла не вызвать к началу звукового кино весьма печальных последствий. Отрицание опыта театра, недооценка искусства актера неизбежно вели к общему кризису киноактера.

### В РУСЛЕ МОНТАЖНОГО КИНЕМАТОГРАФА. ТЕАТРАЛЬНЫЙ АКТЕР И ТИПАЖ

Сам по себе один факт назначения на роли в «Матери» актеров-мхатовцев — Барановской и Баталова прозвучал как вызов и многими именно так был воспринят. Между тем Пудовкин не только не бросал вызова своим учителям, но «прежде всего отталкивался руками и ногами очень упорно и от Эйзенштейна и от многого, что давал Кулешов...»<sup>2</sup>.

Как для Эйзенштейна, так и для Пудовкина не было дилеммы — актер или типаж. Он подходит к вопросу об исполнителе диалектически, использует актера и типаж не в противовес друг другу, а исходит из конкретного замысла, из целесообразности того или иного решения. Пудовкин мог бы подписаться под заявлением Эйзенштейна: «актер... в других случаях это будет „коллектив“ беспризорных, типаж, моторная лодка, племенной бык, свинья, корова или даже... подвойник. Может быть, Зимний дворец»<sup>3</sup>. И в «Матери» «играют» сапоги городского, капли воды из рукомошника. Рядом с актерами — неактеры. В. Барановская рассказывает о пробе исполнительниц для сцены у гроба: женщины, приглашенной из-за подходящего лица, и актрисы. Последняя начинала усиленно играть, а неактриса вела себя естественно, просто, не умея и не

<sup>2</sup> В. Пудовкин. Избр. статьи. М., 1955, стр. 267.

<sup>3</sup> ЦГАЛН, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 917, стр. 5.

рассчитывая играть, и по внешнему облику и своей «неигре» как раз и подошла для этой мимолетной сцены. В «Конце Санкт-Петербурга», в сцене приветствия временного правительства, Пудовкин, используя внешне подходящие данные актрисы школы МХАТ С. Бирман, снимает ее в роли дамы с веером. Аристократов играли типажи, истинные петербуржцы. Исполнителей выбирали «по породе». Среди них известный в то время пианист, директор периферийного цирка Кашеверов. Преувеличенно-экспрессивные позы дамы с колеблющимся белым кружевным веером, обнаженными плечами и летающими руками окрашивали иронией этот преждевременный экстаз «обломков империи».

Снимая актера как типаж, Пудовкин следует тем же принципам, что и Эйзенштейн. Считая необходимым типажное соответствие исполнителя образу, он использует его в плане «человека». Так, В. Пудовкин и М. Доллер, подыскивая актрису на главную роль, ищут прежде всего типажное совпадение. Исполнительницу было решено снимать без грима, под типаж. Пудовкин уговаривает В. Барановскую отказаться от губной помады и даже пудры, в то время как она настаивала на гриме, к тому же «красивом», молодом. Без помады и грима, в позе и костюме горьковской Матери, Вера Всеволодовна показала режиссеру необычайно убедительной: вот это рабочая женщина! Простое, умное, обаятельное лицо... Актриса внешне уже выражала «все возможности будущего ее поведения в картине, от тупой покорности существа, забитого тяжелой жизнью, до огромного пафоса героини, идущей впереди демонстрации»<sup>4</sup>. Этого совпадения «человека» с горьковской Матерью недоставало первой кандидатке на роль — М. Блюменталь-Тамариной.

Оставаясь в русле монтажно-типажного кинематографа, режиссер «Матери» в то же время преодолел односторонность и крайности взглядов своих учителей. Ему предстояло обнаружить «рациональное» зерно МХАТ для кино, и осуществилось это не вопреки достижениям новаторского кинематографа (точка зрения, довольно распространенная в киноведении 40—50-х годов), а именно благодаря им.

Картина «Мать» взрывала вслед за Эйзенштейном и Кулешовым старую систему творчества киноактера, но

<sup>4</sup> В. Пудовкин. Избр. статьи, стр. 311.

как бы с другого конца. Пудовкин тоже отбрасывал штампы и театральщину прежнего экрана, но не заменяя актера типажом, натурщиком или кем-то еще, а с помощью самого актера: в скомпрометированное для «левых» слово «актер» он вкладывает новое содержание. Здесь режиссер берет на вооружение и достоверность, подсказанную типажом, и воздействие специфических средств кино, открытых Эйзенштейном, и лаконизм актерского поведения на экране, найденный Кулешовым, ощущая в то же время уязвимость каждого в отдельности. Пудовкина не удовлетворяет изображение человека в «Потемкине»: «В отношении исполнителей отдельных ролей, — замечает он, — все плохо, кроме почти статических состояний неиграющих людей»<sup>5</sup>. И это уже в какой-то мере заявка на актерское мастерство в «Матери». Пудовкин считает, что сложные задачи главных образов фильма не под силу решить типажу (не обладающему искусством игры, при всей своей достоверности и безыскусности) и натурщику (ограничивающемуся чисто внешними сторонами образа). В поисках «играющих» исполнителей режиссер обращается к театральному актеру, рассчитывая на его высокую технику.

Сам актер, любящий театр, частый посетитель МХАТ, Пудовкин не мог не сознавать, что для выражения чувств и страстей масштаба горьковских героев нужны и актеры громадного таланта, безупречной техники, эмоциональной выразительности. М. Доллер, рекомендуя на роль Матери Барановскую, знал ее раньше и считал, что у нее есть и мастерство, и большой темперамент. Те же качества были несомненны для Пудовкина в кандидатуре Баталова, предложенной руководством «Межрабпома». Оператор «Матери» А. Головня рассказывает, что все они, работая над картиной, ходили смотреть «Дни Турбиных» и восхищались великолепной игрой Хмелева, Яншина, Соколовой...»<sup>6</sup> Это не могло не влиять на работу с актером во время съемок. Более непосредственно это влияние театра скажется чуть позже, в фильме «Конец Санкт-Петербурга». Вначале снимался первый вариант сценария, где развивалась, параллельно судьбе Парня, история буржуазной семьи. Офицера играл Н. Хмелев, почти полностью сохраняя облик Алексея Турбина: судьба семьи и образ офицера

<sup>5</sup> «Кино», 1926, № 5, стр. 1.

<sup>6</sup> Из беседы А. Д. Головни с автором статьи 17 ноября 1965 г.

были навеяны талантом актера и спектаклем «Дни Турбиных».

Союз с театром, закрепленный Пудовкиным, по самому своему характеру был качественно новым для русского экрана. Мастерство Барановской и Баталова, оставаясь равным по художественному уровню лучшим сценическим образцам, обретало в условиях кино своеобразную дополнительную силу и выразительность. Режиссер достиг этого результата, соединив, казалось бы, несовместимое, и противоречивое — искусство театра с открытиями Эйзенштейна и Кулешова. Его задачей было «взять актера с очень большим стажем театральной работы и школой и добиться путем долгой репетиционной работы необходимого соединения четкости, точности и правдивости»<sup>7</sup>. Самое ценное, чем обновили новаторы экран, — достоверность, документальность, — Пудовкин распространяет и на актерское исполнение. Первое требование, предъявленное Барановской и Баталову, — добиться простоты и естественности типажа, безыскусность которого — камертон для актера. Подлинный человек не должен быть соперником профессионалу по своей реальности и достоверности.

Гармония сосуществования типажа и актера в «Матери» достигалась поэтому не только совмещением актерских и типажных элементов в образе, но и точно найденным общим стилем исполнения. Это как раз то, о чем писал А. Луначарский: «Актерская игра абсолютно не чувствуется... Баталов, Барановская и другие тоже совсем не играют, они тоже полностью сливаются с созданными ими типами до совершенной иллюзии жизненной правды»<sup>8</sup>.

Освобождая Баталова и Барановскую от «театрального поведения», добиваясь «иллюзии жизненной правды», Пудовкин открывает в мхатовских актерах представителей той «самой реалистической манеры игры» (по его определению), которая не только не чужда требованию максимальной реальности в кино, но необходима для его полного осуществления. Театральный актер, обладающий совершенной техникой, мог решать художественные задачи, непосильные для «подлинных» людей, типажа, не уступая

<sup>7</sup> «Новый зритель», 1926, № 36, стр. 11.

<sup>8</sup> «А. Луначарский о кино». М., 1965, стр. 143.



им в естественности и кинематографичности. В этом отношении Пудовкину особенно импонировал Н. Баталов — и не только своим типажным обликом, но тем, что «его игра не отличается по правдивости от естественного поведения человека, того поведения, которое в реальной жизни определяется средой, профессией, привычками и характером»<sup>9</sup>.

Этот стык «реального» человека и актера явился чрезвычайно важным для Пудовкина. Он не только подсказал манеру актерского исполнения, но подводил режиссера к обнаружению органической связи актерского мастерства с поведением реального человека в реальной обстановке, к объективным закономерностям творческого процесса, что лежало и в основе воспитания актера К. Станиславским. Пудовкин, работая с типажом, открывает, что «погружение в мир простых, реальных задач, освобожденных от отвлеченности, необходимо и для работы с любым актером самой высокой техники»<sup>10</sup>. Поиски правды человеческого характера через взаимообогащающее содружество типажа и актера-профессионала рождало близкие театру методы работы Пудовкина с исполнителем, в частности и метод «физических действий» по Станиславскому.

Вывод Пудовкина о том, что «внешняя выразительность актера в кино не должна переходить порога выразительности человека в реальной обстановке»<sup>11</sup>, по сути дела был одной из форм осуществления мечтаний К. Станиславского о максимальной правде актера. Они в свое время воплотились в чеховских спектаклях — все «как в жизни», в попытках (не раз описанных) ввести типаж — неактера на сцену, в предпочтении маленького зала, где не нужно форсировать мимику, жест, голос. Да и в облике самих актеров Художественного театра, чуждых каботинству старой сцены, похожих на курсисток, учителей, студентов и поэтому типажно соответствовавших образам близкой им по духу драматургии. Но стремление Станиславского к «антитеатральности» актерского исполнения не могло быть до конца реализовано в стенах театра. И экрану как бы завещалось выполнить то, перед чем сцена оказалась бессильной.

---

<sup>9</sup> В. Пудовкин. Избр. статьи, стр. 223.

<sup>10</sup> Там же, стр. 224.

<sup>11</sup> Там же, стр. 197.

Основатель Художественного театра ранее, чем кто-либо, еще в 1913 г., обращает внимание на специфику и некоторые преимущества работы киноактера и предугадывает в кинематографе дополнительные (а нередко даже большие) возможности для осуществления принципов актерской техники МХАТ (к чему придет В. Пудовкин). Реальность, подлинность обстановки действия на киносъёмках, возможность фиксации роли в наиболее свежем и непосредственном варианте, особая «обнаженность» актерского лица на экране предъявляют к киноактеру, по мнению К. Станиславского, требования (и создают объективные предпосылки) более тонкого владения техникой игры. Позже, в преддверии звукового кино, эта мысль будет высказана им с абсолютной убежденностью: «Я утверждаю, что актер говорящего кино должен быть несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены...»<sup>12</sup>.

«Реальность» кино уже в дореволюционные годы толкала некоторых работников кинематографа к крайним выводам о непригодности театрального актера (замене его непрофессиональным исполнителем) или к абсолютизации внешних данных киноактера. У Станиславского специфика экрана рождала мысль о расширении возможностей усовершенствования актерской техники. Он с опасением писал об эксплуатации только «естественных» данных киноактера, который, оставаясь всегда лишь «самим собой»<sup>13</sup>, бессилён решить проблему создания художественного образа. Это опасение подтвердилось особенно в конце 20-х годов, в пору наибольшей вульгаризации теории типажа. «Самопоказывание» киноактера — одна из величайших бед и сегодняшнего экрана, по признанию крупнейших кинорежиссеров и актеров мирового кино.

Станиславский и его соратники утверждали, что жизненная достоверность и тонкая выразительность кинематографического исполнения достигаются мастерством, настолько более высоким, чем на сцене, что оно способно оказать обратное, обогащающее воздействие на искусство театрального актера.

Один из крупнейших мастеров Художественного театра, Л. Леонидов в ту пору считал, что не владеет «достаточной

<sup>12</sup> К. Станиславский. Собр. соч., т. 6, стр. 277.

<sup>13</sup> «Сине-фоно», 1913, № 19, стр. 18.

техникой, которая нужна именно кинематографическому исполнителю»<sup>14</sup>. На него как киноактера, по собственно-му его признанию, оказала большое влияние Аста Нильсен, владевшая секретом этой техники. Для Леонидова смысл и особенности творчества на экране раскрываются как раз в те годы, когда Пудовкин добивается от исполнителей «Матери» простого и естественного поведения перед камерой. И их выводы (как и ряда работников кино этого же времени), по существу, синхронны: в системе воспитания актера Художественного театра заложена основа кинематографичности профессионального актера. «Максимум внутреннего и минимум внешнего», как определил это Л. Леонидов; актер мхатовской техники, освоив специфику экрана, может играть в неигровом фильме — утверждал Ф. Никитин, один из лучших актеров советского немого кино. Это нашло подтверждение в пудовкинской «Матери», впервые полно раскрывшей кинематографичность школы Художественного театра, в творчестве актеров на экране 30-х годов: Н. Баталова, Н. Хмелева, Б. Щукина, Н. Черкасова, Б. Бабочкина, В. Марецкой, Б. Ливанова, Н. Дорохина и многих сегодняшних актеров советского кино.

Этот опыт «Матери» — величайшая ценность для современного мирового кинематографа, устремленного к новым поискам предельной достоверности экрана.

Сравнивая возможности типажа и театрального актера, Пудовкин сделал вывод, далеко выходящий за пределы монтажного кино и современной ему абсолютизации неактера. Если еще сегодня чешский критик Яр. Бочек, справедливо отмечая одинаковую силу воздействия образов, созданных профессиональными исполнителями (И. Москвин в «Коллежском регистраторе», В. Массалитинова в «Грозе») и типажами (персонажи «Стачки» и крестьянка в картине «Два гроша надежды»), нивелирует возможности тех и других в кино и утверждает, что работа киноактера «в самой своей творческой сущности отлична от актерской работы в театре»<sup>15</sup>, то В. Пудовкин уже в 20-е годы определяет принципиальные границы использования на экране типажа и профессионального актера

---

<sup>14</sup> «Вестник кинематографии», 1914, № 89/9, стр. 29.

<sup>15</sup> «Вопросы киноискусства», вып. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 214.

и открывает единство природы актерского творчества в театре и кино.

Актеры и режиссеры разных стран и направлений признают метод К. Станиславского «основой для современного развития актерского искусства»<sup>16</sup> (Л. Коменчини). «Чтобы человек в зрительном зале,— пишет Т. Конвицкий,— мог поверить в человека на экране, этот последний должен быть правдиво и всесторонне охарактеризован актером. И здесь, видимо, существуют огромные возможности для метода Станиславского...»<sup>17</sup>. По удачному выражению Ж. Древилля, «при помощи техники Станиславский заставлял забывать о технике»<sup>18</sup>. В этих словах ключ к сегодняшнему разрешению споров «профессиональный исполнитель или неактер», к реабилитации актера в отношении подлинности и правдивости отражения жизни (что ставится нередко под сомнение). «Актерское искусство,— считает Бернар Блие,— в том и состоит, чтобы заставить зрителя забыть, что перед ним актер...»<sup>19</sup>. Последователь и пропагандист учения К. Станиславского М. Редгрейв пишет «„Подлинные лица“ занимают свое место на экране наряду с нашими многочисленными лицами (лицами актеров.— Т. П.), которые представляются подлинными при первом появлении на экране, но подлинно интересными становятся, на мой взгляд, в процессе совершенствования актерского мастерства. Артист непременно должен раскрывать сокровенные чувства людей, это часть его природы... Он должен убедить зрителя, что его роль — это его жизнь, хотя это не так»<sup>20</sup>.

Выбор В. Пудовкиным актеров именно Художественного театра был во многом случаен и не был продиктован осознанным признанием метода и «системы» К. Станиславского в тот период. Тем более, что и труды К. Станиславского о «системе» еще не появились к этому времени. В. Барановскую и Н. Баталова пробуют на роли по тому же принципу, что и других участников фильма — актеров или неактеров,— не обольщаясь их мхатовским происхождением. Приступая к работе, режиссер меньше всего чувствовал себя «революционером», напротив, мучался сомне-

<sup>16</sup> «Искусство кино», 1963, № 3, стр. 118.

<sup>17</sup> «Искусство кино», 1963, № 4, стр. 115.

<sup>18</sup> «Искусство кино», 1963, № 3, стр. 126 (курсив мой.— Т. П.).

<sup>19</sup> «Искусство кино», 1963, № 4, стр. 118.

<sup>20</sup> «Искусство кино», 1962, № 7, стр. 86.

ниями, что все, что он делает, — безнадежно старо, перепевы «ханжонковщины». Он осознает значение встречи с актерами МХАТ даже и не сразу после «Матери», несмотря на успех работы. Он осваивает опыт фильма постепенно, по мере того, как изживаются и сглаживаются «недостатки» монтажно-типажного кинематографа, по мере того, как в практике и теории кино 30-х годов вплотную возникает проблема использования опыта театра. Но опираясь на актеров школы МХАТ в поисках «путей к предельно реалистическому зрелищу, в которое игра актера должна входить как основная, органическая часть»<sup>21</sup>, Пудовкин объективно становился преемником и союзником К. Станиславского, параллельно используя его методы. Отсутствие, таким образом, сознательного момента в обращении к актерам Художественного театра несколько не умаляет результатов этого союза, а только подтверждает всеобщую закономерность в искусстве открытий К. Станиславского. Силу этих традиций не могли не испытать и другие «отрицатели» театра — С. Эйзенштейн, Л. Кулешов. В творчестве Пудовкина это проявилось наиболее очевидно и непосредственно.

#### РАБОТА С АКТЕРОМ

Поиски общего языка режиссера с исполнительницей роли Матери оказались трудными. Но тем не менее был установлен необходимый внутренний контакт. А сами пути режиссера к его достижению раскрывают в Пудовкине последователя театральной школы, воспитавшей Баталова и Барановскую.

После первой же значительной роли воспитанницы Школы-студии Художественного театра В. Барановской на сцене писали о рождении большого драматического дарования. Свообразием и тонкостью отмечены лучшие работы Веры Барановской в МХАТ (1903—1915). Одна из любимых учениц К. Станиславского, она много работает и учится, увлечена «системой», рождающейся в эти годы. Казалось бы, судьба актрисы складывалась удачно, но после 12-летнего пребывания в МХАТ Вера Всеволодовна ушла на провинциальную сцену. Театр стремился воспитать в актрисе серьезного художника, а вместе с тем в

<sup>21</sup> В. Пудовкин. Избр. статьи, стр. 213.

Барановской где-то подспудно жила тяга к шумному успеху провинциальной премьерши, к внешне заманчивым ролям современных женщин «нервного» плана (для которых у актрисы не было, кстати, достаточных данных). Она мечтает сыграть роль Веры Мирцевой — героини одноименного адюльтерного «боевика» модного в то время драматурга Л. Урванцева (и получает эту возможность в провинции). В пестром репертуаре Барановской будут и большие роли классических произведений. О ее игре, как правило, будут писать восторженно, но провинциальная сцена все же сыграет отрицательную роль в творческой биографии актрисы.

Барановская не сразу оценила силу и новизну горьковского образа: слишком далеко это было от привычных героинь «в туалетах». В. Пудовкин добивается безупречной правды образа, освобождает его от всякой красоты так же требовательно, как Станиславский добивался от актрисы простоты, учил «ко всякому чувству подходить серьезно и мужественно»<sup>22</sup> в пору ее юности на сцене МХАТ. Успеху Веры Всеволодовны в родном театре немало способствовал строгий контроль и бескомпромиссная требовательность режиссуры. К. Станиславский видел в ней исполнительницу «мужественных женщин» и растил в актрисе соответствующие качества. Впервые после него В. Пудовкин оценил настоящие возможности Барановской. Впервые после Художественного театра высота ученицы К. Станиславского была заново обретена в «Матери». «Изысканность исполнения», «ненаигранная простота», отмечавшие ее сценические работы в МХАТ, с новой силой обнаружались благодаря работе с В. Пудовкиным.

Неверно было бы относить успех образа Матери на счет одного В. Пудовкина (а такие мнения есть), ссылаясь на то, что Барановская якобы посредственная актриса, испорченная к тому же провинциальным театром и дореволюционным кинематографом (она снялась в пяти фильмах). Умная, талантливая актриса, с большим режиссерским опытом, Вера Всеволодовна стала не только союзницей, но инициативным и настойчивым автором своей роли.

В творческом союзе В. Пудовкина с актерами «Матери»

---

<sup>22</sup> Архив Музея МХАТ, ф. К. Станиславского. Записная книжка № 773, л. 3.

одинаково интересны обе стороны: и момент самого чистого восприятия и одобрения методов работы исполнителей, и его собственные приемы, догадки, озарения, роднящие его со школой К. Станиславского. Зачастую эти две стороны трудно разграничить, настолько спаянно шла работа режиссера и актеров. Предварительные беседы. Совместное выявление развития образа. Репетиции в поисках правды малейшего кусочка роли, в которой для актеров и Пудовкина, по его словам, не было ни одного «проходного, неважного момента». Просмотр и обсуждение отснятого материала вместе с исполнителями (что сейчас еще нередко лишь мечта киноактера)... Кто был инициатором всего этого? Для воспитанников К. Станиславского немислимо начало работы без изучения сценария, роли во всем ее объеме. Пудовкин также считал это необходимым условием для взаимопонимания.

Основой союза стало доверие. Пудовкин умел ценить в актере равноправного художника, доверять ему и, когда надо было, учился у него. Н. Баталов вспоминает о громадном воздействии на его актерское воображение первого разговора с режиссером о фильме: «Всеволод Илларионович говорил об этом так горячо и зажигательно, с таким глубоким пониманием и ясностью рисовал передо мной образы, что я с первой же беседы загорелся творческим энтузиазмом... После разговора с Пудовкиным впечатление было такое, как если бы мне много и красочно рассказывали о море и после этого я сам впервые его увидел»<sup>23</sup>. Неудивительно, что актер и режиссер легко понимали друг друга, что Баталов особенно чутко воспринимал не только образ Павла, но и специфику кино и режиссерское требование экономной и сдержанной манеры игры. В свою очередь актер удивлял Пудовкина своей тончайшей интуицией, мгновенной способностью перевоплощения. Пудовкин открывал для себя как режиссера огромные возможности, заложенные в исполнителе, несущем активное, творческое начало. Баталов, по его мнению, «создавал поразительные вещи»: «он перешагнул самые смелые мои мечтания. Я еще не мог сильной рукой формировать то, что хотел. Но для Баталова достаточно было только творческого общения. Если я был искренним, если он видел, что я хотел, он вспы-

---

<sup>23</sup> «Кино», 1932, № 44, стр. 2.

хивал как искра, и сразу через него виден был чудесный свет, который покорял меня, а затем и зрителей...»<sup>24</sup>.

В Барановской и Баталове оказалась ценной не только их личная одаренность, но главным образом их принадлежность к школе «самой реалистической манеры игры». С самого начала Пудовкин знает, что хочет от актера, но еще не осознает как рождается искомая правдивость и искренность исполнения. Поэтому он сразу оценил и подхватил основное свойство этих актеров — их опору на «переживание» роли, поиски ее внутренней правды. Дорожка свежим и непосредственным чувством актерского переживания, рожденным на репетиции, но не умея тогда еще вовремя разбудить интуицию исполнителя, чтобы подвести его к желаемому результату, режиссер строит работу на съемках по принципу оператор для актера, а не наоборот. По свидетельству А. Головни, он должен был в любую минуту быть готовым к съемке, чтобы зафиксировать эмоции исполнителя в их наибольшей искренности и свежести, столь важной для фильма<sup>25</sup>. Позже, осваивая опыт «Матери», изучая метод К. Станиславского, Пудовкин находит пути к сознательному управлению творческим аппаратом актера. Как ни парадоксально, но В. Пудовкин при всем своем отношении к типажности, при всех своих ортодоксальных высказываниях в духе времени («актер ценен, как реальный материал, только один раз», «я предпочитаю показать настоящего текстильщика, чем актера, играющего под текстильщика», и т. п.) в «Матери» опроверг себя. Он не побоялся при всей типажной узнаваемости использовать Баталова после «Аэлиты». И, опираясь на его «вживание в образ», раскрыл актера в совершенно новом качестве. Пудовкин собирался снимать Баталова и в «Конец Санкт-Петербурга» — в роли Парня. В этом фильме он вторично снимает Барановскую, сохраняя «неактерскую» внешность, столь важную в «Матери». Неоднократно Пудовкин работает и с Чистяковым. Любовь к актеру и умение работать с ним, использование последнего не по линии «самовыражения» его личности (при понимании всей важности «человеческих» качеств актера в успешном решении кинообраза), а ставка Пудовкина и на актерское перевоплощение полностью раскрылись в «Матери».

<sup>24</sup> «Театральная жизнь», 1959, № 20, стр. 23.

<sup>25</sup> Из беседы А. Д. Головни с автором статьи 17 ноября 1965 г.



Если Павел — характер, развивающийся только лишь в фабуле фильма, то в роли Матери есть и внутреннее становление характера. И в этом становлении ведущей темой стала тема контраста старости и молодости героини. Не внешней, не физической старости и молодости (это уже было производным), а внутренней, духовной. Эти изменения характера невозможно было показать монтажом, ракурсом. Здесь необходимо было постепенное внутреннее преобразование актрисы. Забитая, подавленная, робкая Мать первых кадров казалась старой и как будто меньше ростом. Потухшие, горестные глаза, пугливые движения — таков внутренний и внешний облик, найденный актрисой. «Старейте! Старейте!» — требовал режиссер в этих сценах. Специальными ракурсами, композицией кадра, светом режиссер лишь усиливал найденное Барановской. И эти кадры ощущались какими-то мрачными, безысходными. Им на смену появлялись кадры, полные света и воздуха, с просветленным лицом Матери во весь экран. Молодость — как пробуждение героини, рождение новой веры, интереса к жизни, как символ весны и бодрости в ее душе. Такой предстает Мать Барановской во второй половине фильма, когда помолодевшая, выпрямившаяся, с живыми глазами приходит она на свидание к сыну, когда участвует в демонстрации. «Молодейте! Молодейте!» — просил здесь В. Пудовкин.

В то же время характеры персонажей «Матери» реалистичны лишь в основном, главном. При всем внимании режиссера к человеку, к индивидуальному, подробному он стремится к обобщенности образов в духе требований монтажного кино. И Павел, и Ниловна вышли из Горького, но они сознательно лишены в фильме бытовой и психологической объемности романа. Мать из фильма как-то не идет называть Ниловной. На экране сознательно были опущены бытовые, неповторимо индивидуальные приметы женщины (по сравнению с первоисточником), которую окружающие любовно, по-домашнему окрестили Ниловной. Пудовкин боится потопить пафос и революционную символику образа в характерности. Он видит героическое через будничное, но не бытовое и характерное. Поэтому ему очень подошла Барановская — актриса героического плана. Павел уже в самом внешнем облике противопоставлялся тому типу рабочего-интеллигента, который выведен у писателя. Режиссер берет в Павле — Баталове более общий и распро-

страненный тип рабочего-революционера и отводит ему такое место в фильме, что не вызывает желания упрекать (как это делали) режиссера и актера в отсутствии интеллектуальности и сложности характера Павла.

Но Пудовкина обобщенность интересует не больше, чем этого требует стиль монтажного кинематографа. (В то время, как у Эйзенштейна, например, обобщенность — не только дань стилю, но и его личная особенность и склонность как художника). В пределах данного стиля режиссер «Матери» тянется к психологической детали, достоверной и человеческой оболочке образа. К актеру. Эти черты режиссерского стиля Пудовкина оказались лишь близкими киноискусству 30-х годов. Не случайно фильм считают «мостиком» к «Чапаеву», а рисунок самого Чапаева — от Пудовкина (А. Фадеев)<sup>26</sup>.

Пудовкин, при всем его доверии к актеру, далек от того, чтобы поручить ему построение роли целиком. Режиссер делает ставку на монтажный образ актера в духе требований кинематографа Эйзенштейна, но качество и результат этого «образа» иные. В основу монтажного образа легли поиски перспективного развития роли, установленная на репетициях целостность и последовательность жизни образа (об этом позже Пудовкин будет неоднократно говорить как об использовании опыта МХАТ — «сквозного действия» и «сверхзадачи» по К. Станиславскому...) «Недоверие» к самодовлеющим актерским средствам не обеднило поэтому специфично кинематографические приемы подачи актера. И образы, строящиеся на сочетании отдельных «статичных» состояний с короткими актерски действенными кусками, не лишаются цельности и развития. Не только благодаря четкому ритму, монтажу и особым точкам съемки, а и потому, что статичные состояния лишь относительно статичны. Лицо актера, его мимика, глаза, продолжающие жизнь образа, преодолевали статичность композиции. Не случайно, по признанию режиссера, его все время тянуло снимать крупно глаза Баталова, передающие «такую убедительность правдивого чувства актера, живущего в образе, о которой может только мечтать режиссер»<sup>27</sup>. «Огромная динамика внутренней жизни»<sup>28</sup> нарушала впечатление

<sup>26</sup> «Искусство кино», 1958, № 1, стр. 97.

<sup>27</sup> В. Пудовкин. Избр. статьи, стр. 223.

<sup>28</sup> Там же, стр. 222.

статичного кадра. Так воспринимаются все крупные планы Барановской и Баталова: «Правда где?», «Не смей бить!» и т. д. Внешне статична и композиция кадра Матери после увода Павла жандармами: фигура Ниловны с протянутой вперед рукой. Лишь одна эмоция актрисы, но как бы вбирает в себя целую гамму переживаний и мыслей, рожденных страданием Матери. В этом сказался результат большой предварительной работы. На репетициях Вера Всеволодовна убедила режиссера разрешить ей «дать нарастающее переживание». В. Пудовкин не был уверен, сможет ли исполнительница уложиться в необходимое экранное время. Это оказалось выполнимым. И хотя при монтаже кадр не сохранил «нарастающего переживания», он сохранил его огромный конечный результат.

Те же особенности у пудовкинского крупного плана. В нем фиксировалась одна определенная эмоция, которая, однако, отличалась от однозначной (и вместе с тем абстрактной) по характеру эмоции натурщиков Кулешова, например. В «Матери» актерская эмоция — это всегда конкретное проявление и результат определенного внутреннего состояния персонажа, поэтому последний обрел в фильме большую жизненную достоверность, чем натурщик.

Сдержанность эмоций и скупость их выражения в «Матери» обусловлены стилем фильма, литературным материалом. Режиссерские поиски лаконизма в актерском исполнении «Матери» не имели ничего общего с тем «лаконизмом» и абстрактной «кинематографической естественностью» (во что бы то ни стало!), которые до сих пор не изжиты в киноискусстве. А ведь киноактера не может обогатить требование «ничего не играйте!», идущее от режиссера, который ничего подчас и не видит в образе, кроме модной простоты и внешней сдержанности. Имитация правды на экране неизбежно приводит к штампу, мертвому приему, кинотипажу. «Душевный натурализм в смысле внешней правды и отсутствия нормального переживания»<sup>29</sup> — так определял подобные явления К. Станиславский...

---

<sup>29</sup> Архив музея МХАТ, ф. К. Станиславского. Записная книжка № 787, стр. 21.

Режиссер «Матери» считает, что сила впечатления от игры киноактера «получается не от того, что он выливает из своих переживаний, а только от того, что он их сдерживает»<sup>30</sup>. Отсюда ведет свое происхождение знаменитый жест Матери — Барановской, предчувствующей несчастье с мужем. Прежде чем найти сдержанное и остро-выразительное до символа поведение исполнительницы, режиссер и актриса проделывают колоссальную работу в установлении чувств и переживаний персонажа в этот момент. И когда репетиции выявили внутреннюю правду куска роли, Пудовкин попросил актрису сыграть то же самое, но без единого жеста и движения, сохраняя уже «найденное внутреннее состояние». А затем разрешил ей сделать «только один жест». Результатом был этот лаконичный и необычайно верный по чувству и психологии жест, о котором так много упоминали критики и историки фильма.

Пудовкин объясняет успех эксперимента (предлагая сыграть сцену без жестов и движений) «наличием отчаянной смелости, свойственной молодости со стороны режиссера и глубоко освоенной школы Станиславского со стороны актрисы»<sup>31</sup>. Это верно по отношению к Барановской. Но эксперимент режиссера был рожден не столько «отчаянной смелостью», сколько тем, что Пудовкину удалось бессознательно точно определить органическую связь внутреннего и внешнего в роли. Учитывая особенности экрана, снимая излишнюю театральность у актрисы, он искал наиболее верной и концентрированной подачи чувств героини тем же путем, что и К. Станиславский, интуитивно становясь его союзником.

Достаточно известны примеры из практики и теории К. Станиславского, искавшего гармонию внутренней и внешней жизни образа на сцене. Обращение к внутреннему монологу. Требование полного безжестия и неподвижности от актера с целью выявить единственно живой и нештампованный вариант поведения исполнителя. «Прежде чем приступить к внешнему созданию роли, к физической передаче ее внутренней жизни и внешнего образа, — писал он, — надо убрать все лишние жесты. Только при этом условии явится необходимая четкость в внешней передаче. Несдерживаемые движения самого

<sup>30</sup> «Советское кино», 1927, № 9, стр. 14.

<sup>31</sup> В. Пудовкин. Избр. статьи, стр. 221.

артиста искажают рисунок роли и делают игру неясной, однообразной, невыдержанной»<sup>32</sup>. И интересно, что впоследствии Пудовкин обратит внимание в творчестве К. Станиславского именно на это. Познакомившись с «Моей жизнью в искусстве», он замечает: «Чрезвычайно интересны в воспоминаниях К. Станиславского те моменты, когда он сталкивается с необходимостью „безжестия“, неподвижности актера для того, чтобы сосредоточить все внимание зрителя на переживании... Замечательно то, что эта задача не только выполнима в кинематографе, но сплошь и рядом чрезвычайная скупость жеста, доходящая до абсолютного безжестия, бывает в кинематографе необходима»<sup>33</sup>.

После «Матери» стало невозможно говорить о чужеродности экрану традиций театра. Работа мхатовских актеров в фильме одновременно преодолевала недоверие к театральному актеру в кино и боязнь экрана мастерами сцены. Н. Баталов после работы с В. Пудовкиным писал, что «киноактеру требуются не только „данные“, но и разработанная техника, без которой игра обращается в пошлое любительство или надоедливую демонстрацию — показ самого себя, не имеющий ничего общего с внутренним образом роли»<sup>34</sup>. В. Барановская утверждала, что мозаичность работы в картине опирается на «вживание в образ». Н. Хмелева, снимавшегося в «Конце Санкт-Петербурга», увлекала задача «минимально четкого внешнего действенного выражения при максимальной внутренней собранности всех артистических сил». Интересно в этом же аспекте оценка «Матери» еще одного мхатовца — Б. Ливанова: «Кино манило очарованием нового, богатого изобразительными возможностями искусства, но и пугало одержимостью мастеров монтажа. Поэтому фильм, в котором вдруг предоставили место актеру, посчитались с его индивидуальностью, с его работой и в то же время сохранили то особое, исключительное, что отличало для нас кинематограф от театра, показался нам открываемым. „Мать“ — это и Горький, и кинематограф, и хорошая сдержанная и умная манера киноповествова-

---

<sup>32</sup> К. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 226.

<sup>33</sup> В. Пудовкин. Избр. статьи, стр. 219.

<sup>34</sup> «Красная панорама», 1927, № 40 (ст. «Какой нужен экрану актер?»).

ния... Главное умение режиссера в том, что, работая с актером, он *видит монтажное развитие внутренних качеств человеческого характера, а не внешний рисунок стыков и шторок, внешний рисунок действия*»<sup>35</sup>.

Коэффициент полезного действия театрального актера — в умении, культуре и опыте кинорежиссера. И нередко в отрицании театра, за словами о пресловутой «специфике» и «магии» кино скрывается беспомощность в работе с актером (откуда часто и идет перенесение на экран театральных условностей). Почти каждый фильм сейчас знакомит с новыми актерскими именами, по сколько из них становятся по-настоящему актерами?! Приветствуя работу В. Пудовкина с актерами МХАТ, вступаю в спор с ревнителями «чистоты» языка кино, А. Попов писал в 1928 г.: «Говоря о высокой культуре театра, я имею в виду тот багаж опыта и методики, которые дали Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов и с которыми многие кинорежиссеры знакомы только понаслышке. А не граничит ли такое пренебрежение с невежеством?»<sup>36</sup>.

В. Пудовкин был первым режиссером, поставившим работу с актером на уровень больших художественных задач киноискусства, восприняв лучшие традиции русской сцены. В сегодняшних волнениях о судьбах киноактера крупнейшие мастера советского экрана обращаются к имени Пудовкина, понимавшего и любившего актера, создававшего на съемках обстановку подлинного творчества и дружбы, вызывавшего чувство энтузиазма и радости у каждого, кто работал с ним рядом.

Театральный актер в кино... Такой дилеммы — «да» или «нет» не существует сегодня. По существу, она была решена еще 40 лет назад в «Матери». Но каждое поколение кинематографистов стремится по-своему оценить и выверить любую проблему. Для современного кино, переживающего новый подъем поисков максимальной реальности экрана, работа В. Пудовкина с театральным актером — не только поучительный опыт истории, но и живой, действенный творческий метод. Режиссер «Матери» прокладывал пути киноактеру с той смелостью, гибкостью и диалектичностью, которым могли бы позавидовать нынешние мастера.

<sup>35</sup> ЦГАЛИ, ф. 966, оп. 2, ед. хр. 730, стр. 59, 63 (курсив мой.— Т. П.).

<sup>36</sup> «Жизнь искусства», 1928, № 9, стр. 7.

## ПОСЛЕ «КРАСНОЙ ПУСТЫНИ»

*(О некоторых итогах Антониони)*

В 1964 году, в год «Красной пустыни», журнал «Бьянко э нэро» проводил анкету. Среди других был вопрос о том, кому следует присудить пальму первенства в современном итальянском кинематографе. Участники опроса почти единодушно решили считать самым талантливым из деятелей кино Федерико Феллини, а самым интересным — Микеланджело Антониони.

Этот почетный, хотя и неопределенный титул отразил странную особенность художнической репутации Антониони: долгое время его слава существовала в форме дискуссии. Она и родилась в споре. После каннской премьеры «Приключения» (1960) спорили зрительный зал и критики. Зрители топтали ногами, свистели, с шумом покидали дворец кино, расклеивали по городу издевательские афишки: «Внимание, внимание, мы ищем Анну» или «Анна, сообщи о себе режиссеру Антониони». А критики собирали подписи под письмом к жюри. В письме говорилось, что Каннским фестивалем началась жизнь одного из оригинальнейших произведений экрана. Критики выражали надежду, что жюри надлежащим образом оценит событие.

Так и пошло: зазвучав впервые на выкриках приверженцев и хулителей, слава Антониони обрела академическую устойчивость лишь спустя несколько лет, когда Венецианский фестиваль присудил «Красной пустыне» Золотого Льва святого Марка.

В случае с Антониони конфликтность оценок не сводилась к традиционному для авангардизма раздвоению мнения: восторг специалистов под ледяное безразличие зрителей. Похвалы почитателей режиссера столь же

разноречивы, сколь не сходны между собой доводы отрицателей.

Можно прочитать множество статей, в которых принята попытка определить место режиссера в авангардистском искусстве XX века. С другой стороны, немало усилий потрачено на доказательство декадентских склонностей Антониони. А из работ о реализме режиссера можно составить солидную библиографию. Словом, нет среди современных кинематографистов человека, о котором написано больше, чем о Микеланджело Антониони. Разве об одном Чаплине за его полувековую жизнь в кино успели написать не меньше.

С появлением «Красной пустыни» жар полемики остыл. «Красная пустыня» объяснила Антониони. Она обозначила псчерпанность важного этапа его работы. Она стала как бы чертой, за которой определились первые итоги.

#### 1

Вопрос о взаимоотношениях Антониони с неореализмом был едва ли не первым в спорах. Одни корили режиссера за то, что, воспитанный неореализмом, он неореализм предал. Другие, наоборот, видели в «Крике», «Приключении», «Ночи», «Затмении» продолжение развития национального кинематографа, органично вытекающего из неореализма.

Между тем связи творчества Антониони с неореализмом и сложнее, и драматичнее.

Антониони прошел школу неореализма, но в числе успешных его учеников никогда не был. Воспитание, склад характера, темперамент, наконец, эстетическая приверженность не соответствовали типу художника, в котором нуждался неореализм.

Но кто из кинематографистов, близких к зачинателям нового итальянского кино, может сказать, что остался глух к идеям и пафосу неореализма? Во всяком случае не Антониони.

Прославленным мастером, вспоминая первые шаги в кино, Антониони сетовал на неблагоприятное стечение обстоятельств, финансовых и производственных, помешавших ему стать одним из пионеров неореализма. «Когда в конце 1942 года я делал свой первый документаль-



ный фильм, Висконти снимал „Одержимость“. „Люди По“ — это лента о рыбаках, т. е. о людях, а не вещах или местах. Не ведая о том, я был где-то очень близок творческому методу Висконти.

Помню, как я огорчился, что не могу ввести в свое произведение повествовательные элементы или просто сделать художественную картину. Кто знает, может быть, сегодня меня называли бы всякий раз, когда заходит речь о рождении неореализма?»<sup>1</sup>

В юности Антониони изучал экономику, торговлю и классическую литературу. Между делом писал пьески для любительских кружков и рецензии на фильмы. Постепенно пьес стал писать меньше, а рецензий больше. А потом и вовсе забросил классику, экономику и тем более торговлю.

Когда началась война, ему было 27 лет. Он ходил в Центр Спериментале и сотрудничал в «Чинема». В те годы вокруг этого журнала группировались Марио Аликата, впоследствии редактор «Унита», Джузеппе де Сантис, Карло Лидзани. Антониони всегда симпатизировал людям радикальных воззрений. Недавно он сказал советскому критику: «В понимании красоты я лично ближе всего стою к вашей марксистской эстетике. Но у меня есть своя точка зрения, очевидно, не во всем совпадающая с вашей»<sup>2</sup>.

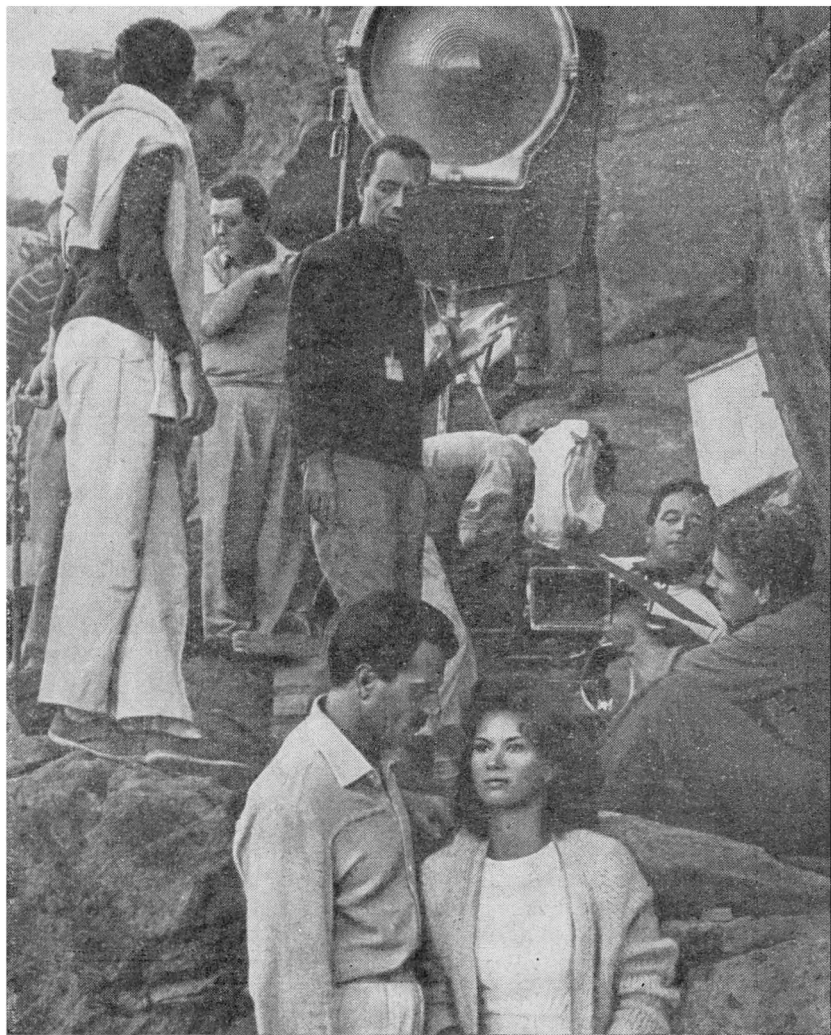
Но Антониони начинающий не жил предчувствиями социальных сдвигов. Соглашаясь с их необходимостью, он не привносил в атмосферу своих документальных работ того приподнятого ожидания перемен, той готовности принять в них участие, какими жил неореализм<sup>3</sup>. «Люди По», по впечатлению польского критика, — «это сумрачный образ нищего и безнадёжного существования рыбаков»<sup>4</sup>. В «Любовных обманах» — репортаже о сочинителях сентиментальной чепухи для «сердечной прессы» и о тех, кто эту прессу читает, — цель режиссера как раз

<sup>1</sup> «Positif», 1959, № 30.

<sup>2</sup> «Искусство кино», 1965, № 3, стр. 102.

<sup>3</sup> Младший из неореалистов, Федерико Феллини сказал: «Ожидание, критическое и неудовлетворенное, составляет основное чувство неореализма».

<sup>4</sup> Уточним: первый вариант «Людей По» был смонтирован в 1943 г. Неприкрашенная правда, даже лишь частичная, в пору войны и фашизма воспринималась протестом.



Антониони (в центре под рефлексором) во время съемок  
фильма «Приключение» (1959)

сводилась к разрушению иллюзии и избощению доходной лжи. Разумеется, развенчания требовал материал. Однако иллюзия — не надежда, и, разоблачая иллюзию, не обязательно компрометировать надежду. У Антониони этого разграничения не было.

Непричастность режиссера к неореализму иногда объясняют его особой прозорливостью. Он-де оказался прав: революционная ситуация послевоенной Италии не разрешилась социальным переворотом, и Антониони сосредоточился на явлениях, связанных с капиталистическим развитием страны, — отчуждении, разъединении людей, нравственной опустошенности общества, которое привыкло потреблять духовные ценности и утратило способность их производить.

Между тем не обостренной чуткостью и не терпеливым выжиданием своего часа определялось самочувствие режиссера в 40-е годы. Он знал, что не отвечает призывам времени.

Время повернуло искусство к народу, победившему фашизм. Антониони хотел быть демократичным. Он снимал короткометражку «Ночные уборщики» (1948 год — год «Похитителей велосипедов»), он делал ленту об обрядах итальянской деревни («Предрассудок», 1949): он наблюдал внимательно и честно жизнь простолюдинов. Скрупулезность узнавания, усердность изучения имели целью скрыть расстояние, отделявшее художника от его героев.

Антониони вышел из буржуазной среды. Буржуазная среда предложила темы и идеи его лучших фильмов. Кинематографист всегда знал ее недуги. Но общественный подъем, даже такой могучий и всеобщий, как послевоенная ситуация Италии, не сделал художественные пристрастия Антониони демократичными. «Я не могу выпрыгнуть за пределы среды и общества, в котором существую», — заметил Антониони в беседе, опубликованной в журнале «Искусство кино»<sup>5</sup>.

Под знаком неореализма начинался не только послевоенный кинематограф. Неореалистическая концепция жизни была концепцией общественного мнения. Марксистский литературный критик Карло Салинари исчерпывающе определил социальную необходимость неореализма:

<sup>5</sup> «Искусство кино», 1965, № 3, стр. 102.

«Неореализм возник как выражение кризиса, который в 1944—1945 гг. потряс все итальянское общество. Следовательно, в его основе лежало новое мировоззрение, новая мораль, новая идеология, присущие антифашистской революции. В нем было сознание кризиса старых правящих классов, сознание того места, которое в нашей новой истории заняли народные массы. В нем было стремление раскрыть реальную Италию и в то же время революционная вера в возможность обновления и прогресса для всего человечества. Это было подлинное движение авангарда (уже не просто формального, в недрах культуры правящего класса), ибо оно стремилось к перестройке действительности, а не только культуры»<sup>6</sup>.

Итак, неореализм — не только художественное направление, но и атмосфера, которая питает творчество. Антониони в этой атмосфере чувствует себя одиноко. Созерцатель по природе, он не рвется в гущу борьбы, хотя, повторим, симпатизирует тем, кто ее ведет.

Приглушенный социальный темперамент — второй момент, выводящий Антониони за пределы неореализма.

Но если постижение неореалистических идей, пафоса, тем встречало сопротивление творческой природы режиссера, то эстетические уроки молодого кино он усвоил прочно.

Дзаваттини утверждал, что настоящая сокровищница замыслов — улица. Там что ни случай, то фильм. Наблюдай и показывай. В то время, когда улица набухала конфликтами, а простой случай был заряжен революционной потенцией, от кинематографа не требовалось ни аранжировки в виде сюжетных хитросплетений, ни канонических экранных украшений в виде прекрасных див, пейзажей, увлекательных интерьеров. От кинематографа требовалось умение видеть. Джон Говард Лоусон приводит слова Росселлини о том, что «необычайное может быть достигнуто только через наблюдение»<sup>7</sup>. Основной жанр раннего неореализма был близок жанру репортажа. Репортаж об освобождении — «Паїза», репортаж о рыбацком кооперативе — «Земля дрожит», репортаж о

<sup>6</sup> Цит. по статье: Ц. Кия. Литературная алхимия «Иностранная литература», 1966, № 1, стр. 199—200.

<sup>7</sup> Цит. по книге: Джон Говард Лоусон. Фильм — творческий процесс. М., «Искусство», 1965, стр. 200.

несчастном случае, обвале ветхой лестницы, не выдержавшей неожиданного огромного скопления безработных женщин, — «Рим, 11 часов». В 40-е годы все снимают репортажи, снимает и Антониони. Впрочем, в ту пору он считает себя неореалистом.

В отличие от своих коллег Антониони делает репортажи документальные. Это не по склонности. Это скорее от высокой требовательности к себе. Он бы охотно фабулизировал повествование, но свой предмет нужно знать в мельчайших частностях. Его шесть документальных лент обратили на себя внимание: наблюдательность автора была необычна, даже для неореализма.

Потребность документировать свои фильмы редкостной обстоятельностью исследования жизненного материала стала отличительной чертой лаборатории Антониони. В 1951 г. он работал над «Побежденными» — фильмом на модную тогда тему преступности в среде «предпотопной» молодежи. Три новеллы картины разыгрывались по очереди в Англии, Италии, Франции. Антониони там и снимал: в Англии, Италии, Франции. Каждый из эпизодов имел сюжетом подлинную газетную хронику. Режиссер тщательно, в соответствии с действительностью восстанавливал все звенья развития.

В 1952 г. ему предложили поставить эпизод в картине «Любовь в городе». Новелла Антониони называлась «Попытка самоубийства». Ее содержание и есть процесс документации темы, сообщения ее фактов, частных, деталей. Режиссер обнажил прием: он пригласил в студию женщин, покушавшихся на свою жизнь, и спросил, почему они это сделали. Их ответы он записал на пленку. Так за восемь лет до «Хроники одного лета» были взяты киноинтервью и за столько же лет до *cinéma-verité* были высказаны сомнения в результативности этого приема. «Я убежден, что они (женщины) лгали. Я не сомневаюсь, что они не говорили правды, руководствуясь непонятным мне мазохизмом или тщеславием»<sup>8</sup>.

В 1950<sup>\*</sup> г. он обосновал сюжетный ход «Приключения» (исчезновение Анны) статистикой. Из статистики следовало: ежегодно в Италии пропадает бесследно несколько тысяч человек.

<sup>8</sup> «Cinèma Nuova», 1954, № 3.

После венецианского показа «Красной пустыни» Антониони беседовал с Годаром. По старой памяти один из бывших редакторов «Кайе дю синема» брал интервью у маститого кинематографиста.

«Как известно, — сказал Антониони, — существует психофизиология цвета. В этой области сделано немало исследований. Мы попробовали выкрасить в красное заводской цех. Через две недели там подрались рабочие. Мы перекрасили цех бледно-зеленой краской. Все держалось спокойно»<sup>9</sup>. Вот, действительно, редкий случай: символическое название получает теоретическое обоснование и предварительную опытную проверку. И это в самом прямом «научном» смысле слова. Основательнее документа не сыскать.

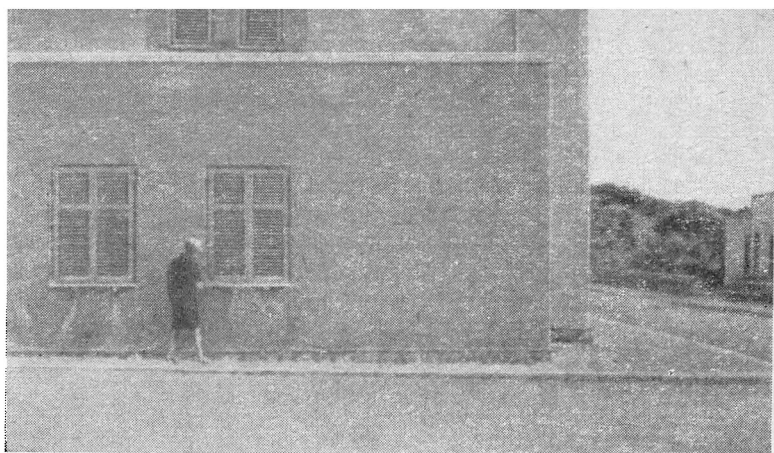
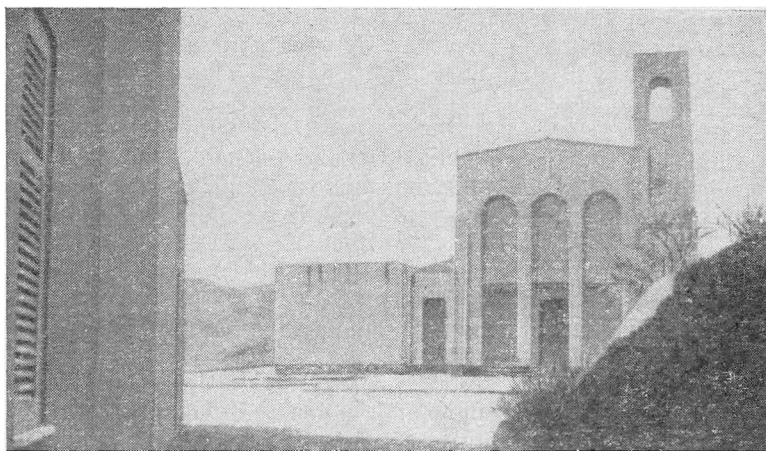
У неореализма Антониони перенял и точку видения материала.

Неореализм не искал ракурса сверху. Он был искусством сопричастности народной жизни. Художнику неореалисту, чувствовавшему себя в толпе рядовым, претило бы ее обозрение сверху. Объектив работал на уровне глаза. Он не опускался ниже, но и не взбирался вверх.

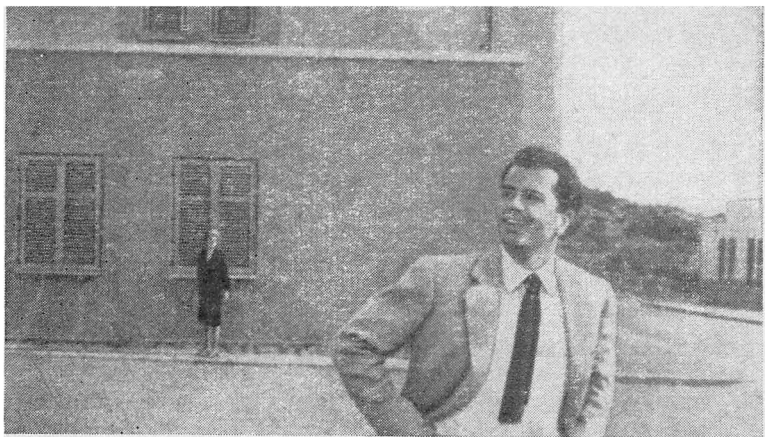
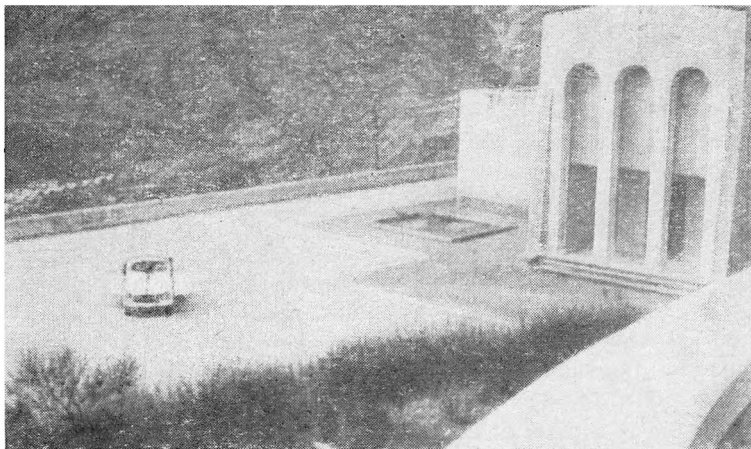
Неореализм доверился действительности. Она предлагала сюжет, она выдвигала героя, она освобождала от заботы об особой концепции. Строго говоря, неореализм не был искусством интерпретации. Недаром в пределах направления важнее индивидуальных устремлений стала общность творческих усилий.

Активное творчество Антониони началось в пору, когда социальная реальность уже не объясняла себя, когда толкование времени стало условием искусства. Антониони принес в итальянское кино свою внутреннюю тему. Едва ли не первым из художников экрана он выразил мысль о всеобщей разьединенности в условиях буржуазного процветания. Эта мысль режиссера осталась неизменной на всем пути его художественного развития от «Хроники одной любви» до «Красной пустыни». Обогащалось наблюдение, варьировались доказательства, уточнялись формы выражения — мысль оставалась прежней. Кажется, что в вялости концепционной способности, в явно большей содержательности описания, чем интерпре-

<sup>9</sup> «Cahiers du cinéma», 1964, № 160.



Кадры из фильма «Приключение»



Кадры из фильма «Приключение»



тации, отозвалась тоже одна из особенностей неореализма, на этот раз его уязвимая сторона.

Одним из самых важных художественных открытий неореализма была форма свободного взаимодействия героя и фона. Ничто не мешало камере неореалистического оператора задержаться на любом лице в толпе. Здесь не было риска. Каждый человек, произвольно выбранный из массы, нес в себе тот несчастный конфликт, который и занимал художников. Каждое лицо толпы было социально выразительно.

Когда рассказ о герое исчерпан, он отступает в фон, и на его место камера избирает новое лицо. Фон и герой неразрывны. Фон и герой уравнины в правах. Они свободно меняются местами, но друг без друга не существуют.

У героев Антониони тоже есть фон. Это и другие персонажи произведения, и главным образом пейзаж, дикий ли, необжитой, как в «Подругах», «Крике», «Приключениях», или современный, урбанистический — билдинги Милана, фешенебельные виллы новой окраины Рима, острый задымленный силуэт индустриальной Равенны. Этот фон действенный и необходимый. Без него Антониони не обойтись. Однако взаимоотношения между героем и фоном в «Ночи» или «Затмении» иные, чем в «Похитителях велосипедов» или «Риме, 11 часов». Фон выдвигает, объясняет, подкрепляет персонажи. Но им не дана та вольная взаимообратимость, которая в фильмах ранних неореалистов передавала пульс жизни. Впрочем, это потеря не одного только Антониони: в 50-е годы Италия уже не была страной революционной ситуации. Конфликт из внешнего, социального стал духовным. Автор фильма «Земля дрожит» Лукино Висконти снимает «Белые ночи» — лирический анализ иллюзий, а Роберто Росселлини, создатель «Пайзы», делает психологический портрет «Генерала дела Ровере».

И, наконец, еще один важный урок, какой преподавал Антониони неореализм. Это верность натурности. Неореалисты вышли из павильона на улицу, в подлинные жилища бедняков. Они снимали типаж не потому только, что не имели чем платить «звездам». Они снимали естественность их реакций, их великолепную свободу от актерского штампа и даже просто от актерской школы.

Антониони с его неперменной документированностью образа очень важна эта независимость от павильона, от



**«Приключение».**  
*Клаудия — Моника Витти*

декораций и реквизита киностудии. Он снимает натуру — города, отели, особняки богатей. Его оператор покойный Джанни Ди Венанцо придумал особую систему освещения: несильные рассредоточенные источники, имитирующие естественный свет дня. Эту заслугу Ди Венанцо Антониони особенно ценил. находка оператора помогает режиссеру добиться реалистичности изображения. О нем он ревностно заботится.

У неореалистов кружилась голова от восторженной, радостной возможности снимать жизнь. Антониони же взялся за дело в тот момент, когда зрители, да и кинематографисты привыкли к правде внешнего, когда сами по себе доподлинно снятые лачуга или лохмотья перестали быть декларацией и остались всего только простым условием серьезного искусства.

Неореализм не любил инсказаний и терпеть не мог того, что в искусствоведении называют атмосферой действия. У него была среда, воспроизведенная на экране в ее упругой фактурности. А атмосферы неореализм не хотел.

Антониони же не ограничивается демонстрацией натурности. Его предмет — жизнь и горести души — может быть решен организованной пластикой. Поэтому авторская энергия в воспроизведении внешнего образа действительности у Антониони определеннее и энергичнее, чем у Де Сики, Де Сантиса, раннего Висконти. Пользуясь неореалистическим по природе строительным материалом, режиссерскою волею он творит атмосферу, как это делал, например, «горький реалист» Марсель Карне, первый художник кино, с которым судьба столкнула молодого Антониони. Первый мэтр и первый кумир<sup>10</sup>, Карне воссоздавал атмосферу в навильоне, пользуясь ракурсной съемкой и арсеналом кинематографических функций — декорациями, светом,

---

<sup>10</sup> В 1942 г. Антониони оказался на съемочной площадке «Вечерних посетителей». Он значился ассистентом Карне. На деле же больше, чем ассистентом, — был его почитателем. Карне отнесся к итальянскому помощнику сухо, официально и, помимо деловых отношений, другие отверг. Короткая стажировка во французском отеле не осталась только штрихом биографии Антониони. Он еще долго после возвращения из Франции обращался в своих раздумьях к опыту Карне. Сначала как журналист — автор статей «Провер и Карне» (1943), «Марсель Карне» (1946), «Марсель Карне — парижанин» (1948). Потом и как кинематографист.

музыкальным сопровождением. Антониони строил ее из элементов натуры.

К слову сказать, интерес Антониони к Марселю Карне можно объяснить не только ученичеством, состоявшимся в результате случайного стечения обстоятельств. Как и Карне, Антониони — художник той эпохи общественного развития, которая приходит на смену героическим временам. Лучшие фильмы французского режиссера были созданы в годы после поражения Национального фронта и перед позорной капитуляцией его страны. Итальянский режиссер не высказал надежд Сопротивления и послевоенной весны народов, но разочарование стало его настроением, доминирующей эмоцией, градусом гуманизма. Надо ли говорить, что происхождение его разочарования не личного свойства?

Изменив материалу неореализма, его демократизму, его сюжетности, Антониони разделил его социальную ответственность.

Развитие художника — это становление новой кинематографической поэтики, опорными моментами которой воспринимаются социальная критика и одновременно неприятие в общественный прогресс.

## 2

Идеи Антониони определились раньше, чем его стиль. Его социальные сомнения, его художественные намерения обозначились задолго до того, как публика и критика сумели их заметить. «Самое большое усилие нужно для того, чтобы оставаться самим собой», — написал режиссер в письме 1955 г.<sup>11</sup> Потребовалось много лет и сил, чтобы Антониони пробился к самому себе.

В толпу голодных, темпераментных и простодушных простолюдинов, выведенную неореалистами на экран, Антониони привел пресыщенных богатством буржуа и усталых от удовольствий аристократов. Толпа устыдилась своих заплат, когда в кадре появились роскошные туалеты Лючии Бозе, героини «Хроники одной любви» и «Дамы без камелий». А потом по подиуму модного дома пошлыли манящей походкой манекенщицы в платьях для пляжа, для коктейля, для яхты и для бала («Подруги»).

<sup>11</sup> Цит. по книге: Pierre Leprohon. Michelangelo Antonioni. Paris, Ed. Seghers, 1961, p. 103.

Фильмы Антониони вошли в среду, которой неореализм пренебрегал. Был ли это произвол художника?

Привыкший отвечать за достоверность реалий в своих фильмах, всяким другим персонажам Антониони предпочитал представителей знакомой среды. К тому же и время уже предлагало нового героя.

Когда Антониони начал работать над первой художественной картиной, неореализм миновал свой апогей. «Хроника одной любви» вышла в год «Умберто Д.» «Умберто Д.» был первым сигналом бедствия. В нем слом надежды, разрыв связей, одиночество, тоскливое и безысходное, — тема новая для национального экрана. Дзаваттини и Де Сика интуитивно почувствовали наступление общественных перемен. Они пытались ввести в «новые времена» своего старого героя — человека социальных низов.

С этими новыми для Италии временами, которые в буржуазной социологии и историографии называют то трансформированным капитализмом, то неокapитализмом, а мы привыкли определять как бум или чудо, связана вся деятельность Антониони-режиссера.

В поисках пути к изменившейся реальности Антониони трудился не один. Опьяненное общественным подъемом, искусство пропустило момент, когда наметились первые признаки спада. Смехотворно быстрый разгон демонстрации пенсионеров в начале «Умберто Д.» был уже после. В демонстрации начинали понемногу не верить. Казалось, революционная энергия масс угасла, так и не вылившись в ожидаемые преобразования.

Мимо искусства прошел важный этап развития послевоенной Италии, когда подъем народной деятельности подспудно, но неуклонно стал реализовываться формами внутренних изменений. Страна осуществила гигантский рывок от послевоенной, послефашистской разрухи к положению развитой экономической державы.

Кино оторопело от «чуда». Счастливое единство распалось: экран больше не был голосом народным. Завязалось нечто похожее на спор: кино пыталось увещевать время. Оно объявило новые тенденции фантомом. Вот пример. Говорят, будто итальянский простолудин 50-х годов сыт, одет, у него хорошая работа. Говорят, он окопался в новой квартире и интересы соседей, тревоги улицы ему теперь безразличны. Но вот смотрите — молодожены. У них ни работы, ни крыши над головой. И друзья за ночь сложили

им хибарку — все вместе, дружно. Сомневающих убеждают непреложностью факта. Де Сика и Дзаваттини делают фильм-репортаж. Это неважно, что репортаж имеет сюжет и сыгран актерами (актеры-то непрофессиональные и к тому же безработные). Длинные планы фиксируют все звенья истории героев: скитания, отчаяние, возведение домика. Они же фиксируют гигантские новостройки: хибарка Натале и Луизы затерялась среди многоэтажных блоков. На их фоне она выглядит случаем, но уже не тем дзаваттиниевским не случайным случаем, а исключением, казусом, милым и трогательным курьезом.

Потом кино перестанет упорствовать, и в этих новых корпусах преспокойно поселится дешевая проститутка Мама Рома со своим полудегенеративным сыном. И кино не станет смущаться этим переселением. Не в крыше теперь дело и не в велосипеде. И не в том, что у девушки нет приданого. Точнее, не только в этом.

Пережив годы растерянности, пройдя через искус коммерциализации, итальянское кино обратилось к генеральной проблеме личности в условиях частнособственнического общества. Итальянцев взволновало отчуждение.

Трагическая отторгнутость человеческого усилия от его реального результата составляет толчок, начало горестного чувства, когда «человек стал чужим самому себе»<sup>12</sup>. «Чужим самому себе» становится неквалифицированный рабочий и распределитель производства, нищий, какой-нибудь аккатоне, и именитый писатель. Процесс тотален, он включает все слои общества, всех его представителей. Эта агрессивная дегуманизация не щадит никого. На спаде революционного подъема разрушительная сила отчуждения обозначилась с особой резкостью.

Художники протестовали. С болью и горечью бунтовал автор «Дороги». Он не предлагал иллюзорных исходов. Он находил живую человечность в скомканном существе — бродяжке Джелсомине. В сценарии «Чудо», реализованном в 1948 г. Росселлини, в «Ночах Кабирии», отчасти в «8½» Феллини противопоставляет бездуховному существованию в обществе живую душу выбитых из социальной системы людей. Феллиниевские люмпены сохраняют простодушную веру в свое предназначение, и дурочка Джелсомина рада

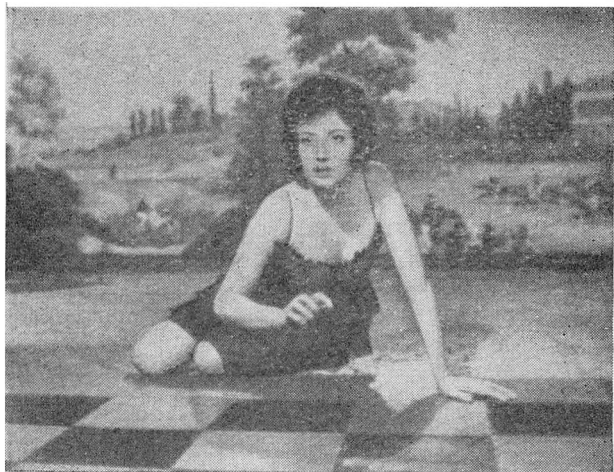
Fellini

<sup>12</sup> Эрих Фромм. Человек одинок. «Иностранная литература», 1966, № 1, стр. 320.

знать, что если камень существует, значит в нем кто-то нуждается. Благополучное буржуазное общество расточало взаимную потребность людей друг в друге. Хмельному одичанию рыцарей «dolce vita» Феллини противопоставляет жалких и прекрасных своих героинь — Джелсомину из «Дороги», Кабирию из «Ночей Кабирии», Сарагину из «8<sup>1/2</sup>».

Герои Феллини деклассированы и тем выведены за сейсмическую зону отчуждения. Герои Антониони находятся в самом эпицентре бедствия. «Хроника одной любви», «Подруги», фильмы, в которых играет Моника Витти («Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня»), вводят зрителя в круг людей, отъединенных не только от результатов своего усилия, но и от самого усилия. Художника не занимают деятели — теоретики и практики — накопления. Он оставляет вне своего внимания подвижников-интеллектуалистов, бьющихся в стремлении усовершенствовать этот не лучший из миров. Если он говорит об интеллектуалистах, то лишь о тех, кто не страдает в поисках истины, а ничтоже сумняшеся выгодно продал свои мыслительные способности. Художник Лоренцо («Подруги») более увлечен успехами своей светской карьеры, чем идеями творчества. Преуспевающий архитектор Сандро («Приключение») с ненавистью смотрит на реставраторов, с жаром обсуждающих какую-то профессиональную частность. В злобном и мелком отщепенстве он проливает на эскиз барочной рокайи глухую черную тушь.\* Писатель Джованни («Ночь») не меньше, чем литературными заботами, занят мелкой сделкой, которую предлагает ему всемогущий промышленник. Как в свое время балзаковские нувориши скупали дворянские титулы, так нувориши нашего времени любят украшать свою фирму именами купленных ими ученых, писателей, художников.

Только в фильм «Крик» антониониевский герой пришел из другого класса. Альдо — рабочий. Но оставив дом, оставив неплохо оплачиваемую работу, он бродит по туманным дорогам Ломбардии в поисках родственной души, в поисках любви, счастья. В какой-то мере «Крик» — недоразумение, результат насильственного компромисса органического чувства художника и его головного демократизма. Рабочему кинематографист придал выморочную психологию обеспеченного класса.



«Ночь». Валентина — Моника Витти

Основные герои Антониони отлучены от действия. Это — наследницы, богатые стараниями отцов. Освобожденные от необходимости унижительного и безжалостного труда, они не способны ни на какие сколько-нибудь устойчивые человеческие связи<sup>13</sup>.

Режиссера интересует крайняя форма бедствия — фаза необратимого разрушения личности. Из широкого моря социальной реальности он вычленяет лишь этот фрагмент.

### 3

Он начинает описание с момента, когда бедствие разразилось, связи оборваны и контакты между людьми потеряны. В «Приключении», самом емком из фильмов мастера, распад связей показан на разных этапах — от полной,

<sup>13</sup> Советский читатель имел возможность видеть на экранах «Хронику одной любви» (во время недели итальянского кино 1955 г.), «Крик», «Затмение» и «Красную пустыню», демонстрировавшуюся вне конкурса на IV Московском кинофестивале (1965). Поэтому автор освобождает себя от необходимости излагать фабулы антониониевских фильмов и ведет речь о социальных и художественных идеях его творчества.

Этот советский язык сказано, это сов. ~~язык~~  
не знает и не может знать фильмов Антониони



почти физической омертвелости Патриции, через меланхолический фатализм Сандро и Клаудии к нервической возбужденности «новообращенной» Джулии. словно бы системой параллельных зеркал, процесс воспроизведен монтажом статичных планов. Из них самый крупный тот, где изображены Сандро (Габриэле Ферретти) и Клаудия (Моника Витти). Степень оледенения их душ наилучшим образом известна Антониони. Поражены важные центры — общественный инстинкт, способность любить, возможность дружеских привязанностей.

Антониони потом повторяет этот план в «Ночи», где ранним разочарованием томится фабрикантская дочка Валентина (Моника Витти) и добрая Лидия (Жанна Моро) страдает от холодного безразличия мужа. Он повторится в «Затмении», где Виттория (Моника Витти) будет звать при последнем разговоре с бывшим возлюбленным, где ровной, невозмутимой походкой уйдет она с несостоявшегося свидания, не тревожимая ни болью, ни гневом. И Джулиана из «Красной пустыни» с тихой тоской расскажет своему сынишке о ядовитом дыме, который на лету убивает птиц.

В этом избранном поле психологического омертвения таится начало противоречий и внутренних несоответствий Антониони.

Взяв за предмет художественного исследования социальную тему, режиссер фрагментирует ее таким образом, что ее социальный исток оказывается отсеченным. Предметом повествования оказывается интимный мир человека.

Этот мир сложен. Он только поначалу кажется монотонным и однозначным. У героев «Приключения», «Ночи», «Затмения», «Красной пустыни» атрофированы важные области духовной жизни. Герой «Приключения» Сандро неспособен любить. Он был связан с Анной. Но та исчезла, неудовлетворенная выхолощенной пустотой их отношений, и Сандро сблизился с ее подругой Клаудией. Клаудия осознает, что сама чем-то похожа на Сандро. Как и он, она неспособна на большое чувство. Только Клаудия умеет прощать. Увидев, как жалко, как грязно обманул ее Сандро, Клаудия бежит по заплыванным после бала залам фешенебельного отеля, по серому утреннему парку, вдоль глухой замковой стены, которая стережет здешние места, наверное, уже три столетия. Клаудия



*«Затмение». Виттория — Моника Витти*

бежит от стыда, от обиды, от мерзкого унижения. На гладкой террасе, где положено любоваться окрестностями, Сандро ее догоняет. Он ничего не объясняет, не просит прощения, не обещает. Он садится на скамью и плачет. К нему подходит Клаудия, кладет руку на вздрагивающее плечо, Тоже плачет. И это меланхолическое великодушие и слезы любовников в жидком свете встающего дня — это слезы по себе, прощание с надеждой, согласие на скудное, неверное существование.

«Ночь» начинается эпизодом в больничной палате. Умирает Томмазо (Бернгард Випки). Его друзьям Лидии (Жанна Моро) и Джованни (Марчелло Мастроянни) тяжело видеть последние минуты больного. Оставив больницу, Лидия идет по городу. В бедном дворике предместья она увидела зарезанного ребеночка, в тихом переулке с нежностью погладила облупившуюся штукатурку — после синтетической стерильности больничных стен для нее это примета живой жизни. На дальнем пустыре Лидия увидела запуск игрушечных ракет и ощутила ее таким значительным событием, что позвонила домой и вызвала мужа. Эта прогулка по Милану показана в фильме чрезвычайно подробно. Случайным, внешне ничего не значащим впечатлением Лидии режиссер придал первостепенное значение. Ему дороги эти короткие минуты в жизни героини, когда она способна вступить в контакт с окружением. Потом во время бала на вилле могущественного миллионера она попытается найти взаимопонимание с мужем. Но им обоим осталась только физическая связь — без участия, без духовной общности, без любви. Наверное, последний кадр «Ночи» — самый непристойный в мировом кинематографе эротический образ. В безрадостном обладании друг другом Лидия и Джованни неспособны почувствовать даже намек на взаимную необходимость, даже симпатии, даже элементарного любопытства. Антониони кончил «Ночь» черным кадром.

В «Затмении» состояние героев более статично. Драматизм их существования ослаблен. Виттория (Моника Витти) увлечена Пьеро (Ален Делон). Пьеро нравится Виттории, но он маклер, и игра на бирже не оставляет ни времени, ни внутренних сил для любви. Пьеро любить некогда. Может быть, тогда Виттория станет завсегдатаем биржи и будет проводить там все дни, как ее мать, стареющая, но респектабельная дама? Героиня Антониони



Кадр из фильма «Красная пустыня»

останавливается у границы, за которой полный распад личности, потеря достоинства.

Тот малый отрезок жизни, который оставляет своим героям Антониони, художник знает досконально. Классической чертой антониониевского стиля принято считать замедленность повествовательных ритмов. Но иногда ритм его фильмов становится упругим, и скованное, зачарованное состояние героев прорывается экстатическим восторгом игры.

Этот мотив у Антониони настойчив. Он начался стремительным озорным танцем Клаудии («Приключение») в номере провинциального отеля. Клаудия танцевала и пела с ужимками и выходками эстрадной дивы, но не всерьез, а в шутку.

Потом Моника Витти в роли Валентины («Ночь») сочиняла замысловатую игру, и чинные гости, усевшись на пол, должны были вообразить себя кем-то вроде зрителей

рыцарских турниров. Витория — та же Моника Витти («Затмение») — рассматривает фотографии, на которых запечатлены пустыни и джунгли Африки, а потом, вымазавшись черным гримом, пляшет на постели воинственный африканский танец с копьем. А Джулиана в «Красной пустыне» тешитя игрой в любовь, которую затевают ее друзья, участники странного пикника. Мотив игры у Антониони — как бы попытка прорваться в иную сферу существования. Инобытие героинь Антониони вымышлено, но интенсивно. Оно не ограничено их реальным бытом и может быть понято как надежда на возрождение. Надежда, которой художник не дает воли.

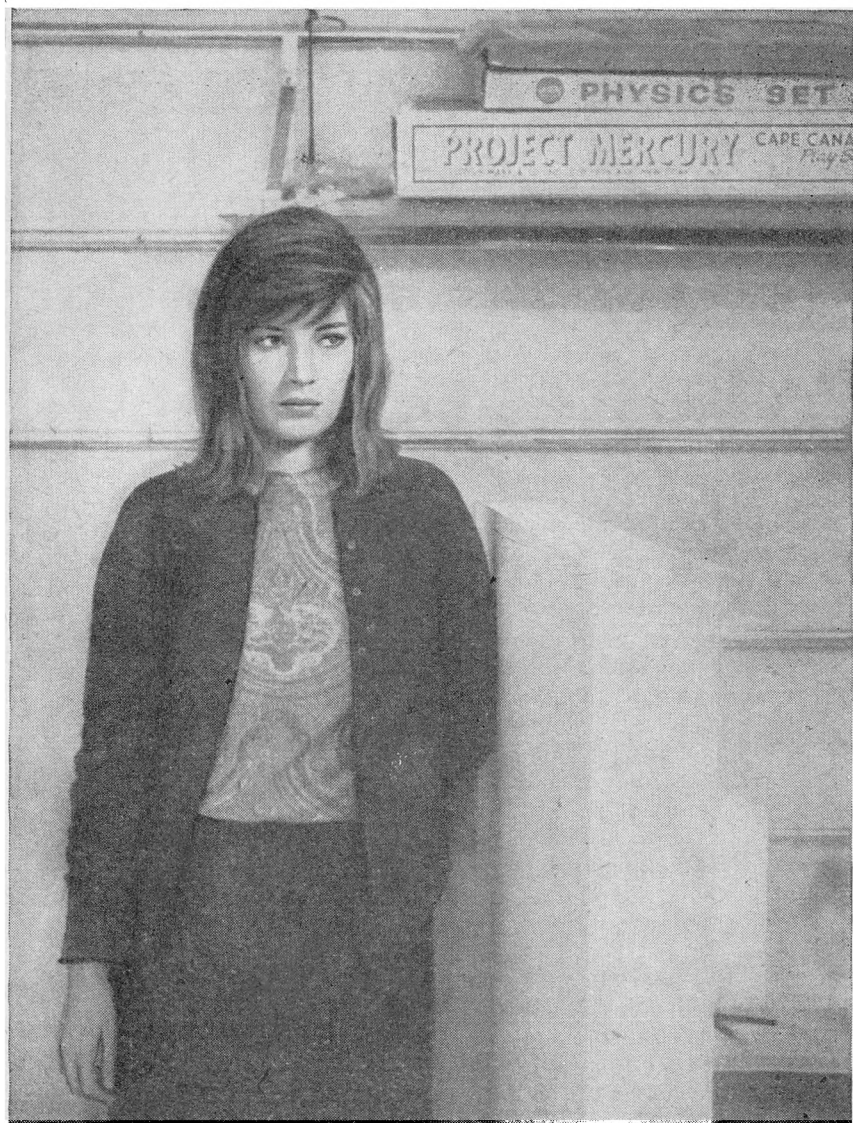
Избрав темой социальное по природе явление, Антониони предлагает психологическую его трансформацию. Оознавая неполноту, частичность своего наблюдения, он возвращает изученный фрагмент целому.

Определив позицию режиссера по отношению к реальному материалу его искусства как наблюдение, нужно, пожалуй, внести некоторые уточнения. Антониони хвалили и порицали в равной степени горячо за объективизм его творческой манеры. Его называли анатомом, а фильмы — вивисекцией социальных недугов. Сам Антониони часто говорит о диагнозе, о симптомах, по которым он угадывает тяжкие общественные болезни. Базен назвал его стиль «наблюдательным реализмом».

Все это как будто указывает на то, что художник крайне заинтересован в непредвзятости представленных им свидетельств, и его роль — роль наблюдателя, выискивателя, собирателя таких свидетельств.

Но здесь все-таки важны детали. Уподобление художника врачу, хотя бы только врачу-диагносту, неточно. Врач приходит к больному по вызову, а художник, обеспокоенный социальным нездоровьем, является сам, чтобы помочь страждущим. Антониони взялся назвать обществу его недуги, и в этой изначальной активности — важная сторона его позиции.

Антониони времен «Хроники одной любви», «Побежденных», «Подруг», отчасти «Приключения» исчерпывает наблюдением свое отношение к реальному материалу. Художественная ткань этих фильмов — подробнейший реестр проявлений, примет, признаков, которые интересны режиссеру в связи с его постоянной внутренней темой. Объединив свои наблюдения в произведение, он не морали-



«Красная пустыня».  
Джулиана — Моника Витти

зирует и не делает выводов, предоставляя это зрителю. Кинематографическая речь раннего Антониони лишена фигур, суммирующих наблюдение или переводящих его в иной ряд художественного познания. В ту пору режиссер был верен документальному качеству образа. То, что казалось объективизмом, на деле было объективностью исследователя.

Метафора возникла у Антониони тогда, когда задача подробного писания переросла в потребность более активного и прямого воздействия на зрителя.

Впервые метафорический образ появляется в «Приключениях». Клаудия и Сандро стучатся в заколоченный дом. Его глухие двери — как чужие души: в них не достучаться, они не раскроются.

Начиная с «Ночи», метафора прочно входит в лексику режиссера, а язык «Затмения» и «Красной пустыни» метафоричен от начала до конца.

Лихорадка и круговорот биржи — образ пустоты и тщетности человеческих страстей. Щелки, плавающие в мутной жиже строительного мусора, — беспощадный знак жизни героев «Затмения» в условиях суперсовременной цивилизации.

Даже названия последних фильмов Антониони — краткие и печальные метафоры человеческого бытия: ночь, затмение и, куда дальше, красная пустыня. Ночь спускается для всех людей общая — и для тех, кто парализован отчуждением, и для тех, кто не почувствовал его признаков. И затмение закрывает общее для всех людей солнце. И красная пустыня — это образ космогонического одиночества, гетто всеобщей печали.

Обобщение художнику не дается. Он не сообщает новых, иных по природе суждений своим психологическим наблюдениям. Плоскостной портрет Антониони не перестает оставаться плоскостным, но подвергается метафорическому растяжению на всеобщую картину мира.

Посмотрев «Красную пустыню», Майя Туровская почувствовала в нынешнем мироощущении Антониони нечто похожее на мрачные допущения американского фантаста Рея Бредбери. На первый взгляд странная аналогия: медлительное повествование Антониони, верного сторонника натурности, натурности земной, сегодняшней, не грядущей, не какой-нибудь марсианской, и причудливые создания тревожного воображения Бредбери. Но неожиданность

сравнения кажущаяся. По существу, в «Затмении» и особенно, конечно, в «Красной пустыне» выражен логический конец современного развития. В то время как Бредбери относит свои сюжеты к будущему, Антониони нервничает: он датирует катастрофу настоящим временем. Вообще время в фильмах итальянского режиссера сведено только к настоящему. Неверная память героев утрачивает их прошлое. Печальные пророчества автора отнимают их будущее.

\* \* \*

Когда-то, после «Приключения», режиссера спросили: «Что должен означать финал фильма?» Он развел руками и привел слова Пираделло: «Откуда мне знать, ведь я только автор».

Антониони — документалист. наблюдатель, «кардиограф» (выражение французского критика) — стремится к абсолютному обозначению закономерности. В результате его концепция с годами не обогащается, а, напротив, скорее конструируется априорной волею художника. Образный итог не вытекает из исследования. Пожалуй, напрасно хроникер Антониони хочет быть пророком и грозит затмением или вовсе ночью бытия.



## НОВЫЕ КНИГИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО

(Библиография)<sup>1</sup>

### I. Теория кино

Вайсфельд И. В. Сюжет и действительность. М., 1965, 24 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Рекомендовано в качестве учебного пособия для студентов сценарного факультета.

Вайсфельд И. В. У истоков теории сценария (учебное пособие). М., 1965, 21 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Власов М. П. О сюжете фильмов А. П. Довженко. М., 1965, 40 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения).

Волянская Н. Г. На уроках режиссуры С. А. Герасимова. (Записи занятий во ВГИКе). М., «Искусство», 1965, 457 стр., илл.

В книге зафиксирован опыт подготовки кинорежиссеров и актеров в мастерской ВГИКа, руководимой народными артистами СССР Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым и Тамарой Федоровной Макаровой.

Автор начинает свой рассказ с осени 1959 г., когда Герасимов приступил к занятиям со своим четвертым, «послевоенным» набором, и прослеживает весь процесс работы с этим курсом.

Содержание: Год первый. Год второй. Год третий. Год четвертый. Экранные работы студентов мастерской.

«Вопросы истории и теории кино». М., 1965, Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет, вып. I, 203 стр.

Сборник научных работ аспирантов кафедр киноведения и кинодраматургии ВГИКа.

<sup>1</sup> Библиография составлена научным сотрудником Института истории искусств Министерства культуры СССР М. Л. Сатаевой.

Содержание: М. Шатерникова. Новый герой — народ, новый сюжет — история. Н. Фокина. Драматический конфликт. Л. Маматова. О национальном характере в киноискусстве. В. Турицын. Звуковая атмосфера в драматургии фильма. В. Утилов. Проблемы войны и мира в современном киноискусстве.

«Вопросы кинодраматургии». Сборник статей. Составление и редакция И. Вайсфельда.

Выпуск 5 — «Сюжет в кино». М., «Искусство», 1965, 331 стр.

Настоящая книга продолжает опыт ранее вышедших сборников «Вопросы кинодраматургии» по изучению творчества киносценаристов, но главное внимание уделяет теоретическому осмыслению процессов современной кинодраматургии. Специальный раздел сборника посвящен проблемам сюжетосложения.

Содержание: От составителя. I. *Исследования. Polemika.* И. Вайсфельд. Сюжет и действительность. В. Демин. Бунт подробностей. М. Шатерникова. «Крепкий» и «ослабленный» сюжет. Н. Зоркая. Несколько слов в защиту старых сюжетов. А. Мачерет. Мысль на экране. С. Корытная. Киногеничен ли духовный мир? Ан. Гранберг. Превращения второго плана. II. *Наша анкета.* Гвидо Аристарко. Ингмар Бергман. Михаил Блейман. Анри Вартаков. Конрад Вольф. Джон Говард Лоусон. Болеслав Михалеk. Кира Парамонова. Людмила Погожева. Лайонель Рогозин. Владимир Скуйбин. Василий Соловьев. Игорь Таланкин. Ежи Теллиж. Владимир Турбин. Назым Хикмет. Виктор Шкловский. III. *Из зарубежного опыта.* В. Божович. Андре Базен и «эстетика невмешательства». Андре Базен. Эволюция киноязыка. Коротко об авторах.

Габрилович Евг. Кино и литература. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965, 48 стр., илл. (серия «Библиотечка кинозрителя»).

Содержание: Первые шаги. Слово взойшло на экран. От протокольной записи — к высокой литературе. Кинодраматургия — литература особого вида. Закадровый голос. Писатель и режиссер.

Головня А. Д. Композиция кинокадра. Лекции для студентов кинооператорского факультета. М., 1965, 47 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра кинооператорского мастерства).

Содержание: I. Кинокадр. II. Изобразительный язык операторского искусства. III. Работа над композицией кинокадра. IV. Язык кино.

Головня А. Д. Мастерство кинооператора. М., «Искусство», 1965, 239 стр., илл. (Всесоюзный государственный институт кинематографии).

Рекомендовано в качестве учебного пособия для студентов операторского факультета.

Автор излагает вопросы теории кинооператорского мастерства на основе опыта преподавательского коллектива операторского факультета ВГИКа.

Содержание: От автора. Введение. Гл. I. Производственные обязанности оператора. Гл. II. Композиция кинокадра. Гл. III. Киноосвещение. Гл. IV. Работа со светом на натуре. Гл. V. Работа над актерским эпизодом. Вместо заключения. Приложение: крат-

кле сведения о советских кинооператорах, упоминающихся в тексте.

Драган Д. Киномызыка Д. Кабалевского. М., «Музыка», 1965, 47 стр.

Д. Б. Кабалевский написал музыку к фильмам: «Петербургская ночь» (1934); «Аэроград» (1935); «Щорс» (1939); «Антон Иванович сердится» (1941); «Первоклассница» (1948); «Академик Иван Павлов» (1949); «Мусоргский» (1950); «Вихри враждебные» (1953); «Вольница» (1955); «Сестры» (1957); «Восемнадцатый год» (1958); «Хмурое утро» (1959).

Ждан В. Специфика кинообраза. М., «Искусство», 1965, 174 стр., илл.

В настоящей книге автор рассматривает общие проблемы экранного образа.

Содержание: Введение. Гл. I. *Понятие кинематографического образа.* Средства выражения и метод выражения. Синтез или эклектика? О крупном плане. К спорам о монтаже. В поисках родословной кино. О границах содержания в литературе и кино. Что «присваивает» кинематографический образ? Гл. II. *Структура кинообраза.* Эстетическая и техническая основа кино. О фотографической достоверности и природе реализма в кино. Мера условности кинообраза. Гл. III. *Образ сценарный и экранный.* Слово — изображение — движение. Драматическая цель. Сценарий как внутренняя форма фильма. О «прямом» и «драматичном» кино. Единство образа фильма. Гл. IV. *Эволюция кинообраза.* От немого фильма к звуковому. Вторжение цвета. Новое содержание и новые возможности кинообраза. Гл. V. *Разрушение образа.* Разрушение как принцип формы. Без причин и следствий. О природе подражания. Вместо заключения.

Зайцева Л. А. Некоторые особенности монтажа художественного фильма. М., 1965, 55 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов-заочников.

Содержание: Вместо введения. Фильм В. Пудовкина «Мать». Фильм А. Довженко «Земля». Фильм С. Эйзенштейна «Октябрь». Заключение.

Зайцева Л. Образный язык кино. М., «Знание», 1965, 80 стр., илл. (Народный университет. Факультет литературы и искусства).

Содержание: Введение. Единство мыслей и чувств. Литература и кино. Театр и кино. Изобразительное искусство и кино. Возможности монтажа. Звук и музыка в кино. Грани мастерства.

«Конференция. Материалы по кинодраматургии». М., 1965. 142 стр. (Союз работников кинематографии СССР. Оргкомитет).

Содержание: А. Каплер. Творчески развивать революционные традиции советского кино (вступительное слово). М. Блейман. Кинодраматургия 1965 года. М. Кузнецов. Проблемы экранизации в современном кинематографе. Ю. Коровкин, К. Славиц. Автор в документальном фильме. М. Шапоров. О драматургии научно-популярного фильма. А. Хмельник. Детям — большое кино. Е. Воробьев. За творческую редактуру. В. Осмицкий. Сценарий и жизнь. П. Вайсфельд. Поиски

современной драматургии. Н. Кладо. О подлинном и мнимом драматизме. А. Дымшин. Глубже проникать в мир нового человека. Г. Шпалтиков. Кинематограф ждет больших авторов. М. Маклярский. Дорогу молодым. В. Соловьев. Профессия сценариста и проблемы сегодняшнего кинематографа. А. Володин. Творческая индивидуальность художника на экране. Л. Белова. Кино и литература. А. Гребнев. Современный язык кино. А. Караганов. За интеллектуальное, революционное искусство. В. Баскаков. Экран героической эпохи. С. Герасимов. Верность высоким заветам.

«Литература и кино». Сборник статей в помощь учителю. М.—Л., «Просвещение», 1965, 248 стр.

Настоящий сборник является первой попыткой помочь учителю, прежде всего словеснику, в его сложной повседневной работе.

Авторы книги ограничились одним вопросом — экранизацией русской и советской классики, обращая при этом внимание на некоторые проблемы соотношения литературы и кино.

Содержание: Предисловие. Л. Погожева. Кино и школа. Н. Горпицкая. Проза Пушкина на экране. А. Пинскер. Экранизация повестей Н. В. Гоголя. Я. Билинкис. Лев Толстой на экране. М. Кураев. Произведения Чехова на экране. И. Шнейдерман. Образы Горького на экране. П. Ефимов. Повесть Фурманова «Чапаев» и фильм братьев Васильевых. В. Иванова. Творчество М. А. Шолохова и современный советский кинематограф. М. Кураев. Живой с живыми. (Романы Н. Островского на экране). Г. Соколовская. Художественные фильмы на уроке литературы. Фильмография.

Лоусон Д. Г. Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма. Перев. с англ. И. Г. Эпштейн. Предисловие С. И. Юткевича. М., «Искусство», 1965, 468 стр.

Джон Говард Лоусон, сопоставляя факты истории кино и явления современной жизни, исследует сегодняшний опыт мировой кинематографии. Он рассматривает наиболее значительные явления современного киноискусства, включая неореализм, «новую волну», фильмы социалистических стран, а также работы советских кинематографистов, созданные после XX и XXII съездов КПСС. Автор считает, что господство режиссера и подчиненная роль сценариста мешают росту киноискусства.

Содержание: С. Юткевич. Джон Г. Лоусон и его книга. Введение. I. *Немое кино*. Пионеры. Конфликт в движении. Фильм как история. Д.-У. Гриффит. Образ человека. Ч.-С. Чаплин. Истоки современного кино. Откровение. Конец эпохи. II. *Мир звука*. Тирания диалога. Социальное сознание. Угроза кризиса. Военные годы. Неореализм. Закат Голливуда. Кино сегодня. III. *Язык*. Синтаксис. Театр. Цветы красноречия. Фильм и роман. IV. *Теория*. Отрицание реальности. Жестокость. Отчужденность. Документ. Живой человек. На пути к структуре фильма. V. *Структура*. Звуко-зрительный конфликт. Время и пространство. Предисылка. Развитие действия. Кульминация.

«Луначарский о кино». Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы [Составители А. М. Гак, Н. А. Глаголева]. М., «Искусство», 1965, 368 стр., илл.

В настоящий сборник включены документы и материалы А. В. Луначарского о кино (сценарии, статьи, речи, стенограммы выступлений, письма и записки), опубликованные ранее в прессе, а также найденные за последнее время в архивах.

Содержание: От составителей. С. Г и н з б у р г. А. В. Луначарский о кино. I. Статьи. II. Высказывания. III. Документы. IV. Сценарии. Приложение. Примечания. Сведения о фильмах, связанных с именем А. В. Луначарского. Краткие фильмографические сведения о фильмах, упоминаемых в тексте. Именной указатель.

М а н е в и ч И. Повествовательные жанры в кинодраматургии. М., 1965, 48 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов заочного отделения сценарного факультета.

М я с н и к о в Г. А. Мастерство художника кино. (Введение в курс). М., 1965, 56 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра мастерства художника кино и телевидения).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов художественного факультета.

Содержание: О некоторых особенностях киноискусства. Материальная среда и художник кино. Художник кинофильма. Художник кино и художник станковист. Художник кино и художник театра. Своеобразие профессии. Творческая индивидуальность. Изучение материала. Предварительная графическая разработка фильма. Работа над эскизами.

Н е д у г о в Е. И. Авторская речь в сценарии и фильме. Учебное пособие. М., 1965, 76 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Содержание. I. Введение. II. Изобразительные и выразительные средства языка ремарки сценария. III. Об авторских отступлениях. IV. Роль дикторского текста в сценарии и фильме. V. Место дикторского текста в системе выразительных средств кинофильма. VI. Заключение.

«О киноискусстве. Специфика. Образность. Мастерство». М., «Искусство», 1965, 327 стр., илл. (Всесоюзный государственный институт кинематографии).

Содержание: А. Г р о ш е в. Киноискусство социалистического реализма. С. Г е р а с и м о в. Кинематограф правды. Е. Г р о м о в. Мировоззрение и мастерство. Н. Л е б е д е в. О специфике кино. В. Ж д а н. О природе кинематографического образа. Н. П а р с а д а н о в. Категория времени в киноискусстве. Р. И л ь и н. Некоторые проблемы изобразительного решения современного фильма. М. Б о г д а н о в. Художник и литературный сценарий. Е. В е й ц м а н. О некоторых эстетических взглядах в современном буржуазном кино.

Р о м а н о в Ал. Киноискусство и современность. М., 1965, 16 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Юрениев Р. Новаторство и традиции советского кино. М., «Знание», 1965, 80 стр., илл. (Народный университет. Факультет литературы и искусства).

Содержание: В диалектическом единстве. Путем новаторства. Живые традиции.

Юров Н. Г. О композиции игрового пространства кинорежиссуры. М., 1965, 71 стр., илл. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра мастерства художника кино и телевидения).

## II. История советского кино

Абдул-Касымова Х. Рождение узбекского кино. Ташкент, «Наука», 1965, 124 стр., илл. (Министерство культуры Узбекской ССР. Институт искусствознания им. Хамзы).

В монографии освещается начальный период развития узбекского кино и характеризуется творчество виднейших узбекских кинодеятелей — Н. Ганиева, К. Ярматова, Ю. Агзамова, С. Ходжаева, Р. Пирмухамедова, Р. Тура-Ходжаева, Э. Хамраева и др.

Содержание: От автора. Организация кинодела. Начало. Формирование. Становление. Фильмография: художественные фильмы (1925—1936); документальные, научно-популярные (культурфильмы) и видовые фильмы (1925—1933); хроника — I. Хроникальные фильмы производства «Бухкино». II. Хроникальные фильмы производства кинопоезда им. Ворошилова, III. Хроникальные ленты, хранящиеся в Государственном архиве кинофотофонодокументов (узбекские сюжеты).

Бек-Назаров А. Записки актера и кинорежиссера. М., «Искусство», 1965, 270 стр., илл.

Содержание: Гр. Чахирьян. Полстолетия у киноаппарата. От автора. Часть 1. В амплуа «салонного любовника». Часть 2. У истоков. Часть 3. На экране и в жизни. Заключение. Фильмография: А. Бек-Назаров — киноактер. А. Бек-Назаров — кинорежиссер. Немые фильмы. Звуковые фильмы.

«Борис Васильевич Щукин. Статьи. Воспоминания. Материалы». М., «Искусство», 1965, 334 стр., илл.

В книге освещается процесс создания образа В. И. Ленина в кино и театре народным артистом СССР Б. В. Щукиным.

Содержание: П. Г. Антокольский. Правда таланта. *О Щукине.* Из высказываний современников. Воспоминания. Статьи. Б. В. Щукин. Мысли о театре и кино. Из записных книжек, рабочих тетрадей, писем. Замечания по спектаклям. Основные даты жизни и творчества Б. В. Щукина. Примечания.

«Борис Чирков. Рассказы о творческом пути». М., изд. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965, 44 стр., илл.

Народный артист СССР Б. П. Чирков рассказывает о своей творческой работе в кино, где он с 1928 по 1964 г. создал 49 ролей.

«Ваше слово, товарищ автор» («Мосфильм» 5.) М., «Искусство», 1965, 296 стр.

Содержание: В. Сурин. О чем рассказывает книга «Ваше слово, товарищ автор». Е. Габрилович делится опытом работы над сценариями о В. И. Ленине.

На вопросы о своем участии в жизни кино отвечают писате-

ли: Ю. Нагибин, Ю. Бондарев, Г. Бакланов, Б. Балтер, И. Меттер, А. Борщаговский, Л. Агранович.

М. Ромм размышляет о документальности художественного фильма. А. Столпер анализирует свою работу над фильмом. И. Таланкин пишет о своем новом фильме. С. Туманов сообщает подробности о «Мухтаре». С. Самсонов раздумывает о выборе творческого пути. Ю. Озеров рассказывает о поисках жанра. Записки режиссеров-практикантов о работе на съемках «Войны и мира». Л. Арнштам приоткрывает свой творческий замысел. Е. Куманков делится соображениями о цвете в кино. Л. Нехорошев восстанавливает историю создания двух фильмов режиссера В. Ордынского. Б. Сарнов сопоставляет поэтику литературы и кино.

— «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 6. М., «Искусство», 1965, 231 стр., илл. (Институт истории искусств. Центральный государственный архив литературы и искусства СССР).

Содержание: От редколлегии. Публикации. Приветствие Н. К. Крупской III Всесоюзному совещанию кинохроникеров. Из истории постановок фильмов. Вс. Мейерхольд. «Портрет "Дориана Грея"». Д. Вертов. «Шагай, Совет!» Ю. Красовский. Как создавался фильм «Октябрь». Неосуществленные замыслы. Ю. Олеша. Огонь (сценарий для мультфильма). Кукрынигсы в кино. Воспоминания, интервью. На съемках Л. Н. Толстого. Беседа с Ж. Мейером. Поиски, находки. Х. Акбаров. Пионер узбекского кино. О. Якубович. В зарубежных киноархивах. Советские фильмы за рубежом. Кадзуо Ямада (Япония). Борьба за экран. Библиография. Фильмография. А. Петрович. Русская периодическая кинопечатать первых послереволюционных лет. Т. Пономарева. Актеры МХАТ в кино.

— Караганов А. В. Экранная летопись эпохи. О советском документальном кино. М., «Знание», 1965, 48 стр.

Содержание: Искусство образной публицистики. Живые традиции. На экране — человек труда. Разные пути — общие цели. Кинодокументы истории. За рубежами Родины. Что такое «Кино-правда»? Правда и мастерство.

— Колодяжная В. Советский приключенческий фильм. М., «Искусство», 1965, 210 стр., илл.

Автор, отказавшись от намерения дать исчерпывающий очерк истории приключенческого фильма, сосредоточил свое внимание на основных закономерностях развития приключенческого киножанра в советском кино. В книге проанализированы история создания наиболее характерных приключенческих картин, построение образов в этих фильмах и те условия, которые в первую очередь оказали влияние на практику советского приключенческого фильма.

— Кузнецов М. Герой наших фильмов. М., «Искусство», 1965, 239 стр., илл.

Сборник новелл о героях советских фильмов.

Содержание: Мы идем к Ленину. Титан [А. П. Довженко]. Что требует время. Это начиналось так... Киноповести пламенных лет. Становление героя. Наш общий друг. Откровенный разговор. Фильмографическая справка.

— Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. Изд. 2-е переработанное, дополненное. М., «Искусство», 1965, 584 стр., илл.

Книга историка кино Н. А. Лебедева адресована главным образом слушателям университетов культуры, учащимся гуманитарных вузов и широкому кругу читателей.

Содержание: Гл. I. Кинематограф в дореволюционной России (1896—1917). Гл. II. Рождение советского кино (1918—1921). Гл. III. Становление советского киноискусства (1921—1925). Гл. IV. Расцвет немого кино (1926—1930). Гл. V. Кинематография братских республик. Гл. VI. Закат немого кино (1930—1945). Приложения: Фильмографический указатель. Указатель имен.

Мартыненко Ю. и Гаркушенко М. ВГИК — Всесоюзный государственный институт кинематографии. М., изд. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965, 104 стр., илл.

В книге дан исторический очерк о создании и развитии первого в Советском Союзе высшего учебного заведения по кинематографии.

Содержание: Сценаристы. Актеры и режиссеры. Операторы. Художники. Киноведы. Экономисты. Резюме на английском и французском языках.

Нехорошев Л. Временем призванные. Об одном поколении кинорежиссеров. М., «Искусство», 1965, 168 стр., илл.

Книга посвящена творчеству молодых кинорежиссеров, начавших самостоятельную творческую жизнь после Великой Отечественной войны и поставивших свои первые фильмы в середине 50-х годов: Г. Чухрая, А. Алова, В. Наумова, М. Хуциева, М. Швейцера, В. Ордынского и др.

Это — не теоретический труд, а живой документальный рассказ, основанный на жизненных впечатлениях автора, на его беседах с режиссерами-сверстниками, на материале прессы того времени.

Содержание: Воспоминания. Боги. Робкие. Значит, можем! Классика — хорошо... А современность? Что такое правда? Серьезнее о жизни. Пробитое пулями знамя. Солдаты рассказывают о себе. Напутствие.

Петрович А. Иосиф Хейфиц. М., «Искусство». 1965, 131 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Монографический очерк о творчестве известного советского кинорежиссера И. Хейфица, создавшего с 1928 по 1964 г. 22 фильма.

Содержание: 1. Пристальная человечность. 2. Их вырастил комсомол. 3. Завершение прославленной трилогии. 4. Отечественная война и послевоенные годы. 5. Дорогие нам люди. Фильмография.

Репин И., Айзенберг Я. Молодость искусства. Очерки истории туркменского кино. Ашхабад, «Туркменистан», 1965, 200 стр., илл.

Книга является первым опытом исследования пути развития туркменского кино.

Содержание: От авторов. Гл. I. Начало пути (1926—1934). Гл. II. Поиск героя (1935—1940). Гл. III. Годы войны (1941—1945). Гл. IV. На переломе (1946—1955). Гл. V. В общем потоке (1956—1959). Гл. VI. Преодоление рубежей (1960—1962). Гл. VII. Языком кино. Вместо заключения. Приложение: 1. Кинофикация и зритель. Организация кинодела в Туркменистане. 2. Фильмо-



графия художественных и хроникально-документальных фильмов за 1927—1964 годы.

Розен С. Григорий Рошаль, М., «Искусство», 1965, 167 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Монография о творчестве крупного советского кинорежиссера Г. Л. Рошала, создавшего с 1926 по 1961 г. 21 фильм.

Содержание: 1. Гришка становится героем. Диспут в немом кино. Рождение песни. Смерть Бертольда. От Ильи-старшего до Ильи-младшего. Бунт резалок? С кем идти? 3. Физиология? Очень интересно! Если музыка нас покинет... 4. Париж на Потыльхе. Гневные речи. Эпилог, который не является эпилогом. Фильмография.

Сосновский И. Киноискусство Советской Латвии, М., изд. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965, 88 стр., илл.

В книге подробно анализируются художественные и документальные фильмы, выпущенные Рижской киностудией.

Содержание: Предисловие. Гл. I. «Живые картины» в Риге. Начало национального кинопроизводства. Театр и кинематограф. Фильм «Как создавалась опера „Спридитис“. Видовой фильм «Гауя». Экранизация литературной классики: «Сын рыбака» (первая экранизация) и «Каугурское восстание». Гл. II. «Жизнь врасплох» и фильм «Навстречу солнцу». Гл. III. По следам прошедшей войны. Фильмы «Сыновья» и «Возвращение с победой». Гл. IV. Страницы жизни поэта. Фильм «Райнис». Гл. V. Экранизация и иллюстрация. Фильмы «Весенние заморозки», «К новому берегу», «Причины и следствия», «Сын рыбака» (вторая экранизация), «Буря», «Эхо», «Ильзе». Гл. VI. Посвящено Яну Фабрициусу. Фильмы «За лебединой стаей облаков» и «Повесть о латышском стрелке». Гл. VII. Такова ли она — современность? Фильмы «После шторма», «Наурус», «Чужая в поселке», «Твое счастье», «Чертова дюжина», «Домик в дюнах», «Верба серая цветет», «День без вечера», «Обманутые». Великая Отечественная война и современность. Фильмы «Меч и Роза», «Рита», «Он жив». Большой успех маленького фильма: международный приз «Белым колокольчиком». Гл. VIII. Опера на экране. Фильмы «Моцарт и Сальери», «Иоланта», «Царская невеста». Гл. IX. Кинорепортаж, кинонаблюдение и пленка из архива. Гл. X. Нерешенные проблемы. Гл. XI. Еще один день в просмотровом зале. Документальные фильмы «Райнис», «Осенняя баллада». Художественные игровые фильмы «До осени далеко», «Капитан Нуль», «Двое». Фильмография 1941—1964 гг.

«Союз работников кинематографии СССР. Материалы X пленума Оргкомитета (30—31 марта 1965)». М., 1965. 109 стр.

Содержание: Л. Кулиджанов. Творческие итоги 1964 года и задачи кинематографии в связи с 50-летием Советской власти и 100-летием со дня рождения В. И. Ленина. Р. Григорьев. Больше фильмов о людях труда. В. Кудин. Будем внимательны к мечте художника. И. Таланкин. Дебюты режиссеров и удачи актеров. И. Вайсфельд. Не фиксировать жизнь, а раскрывать ее проблемы. И. Осипов. Критика должна быть квалифицированной и объективной. Н. Кладо. Главное — критерий художественности. А. Каплер. Против разобщенности товарищей по искусству. Т. Левчук. Успехи и неудачи украинского кино.

А. Каюмов. Народ — главный судья. Б. Коноплев. Расширить производство цветных фильмов. Л. Агранович. Возродить кинематографическую дружбу. Н. Садкович. Больше внимания смотрам республиканских киностудий. Ю. Егоров. Правда действительная и мнимая. С. Столяров. Будем требовательными в оценке произведений киноискусства. В. Монахов. Мыслящий герой и мыслящий зритель. А. Леиньш. Планирование киноискусства — дело творческое. И. Смоктуновский. Актерам нужны хорошие роли. А. Медведев. Теснее контакт со зрителем. В. Ордынский. Опять о «среднем звене». В. Лисаквич. Без мелочной опеки! Я. Маркулан. Новое направление в произведениях дебютантов. А. Левада. Важнейшие темы современности. С. Долидзе. Молодые кадры — гордость грузинского киноискусства. А. Тарковский. Отражать в фильмах всю полноту жизни. Ю. Мююр. Тематический план и специфика киностудий. А. Рекемчук. Необходимо жанровое разнообразие. Ф. Мустафасв. Не забывать о республиканских студиях. Л. Смирнова. Актер, режиссер, сценарист. Ч. Айтматов. Патриотизм и гражданственность. А. Федоров. Принципы высшего гуманизма в искусстве и жизни. А. Романов. Пусть каждый новый кинофильм станет отрадным событием. Э. Шенгелая. Основная проблема — сценарная. М. Хуциев. Искренность и открытость. Ю. Чулюкин. Больше внимания и доверия молодежи. С. Герасимов. Правда искусства — правда жизни. Постановление X пленума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР по докладу Л. А. Кулиджанова.

Туманова Н. П. Советское кино на современном этапе. М., 1965, 62 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения).

Содержание. *Историко-революционные картины.* «Школа мужества», «Тревожная молодость», «Сорок первый», «Коммунист». *Образ Ленина.* «Рассказы о Ленине». «Тихий Дон». Фильмы республиканских киностудий. *Фильмы о Великой Отечественной войне.* «Бессмертный гарнизон», «Без вести пропавший», «Солдаты», «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Повесть пламенных лет». *Экранизации литературной классики.* Экранизации Чехова. «Дон-Кихот». «Отелло». Фильмы республиканских киностудий.

Херсонский Хрисанф. Страницы юности кино. Записки критика. М., «Искусство», 1965, 278 стр., илл.

Церетели Кора. Юность экрана. Очерки истории грузинского немого кино. Тбилиси, «Литература да хеловнеба», 1965, 150 стр., илл.

Автор, проследившая процесс развития немого кино в Грузии (1921—1934), рассматривает его основные этапы. В книге использованы личные архивы грузинских кинематографистов. Впервые подробно анализируется сценарий М. Шолохова и Н. Шенгелая «Поднятая целина», публикуются фрагменты сценария и письмо А. Фадеева М. Шолохову (1933) по поводу его работы с Н. Шенгелая над экранизацией «Поднятой целины».

Содержание: От автора. У колыбели. Судьба актрисы. Начало пути. Первые победы. «Элисо». «26 комиссаров». Как начинался М. Калатозов. Первые уроки смеха. Неснятый фильм Николая Шенгелая. Фильмография немых фильмов Госкинопрома Грузии.

Шнейдерман И. Григорий Чухрай. Л.— М., «Искусство», 1965, 228 стр., илл. (Серия «Мастера киноискусства»).

Монографический очерк о творчестве советского режиссера.

Содержание: От автора. Гл. I. Школа жизни, школа искусства. Гл. II. «Сорок первый». Гл. III. «Баллада о солдате». Гл. IV. «Чистое небо». Заключение. Фильмография.

Юренин Р. Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна. М., «Наука», 1965, 150 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

В книге дана история создания С. М. Эйзенштейном фильма «Броненосец „Потемкин“», ставшего классикой советского кино, охарактеризовано значение фильма для развития советского и мирового киноискусства.

Содержание: От автора. «Через революцию к искусству». «Стачка». История постановки. Великий фильм. Начало плавания. Эпос революции. Лучший фильм мира.

Шкловский В. За сорок лет (Статьи о кино). М., «Искусство», 1965, 452 стр.

### III. История зарубежного кино

Абрамов Николай. Киноискусство Запада о войне. М., «Наука», 1965, 113 стр., илл.

В настоящей книге автор поставил своей задачей проследить сложную эволюцию темы войны и мира в современном киноискусстве в странах капиталистического Запада.

Содержание: Кино и война. Документальный образ войны. В зеркале «холодной войны». Против войны, за мир!

«Актеры зарубежного кино», вып. 1 (Сборник статей. Составитель Е. Н. Карцева). М., «Искусство», 1965, 168 стр., илл.

Очерки творчества современных популярных актеров киноискусства западных стран.

Содержание: М. Сулькин. Эрвин Гешонек. А. Зоркий. Даниель Даррье. И. Лищинский. Массимо Джиротти. М. Черненко. Адольф Дымша. Л. Веснин. Калман Лагабар. Е. Семенов. Джина Лоллобриджида. А. Яковлев. Чарльз Лоутон. И. Соловьева, В. Шптова. Жан Марэ. Л. Фуриков. Лолита Торрес. М. Кузнецов. Одри Хепберн. И. Рубанова. Збигнев Цибульский. Вл. Матусевич. Улла Якобсон. Фильмографическая справка.

Божович В. И. Творчество Жака Фейдера. М., «Наука», 1965, 123 стр., илл.

Монография о жизни и творчестве французского кинорежиссера Жака Фейдера (1888—1948).

Содержание: Введение. Первые шаги. Мастер немного кино. Поиск и свершения. Перед закрытыми дверями. Заключение. Фильмография. Библиография.

Кацев И. Джузеппе Де Сантис. М., «Искусство», 1965, 256 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Монография о творчестве итальянского кинорежиссера Джузеппе Де Сантиса.

Содержание: Введение. Рождение в борьбе. Солнце еще восходит. Две стороны одного процесса. Экранизация «случайного» факта. «Маленький человек, что же дальше!» Реализм и спеку-

лации на реализме. Трудные годы. Борьба длиною в годы. Художник и время. Всегда о главном.

Джузеппе Де Сантис. Пока ты не стал солдатом. Киноповесть. Фильмография.

«Кинорежиссер Хуан Антонио Бардем». М., «Искусство», 1965, 348 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Монография о творчестве известного испанского сценариста и кинорежиссера.

Содержание: М. Блейман. О сценариях Хуана Антонио Бардема. «Смерть велосипедиста». «Главная улица». Фильмографическая справка.

Комаров С. История зарубежного кино, т. первый. Немое кино. Изд. 2-е дополненное и расширенное. М., «Искусство», 1965, 416 стр., илл.

Учебное пособие.

Содержание: От автора. Введение. Гл. I. Рождение кинематографии во Франции (1895—1914). Гл. II. Кинематография Франции в годы первой мировой войны и послевоенные годы (1914—1929). Гл. III. Кинематография Италии (1896—1929). Гл. IV. Первые годы кинематографии Соединенных Штатов Америки (1896—1914). Гл. V. Кинематография США в годы первой мировой войны (1914—1918). Гл. VI. Кинематография США после первой мировой войны (1919—1929). Гл. VII. Становление кинопроизводства в Германии (1895—1918). Гл. VIII. Кинематография Германии после первой мировой войны (1918—1929). Гл. IX. Кинематография Англии (1895—1929). Гл. X. Кинематография Дании (1906—1920). Гл. XI. Кинематография Швеции (1909—1929). Гл. XII. Развитие кинематографии стран Центральной Европы. Кинематография Чехословакии. Кинематография Польши. Кинематография Венгрии, Болгарии и Румынии. Заключение. Приложение: Крупнейшие деятели немого кино. Список рекомендуемой литературы. Указатель имен.

Парамонова К. Киноискусство Румынской Народной республики. М., изд. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965, 79 стр., илл.

Краткий исторический очерк.

Содержание: В начале пути. Дорога исканий. Ливиу Чулей. Ион Попеску-Гопо. Мирча Дрэген. Франциск Мунтяну. На подъеме. Дыхание наших дней.

Садуль Жорж. Жизнь Чарли. Чарльз Спенсер Чаплин, его фильмы и его время. Издание второе, дополненное. Перевод с французского (И. Грушецкой и Р. Линцер). Под редакцией и с предисловием С. В. Комарова. М., «Прогресс», 1965, 319 стр., илл.

В новом издании автор довел свое повествование о жизни и творчестве Чарли Чаплина до наших дней и проанализировал два его последних фильма — «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке».

Содержание: Предисловие. Гл. 1. Малыш. Гл. 2. Портрет артиста в двадцать лет. Гл. 3. Рождение Чарли. Гл. 4. Миллионы Арлекина. Гл. 5. Мы люди, а не собаки. Гл. 6. Его величество Чарли. Гл. 7. Лицом к лицу с «общественным мнением». Гл. 8. На вершине славы. Гл. 9. «Сражайтесь за свободу». Гл. 10. Одинок ли этот человек? Гл. 11. Всегда вперед! Гл. 12. Новый Дон-Кихот.

Краткая фильмография за 1914—1957 гг. Библиография работ о Ч. С. Чаплине, опубликованных на русском языке.

Соболев Р. Ежи Кавалерович. Фильмы. Стилль. Метод. М., «Искусство», 1965, 240 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Монографический очерк о творчестве известного современно-го польского кинорежиссера.

Содержание: 1. Начало творческого пути. «Громада». Возрождение польского кино. Первые успехи. 2. «Целлюлоза». Биография солдата партии. Рост мастерства. Дебют Винницкой. 3. «Тень», «Антология польской действительности». Кавалерович и польская драма». 4. «Настоящий конец великой войны». Фильм просчетов и открытий. Что такое «польская школа» кино? 5. «Поезд». Преодоление «эстетики одиночества». Исследование жизни поэзией. Язык фильмов Кавалеровича. 6. «Мать Иоанна от ангелов». Схватка с дьяволом. Поэзия и философия. Новые успехи польского кино. 7. Краткие итоги. Структура фильмов Кавалеровича. Место художника в мировом киноискусстве. Съёмки «Фараона». Фильмография.

Трутко И. И. Кино Англии (1939—1945). М., 1965, 40 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Кафедра киноведения).

Содержание: Введение. Документальная кинематография. Художественная кинематография. Рождение нового жанра. Возвращение к старым рубежам. Заключение.

Чаплин Чарльз. Моя биография (Первые пять глав книги). Пер. с англ. З. Л. Гинзбург. М., «Правда», 1965, 79 стр. (Б-ка «Огонек», № 48).

Черненко М. Анджей Вайда. М., «Искусство», 1965, 148 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного кино»).

Монографический очерк о творчестве выдающегося польского кинорежиссера. Дана фильмография.

Шитова В. В. Лукино Висконти. М., «Искусство», 1965, 224 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Монография о творчестве современного итальянского кинорежиссера.

Содержание: «Одержимость». «Земля дрожит». «Самая красивая». «Страсть». «Белые ночи». «Рокко и его братья». «Леопард». Фильмография.

#### IV. Справочные издания

«Кино и время». Бюллетень Госфильмофонда СССР, вып. 4. М., 1965, 562 стр.

Содержание: *Отечественная кинематография.* Луначарский и кино. Н. Глаголева. Военные фильмы Марка Донского. О. Якубович. Три экранизации «Шинели» Н. В. Гоголя. В. Турциян. Творчество украинского оператора Даниила Демуцкого. В. Антропов. Право на место в истории кино (О кинофильме «Любовь и ненависть»). И. Сосновский. Пять документов: Люди и встречи в кино. З. Баранцевич. Воспоминания. О. Преображенская. Прошлое. Н. Гофман. Автобиография. Ю. Желябужский. Воспоминания. В. Касьянов. «Счастье» (литературно-монтажная запись по фильму). Экранизация литератур-

ных произведений в советском звуковом кино (1931—1961).  
П. Фионов. Указатель. Зарубежная кинематография. Международная федерация киноархивов. Ежи Теплиц. Из истории японского немого кино. Г. Авенариус. Режиссеры болгарского кино. Французские кинорежиссеры Жан Виго и Луи Дакен. И. Янушевская. Французские немые фильмы в советском прокате Ю. Грейдинг. Каталог французских немых фильмов, бывших в советском прокате. Немецкие немые фильмы в советском прокате. Е. Егорова. Каталог немецких немых фильмов, бывших в советском прокате. Именной указатель к каталогу французских немых фильмов, бывших в советском прокате. Именной указатель к каталогу немецких немых фильмов, бывших в советском прокате. Хроника Госфильмофонда.

«Культура. Наука. Искусство СССР». Словарь-справочник. М., «Политиздат», 1965, 320 стр.

Содержание: I. Народное просвещение и коммунистическое воспитание. II. Наука. III. Литература и искусство. IV. Печать, радио, телевидение. V. Физкультура и спорт.

«Советская кинохроника 1918—1925 гг.». Аннотированный каталог, ч. I. Киножурналы. М., 1965. (Центр. гос. архив кинофотофонодокументов СССР), 152 стр.

«Экран 1964» [Сборник]. Составление и интервью — М. Долинский и С. Черток. М., «Искусство», 1965, 387 стр., илл.

В книге освещается жизнь советского и мирового кино в 1964 г. Она предназначена в первую очередь для любителей кино.

#### **СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В СБОРНИКАХ «ВОПРОСЫ КИНОИСКУССТВА» [ВЫП. 1—10]**

- Абрамов Н. Киноведение в Англии — 2, стр. 419—431; Дзига Вертов и искусство документального фильма — 4, стр. 276—308; Сюрреализм и абстракционизм в американском кино — 5, стр. 279—306; Борьба за реализм в английском кино — 9, стр. 204—236; Человек в документальном фильме — 10, стр. 173—189.
- Абульханов Р. Современная индийская кинопромышленность — 4, стр. 389—404.
- Авенариус Г. О раннем периоде творчества Чарльза Спенсера Чаплина — 1, стр. 181—193.
- Акбаров Х. Первый узбекский звуковой фильм «Клятва» — 9, стр. 146—158.
- Александр Д. Английское документальное кино послевоенных лет — 3, стр. 348—374.
- Андроников Иракий. Завещание Довженко — 9, стр. 279—288.
- Арнольди Э. Жанры раннего кинематографа — 6, стр. 225—250.
- Белова Л. Проблемы современности в киноискусстве — 3, стр. 5—28; О роли среды в современном фильме — 6, стр. 49—69; Н. А. Зархи — теоретик кинодраматургии — 8, стр. 299—329; Земля и люди — 9, стр. 34—64.
- Бенешова М. Мастер чехословацкого кукольного фильма (Гермина Тырлова, Карел Земан, Иржи Трнка) — 5, стр. 241—278.

- Божович В. Антиреализм под маской правдоподобия (О сборнике статей «Cinéma et Roman») — 4, стр. 405—423; О «Новой волне» во французском кино — 8, стр. 178—210.
- Бочек Ярослав. Актер в кино и театре — 3, стр. 210—219.
- Варшавский Я. Документальное и игровое — 10, стр. 153—172.
- Васина-Гроссман В. Заметки о музыкальной драматургии фильма. (Киномузыка — песня — опера — симфонизм) — 10, стр. 209—225.
- Власов М. Утверждение стиля — 9, стр. 274—279.
- Гаджинская Н. Фильм «Двадцать шесть комиссаров» — 8, стр. 330—341.
- Герасимов С. О народности киноискусства — 5, стр. 5—14; Новатор — 9, стр. 260—263.
- Гинзбург С. Рождение русского документального кино — 4, стр. 238—275; Творческие поиски в русской кинематографии предреволюционных лет — 6, стр. 251—280; Некоторые проблемы развития советского киноискусства 30-х годов — 9, стр. 123—145; Путь Довженко — 9, стр. 264—268.
- Глаголева Н. Первая экранизация повести М. Горького «Мать» — 1, стр. 105—120.
- Довженко сегодня. Материалы научно-творческой сессии — 9, стр. 259—321.
- Дробашенко С. Эсфирь Шуб (Очерки творчества) — 8, стр. 236—266; Мир Роберта Флаэрти — 9, стр. 237—258.
- Журов Г. Первые шаги советского кино на Украине — 7, стр. 187—209.
- Зак М. Человек и среда на экране (О традициях поэтического кинематографа) — 5, стр. 87—101.
- Звоничек Ст. «Похождения бравого солдата Швейка» на экране — 3, стр. 375—402.
- Зоркая Н. Принципы советского историко-революционного фильма — 3, стр. 108—127; Кино и театр — 3, стр. 183—209; Яков Протазанов и советское киноискусство 20-х годов — 6, стр. 165—190; К спорам о выразительных средствах в современном советском кино — 7, стр. 78—103; О штампах зрительского восприятия — 9, стр. 104—122; Тынянов и кино — 10, стр. 258—295.
- Зоркая Н., Козлов Л. 1925—1930. (К методологии изучения периода) — 8, стр. 211—235.
- Иезуитов Н. Киноискусство дореволюционной России — 2, стр. 252—307.
- Ильин Р. Широкий экран и творчество оператора — 2, стр. 77—124.
- Калашников Ю. Основные методологические принципы построения истории искусства народов СССР — 6, стр. 123—139; А. П. Довженко и театр — 9, стр. 294—300.
- Калашников Ю., Сатаева М. Вл. И. Немирович-Данченко и кино (Обзор и публикация материалов) — 5, стр. 177—240; К. С. Станиславский и кино (Обзор и публикация материалов) — 6, стр. 281—317.
- Каменский А. Искусство оператора (О творчестве С. Урусевского) — 4, стр. 116—148.
- Караганов А. Современность героической темы — 8, стр. 5—26; Время, художник, зритель — 10, стр. 5—29.

- Карягин А. Кино, театр, телевидение сегодня и завтра — 7, стр. 149—185.
- Ковач Андраш. «Прямое кино» в Венгрии — 10, стр. 190—208.
- Козенкранцус И. Трудные годы эстонского кино — 7, стр. 210—243.
- Козлов Л. О кинематографической природе сценария — 2, стр. 51—76; К вопросу о художественной индивидуализации в фильме «Броненосец Потемкин» — 3, стр. 128—150; Эйзенштейн о цвете в кино — 4, стр. 176—217; Видение мира и кинематографическая форма — 5, стр. 54—86; Эйзенштейн и проблема синтетичности киноискусства — 7, стр. 104—127; Эйзенштейн и Довженко — 9, стр. 308—312; «Иван Грозный». Музыкально-тематическое строение — 10, стр. 242—257.
- Козлов Л., Зоркая Н. 1925—1930 (К методологии изучения периода) — 8, стр. 211—235.
- Косматов Л., Тер-Гевондян Т. Колорит в кинофильме — 4, стр. 149—175; Современные проблемы изобразительной композиции в кино — 6, стр. 83—121.
- Красовский Ю. Нсуществленные замыслы — 9, стр. 300—306.
- Кудин В. Бессмертие — 9, стр. 269—274.
- Кукаркин А. Новые времена — новые герои Чарльза Чаплина — 4, стр. 341—388.
- Лебедев Н. Кинообразование в СССР (Из истории ВГИКа. 1919—1930) — 6, стр. 191—224.
- Лейда Джей. Из фильмов — фильмы (Глава из книги) — 7, стр. 290—317.
- Ленартович Ст. Организация времени и пространства в произведении киноискусства — 2, стр. 323—357.
- Мартэн Марсель. Прогрессивные явления в американском кино — 3, стр. 403—415.
- Мачерет А. Идейность и художественность (К вопросу об исторических корнях иллюстративности в киноискусстве) — 2, стр. 176—204.
- Милев Неделчо. О развитии звукозрительного кинематографа (Эйзенштейн, Базен и современное кино) — 10, стр. 129—152.
- Михайлов В. Кинолетопись двух революций — 1, стр. 232—271.
- Нечаева М. О художественности видовых фильмов — 3, стр. 220—249.
- Никольская В. Композиция фильма С. М. Эйзенштейна «Александр Невский» — 2, стр. 205—245.
- Пажитнов Л., Шрагин Б. Кино и массовое сознание — 7, стр. 22—53.
- Писаревский Д. Путь к художественной правде (Из творческой истории фильма «Чапаев») — 1, стр. 74—104; Некоторые уроки юбилейных документальных фильмов — 3, стр. 53—86.
- Поволоцкая И. Наш учитель — 9, стр. 317—319.
- Погожева Л. Черты нового в современном советском киноискусстве — 4, стр. 5—47; Новые черты драматического конфликта в современном киноискусстве — 6, стр. 23—48; Спор о человеке (Фильмы 1964 года) — 9, стр. 5—33.
- Пономарева Т. Театральный актер в кино (Из творческого опыта В. Пудовкина) — 10, стр. 296—317.



Проблемы киноведения в ГДР (По материалам встречи с представителями кино Германской Демократической Республики) — 2, стр. 432—435.

Пудовкин В. Две статьи: 1. Асинхронность как принцип звукового кино. 2. Проблема ритма в моем первом звуковом фильме — 2, стр. 308—322.

Ромм М. Литература и монтаж (Анализ художественного образа по методике Эйзенштейна) — 5, стр. 102—138; Воплощение характера (Щукин в образе Ленина) — 6, стр. 70—82.

Рошаль Г. Мифы художника — 9, стр. 288—291.

Рошаль М. Популяризация произведений живописи средствами кино — 2, стр. 125—151.

Рубанова И. О новых поисках польского киноискусства — 7, стр. 262—289; Издано в Польше — 8, стр. 342—353; После «Красной пустыни» (О некоторых итогах Антониони) — 10, стр. 318—343.

Рубинштейн Ю. Библиография по вопросам советской кинокомедии — 1, стр. 272—283.

Садуль Жорж. Прогрессивные течения во французском кино (1900—1956) — 2, стр. 358—418.

Сатаева М. «Проблемы кинозстетики». Коллективная работа под ред. Регины Дрейер. Гос. Ин-т искусств. Варшава, 1955—1, стр. 194—198; Научная сессия по русскому дореволюционному кино (К 50-летию русского кинопроизводства) — 3, стр. 250—262; Новые книги по теории и истории кино (Библиография) — 8, стр. 354—367; 9, стр. 322—337; 10, стр. 344—357.

Сатаева М., Калашников Ю. Вл. И. Немирович-Данченко и кинс (Обзор и публикация материалов) — 5, стр. 177—240; К. С. Станиславский и кино (Обзор и публикация материалов) — 6, стр. 281—317.

Соловьев В. Мы учились у Довженко — 9, стр. 312—317.

Стойанов-Бигор Г. Киноискусство Болгарии (Заметки о довоенном периоде) — 6, стр. 318—351; Болгарское киноискусство 1944—1964 — 9, стр. 183—203.

Тарковский Андрей. Запечатленное время — 10, стр. 79—102.

Теплиц Ежи. Двадцать лет польского социалистического кино (Поиски и перспективы) — 9, стр. 159—182.

Тер-Гевондян Т., Косматов Л. Колорит в кинофильме — 4, стр. 149—175; Современные проблемы изобразительной композиции в кино — 6, стр. 83—121.

Товстоногов Г. Театр и кино — 8, стр. 73—85.

Фрейлих С. Мастерство и жизнь — 1, стр. 9—44; Принципы историзма и партийности в киноведении — 2, стр. 31—50; Знание времени — 3, стр. 87—107; Об эстетических свойствах кино — 4, стр. 48—77; Слово и изображение на экране — 5, стр. 15—53; Кино и коммунизм — 6, стр. 5—22; Сюжет 1962 года — 7, стр. 54—77; Золотое сечение экрана — 8, стр. 58—72; Довженко сегодня — 9, стр. 319—321; Диалектика жанра — 10, стр. 103—128.

Хапюгин Ю. Проблемы социалистической морали в фильме последнего времени — 2, стр. 5—30; О некоторых тенденциях киноискусства предвоенных лет — 7, стр. 128—148; Герой и время (О некоторых проблемах нашего киноискусства) — 8, стр. 27—57.

Херлингхауз Герман. «Русское чудо» (Опыт интерпретации) — 8, стр. 141—177.

Чахирьян Гр. Вопросы экономики кино в западной литературе — 1, стр. 164—180; Монтажные листы фильма «Броненосец Потемкин» (Из архива С. Эйзенштейна). Публикация — 1, стр. 201—231; О специфике актерского творчества в кино — 3, стр. 151—182; О многонациональном характере советского киноискусства — 6, стр. 140—164; Об изобразительных средствах кино — 8, стр. 115—140.

Шер Ю. Европейское кинематографическое сообщество — смертельная угроза национальному киноискусству — 3, стр. 314—347.

Шилова И. О некоторых функциях музыки в фильме — 10, стр. 226—241.

Шкловский В. О неторопливости и несходстве удач — 9, стр. 291—294.

Шрагин Б., Пажитнов Л. Кино и массовое сознание — 7, стр. 22—53.

Эйзенштейн С. Динамический квадрат (Предложения в пользу новых пропорций киноэкрана, выдвинутые в связи с вопросом о практической реализации «широкого фильма») — 4, стр. 218—237; Классическая живопись и монтаж — 7, стр. 244—261.

Юрнев Р. Идущие впереди — 4, стр. 45—73; Японское киноискусство — 1, стр. 121—163; Памяти Н. М. Иезуитова (1899—1941) — 2, стр. 246—251; Три шага к единству — 3, стр. 263—313; Первые шаги советской кинокомедии — 4, стр. 309—340; Эйзенштейн. «Иван Грозный», вторая серия — 5, стр. 139—176; О значительности героя — 7, стр. 5—21; Эпос революции (В спорах о методе создания «Броненосца Потемкина») — 8, стр. 267—298; Вместе — 9, стр. 65—103.

Юткевич Сергей. О некоторых спорных вопросах истории советского кино — 2, стр. 152—175; Путь к образу (Из опыта работы над фильмом «Рассказы о Ленине») — 3, стр. 29—52; Режиссерский замысел фильма — 4, стр. 78—115; Маяковский на экране (Опыт мультипликационной экранизации пьесы «Баня») — 8, стр. 86—114. Формула боя (Из опыта работы над фильмом «Ленин в Польше») — 10, стр. 30—78.

Якубович О. Картины Довженко в Госфильмофонде — 9, стр. 306—308.

## СОДЕРЖАНИЕ

	А. Караганов. Время, художник, зритель . . . . .	5
	Сергей Юткевич. Формула боя ( <i>Из опыта работы над фильмом «Ленин в Польше»</i> ) . . . . .	30
→	Андрей Тарковский. Запечатленное время . . . . .	79
→	С. Фрейлих. Диалектика жанра . . . . .	103
	Неделчо Милев. О развитии звукозрительного кинематографа ( <i>Эйзенштейн, Базен и современное кино</i> ) . . . . .	129
→	Я. Варшавский. Документальное и игровое . . . . .	153
	Н. Абрамов. Человек в документальном фильме . . . . .	173
→	Андраш Ковач. «Прямое кино» в Венгрии . . . . .	190
	В. Васина-Гроссман. Заметки о музыкальной драматургии фильма ( <i>Киномузыка — песня — опера — симфонизм</i> ) . . . . .	203
	И. Шилова. О некоторых функциях музыки в фильме . . . . .	226
	Л. Козлов. «Иван Грозный». Музыкально-тематическое строение . . . . .	242
	И. Зоркая. Тынянов и кино . . . . .	258
	Т. Пономарева. Театральный актер в кино ( <i>Из творческого опыта В. Пудовкина</i> ) . . . . .	296
X	И. Рубанова. После «Красной пустыни» ( <i>О некоторых итогах Антониони</i> ) . . . . .	318
	Новые книги по теории и истории кино ( <i>Библиография</i> ) . . . . .	344
	Статьи и материалы, опубликованные в сборниках «Вопросы киноискусства» (вып. 1—10) . . . . .	357

**Вопросы киноискусства, выпуск 10**

*Утверждено к печати  
Институтом истории искусства  
Министерства культуры СССР*

\*

Редактор издательства *Д. П. Лбова*

Технический редактор *А. П. Ефимова*

Сдано в набор 2/XII 1966 г. Т-05146 Подп. к печ. 13/IV 1967 г.

Формат 84×108<sup>1/2</sup>. Бумага машиномелованная.

Усл. печ. л. 18,66. Уч.-изд. л. 19,2. Тираж 3000 экз.

Тип. зак. № 1659

Цена 1 р. 34 к.

Издательство «Наука».

Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука».

Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГОТОВИТ К ПЕЧАТИ:

БАЧЕЛИС Т. И. ФЕЛЛИНИ

*В работе рассматривается творчество крупнейшего итальянского режиссера, создателя фильмов «Дорога», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной» и др. Последовательно прослеживается творческий путь этого оригинального художника, подробно рассказывается о каждом его фильме, о полемике вокруг его произведений. Дан анализ особенностей киноязыка режиссера, его приемов в области композиции, монтажа, построения сюжета. Творчество Феллини сопоставлено с творчеством других кинематографистов Италии. Издание иллюстрируется большим количеством кадров из фильмов.*

*Ориентировочно — 20 л. 1 р. 70 к.*

*Темплан 1967 г. II полугодие № 196.*

Если Вы хотите приобрести эту или другие книги издательства «НАУКА», направляйте заказы в магазин «КНИГА — ПОЧТОЙ» Центральной конторы «АКАДЕМ-КНИГА» (Москва, В-463, Мичуринский проспект, 12) или в ближайший магазин «АКАДЕМКНИГА» по адресу:

**Алма-Ата**, ул. Фурманова, 139;

**Баку**, ул. Джапаридзе, 13;

**Киев**, ул. Ленина, 42;

**Ленинград**, Литейный пр., 57;

**Москва**, ул. Горького, 8;

**Москва**, ул. Вавилова, 55/5;

**Новосибирск**, Красный пр., 51;

**Свердловск**, ул. Белинского, 71-в;

**Ташкент**, ул. К. Маркса, 29;

**Ташкент**, ул. Шота Руставели, 43;

**Уфа**, пр. Октября, 139;

**Уфа**, Коммунистическая ул., 49;

**Фрунзе**, пр. Дзержинского, 41;

**Харьков**, Уфимский пер., 4/6.

**Иркутск**, ул. Лермонтова, 303.

Очередной, десятый выпуск серийного издания «Вопросы киноискусства», которое было начато Институтом истории искусств в 1956 году, включает статьи видных советских режиссеров (Сергея Юткевича, Андрея Тарковского) и известных искусствоведов (С. Фрейлиха, Я. Варшавского, Н. Абрамова, В. Васиной-Гроссман, Н. Зорской и других).

В сборнике публикуются две статьи зарубежных исследователей кино — болгарского киноведа Неделчо Милева «О развитии звукозрительного кинематографа» и венгерского Андраша Ковача «„Прямое кино“ в Венгрии».

Творчеству итальянского режиссера Микеланджело Антониони посвящена статья И. Рубановой.

Книга иллюстрирована.