

ИСКУССТВА



КИНО

ВОПРОСЫ
КИНО
ИСКУССТВА

1968

ВОПРОСЫ



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

ЕЖЕГОДНЫЙ
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
СБОРНИК

выпуск 11

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1 9 6 8

Ответственный редактор С. ФРЕЙЛИХ

8-1-5
225-68(I)



«Октябрь».

ПОЛВЕКА СОВЕТСКОГО КИНО¹

Кино и революция

Революция изменила судьбу русского кино решительным образом.

Кино в России называли «киношкой», эта кличка надолго закрепилась за ним; даже трудно было предположить, что кино может стать искусством, равным литературе, театру, музыке, живописи. А ведь в кино работали такие профессиональные режиссеры, как Я. Протазанов, Е. Бауэр, В. Гардин, П. Чардынин. Были выдающиеся операторы А. Левицкий, Б. Завелев и художники В. Егоров, С. Козловский, В. Баллюзек.

Были кинозвезды И. Мозжухин, В. Холодная, В. Максимов, О. Рунич, В. Полонский.

Были сценаристы А. Вознесенский, В. Туркин.

Были кинокритики И. Петровский, М. Алейников, М. Браиловский.

Были, наконец, картины «Оборона Севастополя», «Немые свидетели», «Дворянское гнездо», «Пиковая дама», «Отец Сергей».

Но не эти картины и не поразительные для того времени кукольные фильмы В. Старевича определяли лицо кино; эти произведения тонули в погоде примитивных ремесленных поделок.

Кино расплачивалось за свое позднее рождение. Не успев осознать своей цели и возможностей, оно оказалось во власти коммерции и низменных интересов.

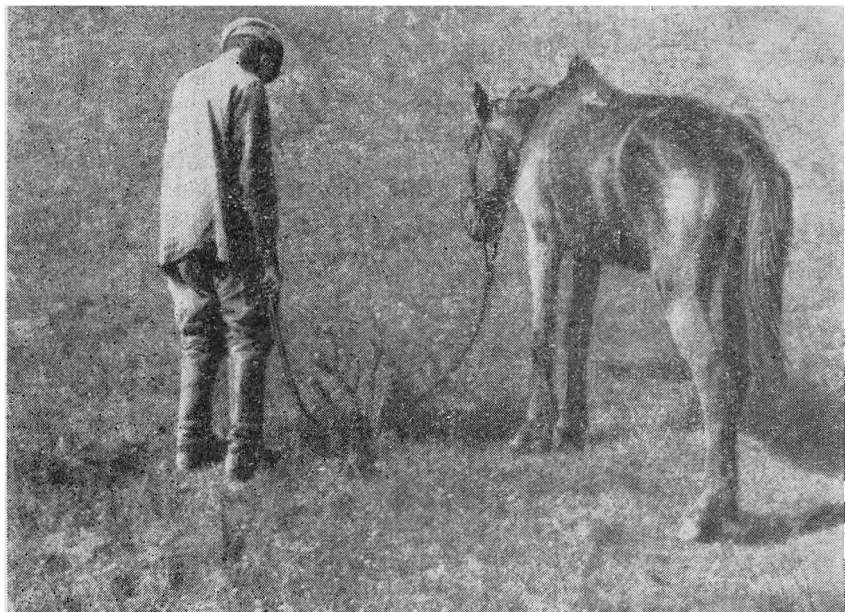
¹ Доклад, прочитанный на научной конференции «50 лет советского искусства», проводившейся Институтом истории искусств Министерства культуры СССР с 20 по 23 июня 1967 г.

Революция, разрешив социальный конфликт николаевской России, вывела из кризиса и кино. Благодаря тому, что кинопроизводство оказалось в руках нового продюсера — молодого социалистического государства, изменилось само направление искусства. Кино сблизилось с практической деятельностью масс. Появился новый тип кинематографиста, связанного с революцией. Разумеется, в новом искусстве нашли свое место и старые мастера. Продолжали работать в кинематографе Протазанов, Ивановский, Гардин, Перестиани; обратившись к новым темам, они создали значительные произведения. И все-таки не им суждено было повернуть советскую кинематографию на новый путь. Это выпало на долю нового поколения мастеров: они знали революцию не по книгам, они чувствовали ее дыхание, революция вошла в их жизнь; они вместе с ней пережили ее перипетии. Этими художниками были прежде всего Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко. Для них революция была не просто темой, не только содержанием; отвечая потребности времени, они сами произвели революцию в кино, изменили его язык, который стал основой современного кинематографического языка. В их фильмах новое значение приобрели кадр и монтаж. Они доказали, что жизнь на экране можно воспроизводить без посредничества кинозвезд и вымышленных интриг. Кино стало самостоятельным искусством, независимым от живописи, поэзии, театра и равным им.

Известный американский историк кино Льюис Джекобс писал: «Русские свели результаты своих исследований и экспериментов в единую систему, которая стала основой современной кинорежиссуры, а их фильмы наиболее значительными постановками эры немого кино...»²

Это было написано в 1941 г., а еще позже, в 1958 г., 117 кинокритиков мира включили в список двенадцати лучших фильмов всех времен и народов «Броненосец Потемкин», «Мать» и «Землю». Так в истории мирового кино оказались рядом три советских художника — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко. В такой последовательности они становились знаменитыми в искусстве, в такой им было суждено и завершить свой путь. У каждого была

² Lewis Jacobs. The rise of the American Film. A critical History. N. Y., 1941, p. 313.



«Арсенал»

Режиссер — А. Довженко

своя неповторимая жизнь, картины каждого составляли целое направление.

Эпические картины Эйзенштейна воспринимаются теперь как исторические хроники.

Пудовкин открыл в эпосе драматическое начало.

Довженко — лирик.

В каждом из них по-своему преломился мир, его свет, его краски. Но, различая их, мы не можем противопоставлять их друг другу, как это, к сожалению, порой делается. Разве можно разделить три потока, уже слившихся в море? Возьмите одну треть его — и вы заберете не одного, а каждого из них уменьшите втрое.

Разумеется, и этими тремя фигурами — сколь бы значительны они ни были — не исчерпывается эпос тех лет. Его многообразие не постичь без анализа и созданного в духе экспрессионистического психологизма «Обломка империи» Ф. Эрмлера (сценарий К. Виноградской) и импрессиони-

стического «Нового Вавилона» Г. Козинцева и Л. Трауберга, романтической «Элисо» Н. Шенгелая (сценарий С. Третьякова, Н. Шенгелая).

Если Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко свои игровые художественные картины подняли до значения исторических хроник, то Вертов и Шуб сблизили хронику с искусством, в их творчестве документальный фильм стал явлением художественным. Это сближение игрового и документального кино будет иметь в дальнейшем важнейшие последствия, мы всегда будем обнаруживать это в переломные моменты развития советского искусства.

Особое место среди пионеров советского кино занимает Кулешов. Он не создал, подобно этим мастерам, революционных эпопей, но имеет отношение ко всему, что они сделали. В опытах Кулешова был впервые преодолен дурной традиционализм русского дореволюционного кино. Принципы нового монтажа, законы построения кадра и художественная выразительность актера-натурщика были им разработаны в предчувствии необходимости воплотить новое содержание средствами, присущими новому революционному искусству.

Эпос 20-х годов уходит корнями в социалистическую революцию, он был осознанием происшедших социальных изменений.

Однако новое, социалистическое искусство интересовали отнюдь не только социальные конфликты, хотя именно так иногда представляют себе советское кино, и, может быть, мы сами виноваты в этом. Справедливо подчеркивая значение лент эпических, мы оставляем в тени другое, не менее важное для развития кино направление, связанное с изображением психологических конфликтов и интимных переживаний человека.

Как часто упоминаем мы фильм «Обломок империи», Ф. Эрлмера и как редко его же «Парижского сапожника», хотя трудно сказать, в каком из них режиссер (кстати, с одним и тем же актером Никитиным — исполнителем главных ролей) добился большего и какой, следовательно, из этих фильмов больше обогатил искусство тех лет. «Обломок империи» показал человека на сломе истории: солдат в результате контузии теряет память и приходит в себя через годы, уже при новом строе. Судьба его драматична, старый и новый мир сталкиваются в нем без переходов, внезапно. Фильм «Парижский сапожник» открыл



«Третья Мещанская»
Фогель — В. Фогель, Баталов — Н. Баталов

другое — драматизм повседневной жизни, он показал, что и новая жизнь полна драм: навсегда мы запоминаем глаза глухонемого сапожника, которого любовь заставляет быть активным и боль других переживать как собственную.

И «Девушка с далекой реки» Е. Червякова, и «Кружева» С. Юткевича, и «Ветер в лицо» А. Зархи и И. Хейфица, и «Посторонняя женщина» И. Пырьева — все это картины, без которых трудно себе представить молодость советского кино, его чувственный мир, изображенный без преубеждений.

К этой линии в искусстве принадлежит и «Третья Мещанская» А. Роома (сценарий В. Шкловского), которая известна также под названием «Любовь втроем». Оба героя картины были участниками революции, но об этом только упоминается. Герои изображены в мирной негероической ситуации, вчерашние бойцы испытываются любовью, и оба этого испытания не выдерживают. Революция проникла в быт, семью, в область личных отношений лю-

дей. Экран утончал свое зрение, чтобы увидеть и передать неповторимые душевные переживания.

Это направление было связано не только с освоением материала современной жизни. Например, в Армении и Грузии в этом ключе на основе литературных произведений создавались фильмы о прошлом — «Намус» А. Бек-Назарова и «Мачеха Саманишвили» З. Беришвили и К. Марджанова (сценарий Н. Шенгелая и П. Морского).

Так новаторами в искусстве оказались не только авторы эпических полотен, но и авторы произведений, которые мы называем камерными, лирическими, бытовыми. Это не были два противоположных, независимо развивающихся направления, они питали друг друга, благодаря чему личное в камерных картинах приобретало социальное значение, а эпическое в лентах о революции не замыкалось в себе, не становилось высокомерным, ходульным.

Напрасно многие исследователи так долго не замечали индивидуальные характеры в эпическом «Броненосце Потемкине». В знаменитой сцене лестницы шеренге карателей, наступающей и действующей с жестокой однообразностью, Эйзенштейн противопоставил хаотичную толпу, естественную в своем страдании и человеческом многообразии. Нервом этой трагической массовой сцены является детская колясочка, скачущая вниз по ступеням.

Лирический монолог Довженко определяет структуру «Земли», посвященной классовым битвам эпохи коллективизации. Танец Василя в лунную ночь — это поэтическое выражение любви к жизни, трагически оборванной на наших глазах.

Пудовкин в «Матери» изображает простую женщину в момент психологического потрясения, вызванного ее невольным предательством сына; ледоход в известной сцене картины вторит переживанию толпы и матери, идущей во главе демонстрации.

Создатели этих картин были не постановщики в прежнем смысле этого слова, это были авторы, в эпической картине их интересовала тайна индивидуального, эпос был для них способом самовыражения.

Экран еще до того, как овладел словом, достиг высот поэзии. Его поиски были устремлены в будущее и питались глубокой верой, что будущее не за горами и уже принадлежит нам.

Кинематограф бурлил, он представлял собой огромную творческую лабораторию, и это тем более поразительно, что все это происходило в послереволюционной России, тогда еще сплошь неграмотной. Эйзенштейн говорил об «эксперименте, понятном миллионам». В этом была диалектика революционного искусства: оно ориентировалось не на отсталого зрителя, а на зрителя, социально раскрепощенного и способного к духовному возвышению. Чтобы сделать великие произведения Толстого «действительно достоянием всех... — писал В. И. Ленин, — нужен социалистический переворот»³. Что касается кино, то нужен был революционный переворот не только для того, чтобы кино стало принадлежать народу, но чтобы оно стало настоящим искусством.

На новом рубеже

Мы вспоминаем теперь 20-е годы как классический неповторимый период в истории советского кино. Это был период штурма, период сближения кино с революцией и революции в самом кино. Эпоха была стремительной и, может быть, поэтому столь краткой: за несколько лет экран исчерпал свои выразительные возможности. Новая, социалистическая действительность выдвигала проблемы, неразрешимые для экрана, оперирующего лишь зрительными образами.

По-прежнему экран называли *великим немым*, но теперь уже акцент делали не на слове «великий», а на слове «немой».

Успех фильма «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича и неуспех фильма «Иван» А. Довженко в 1932 г. в этом отношении показательны. Пересматривая сегодня эти картины, видишь, как много устарело во «Встречном» и как много свежего, непреходящего, современного в «Иване». Но тогда важнее был опыт именно «Встречного», опыт «Путевки в жизнь», «Члена правительства», «Великого гражданина», в центре которых оказался драматический характер, и именно это было важно: с помощью слова экран проникал в новые области духовной жизни человека, недоступные немому кино.

³ «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 91.

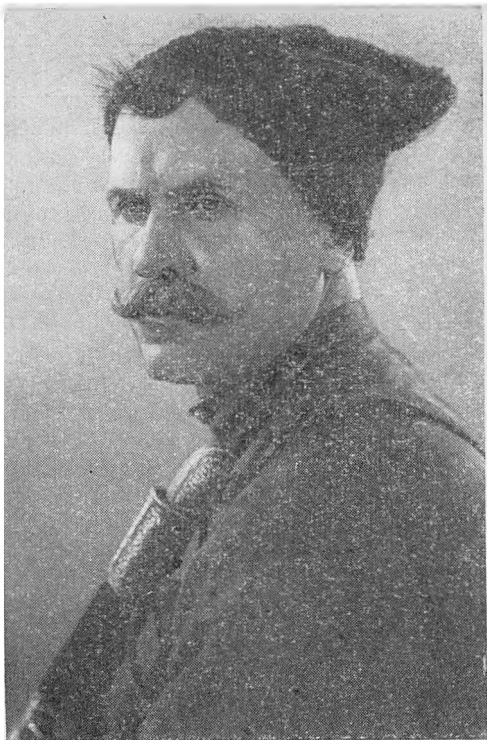


«Путевка в жизнь»
Мустафа — И. Кърла

Если двадцатые годы прошли под флагом «Потемкина», то тридцатые — под флагом «Чапаева».

В немом «Потемкине» о матросе Вакулинчуке мы узнали все, что должны были узнать, хотя герой был показан только в одном состоянии — воодушевлении. Вакулинчука играл профессиональный актер Антонов, но использованы прежде всего его типажные свойства, его внешность, сильный поворот шеи, выразительное лицо.

Экран был связан с традициями живописи, имеющей свои пределы в изображении драм жизни. Ужас и страдание мы видим на лицах жертв расправы на одесской лестнице. Лицо же тяжелораненого Вакулинчука, подобно скульптуре Лаокоона, не обезображено страданием, даже умирая и падая в воду, он на миг виснет на якоре в выражении спокойного величия.



«Чапаев»

В. И. Чапаев — Б. Бабочкин

Каждый человек в «Потемкине» дан лишь в одном состоянии. Люди в картине — *разные состояния одной массы.*

Если немому кино была ближе эстетика живописи, то звуковое находит опору в драматическом сюжете.

В «Чапаеве» один человек показывается в *разных состояниях.*

Мы видели на экране Чапаева и отважным и задумчивым, и жестоким и добрым, и подозрительным и доверчивым, видели и опрокидывающим противника и усталым. Мы видели его легендарным и видели смешным.

Социалистическое искусство открывало положительного героя, активного, меняющего действительность и способного изменить самого себя. Чапаев имел второй план, его связи с жизнью оказались подвижными, он открыл дорогу на экран Григорию Мелехову, потому что сам он мог им

стать, окажись в других условиях, но он стал именно Чапаевым: его жизненный путь пересек жизненный путь комиссара Фурманова, потому что должны были сойтись разум революции и ее стихийная сила. Революция разбудила Чапаева, он сам узнал себя, действуя.

«Чапаев» открыл новые подходы к изображению человеческого характера.

В связи с этим по-новому встала проблема актера. Актеры, которые могли быть лишь натурщиками, типажам, к этому времени вышли в тираж. Роль Чапаева могла быть исполнена профессиональным актером, талантливым, самостоятельно мыслящим, и таким оказался Бабочкин — роль легендарного начдива принесла ему всемирную славу.

Это было время выдающихся актерских образов. В. Гардин — Бабченко («Встречный»), Б. Чирков — Максим (Трилогия о Максиме), В. Марецкая — Александра Соколова («Член правительства»), Т. Макарова — Груня Шумилина («Учитель»), А. Любашевский — Яков Свердлов, Н. Черкасов — Полежаев («Депутат Балтики»), Н. Боголюбов — коммунист Шахов («Великий гражданин») — все эти роли составили целую эпоху в кино.

В 30-е годы кино могло решиться на изображение Ленина — здесь был сделан крупный шаг после «Октября», где Эйзенштейн с помощью актера-натурщика пытался создать кинопортрет вождя революции. В фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» (сценарии А. Каплера, режиссер М. Ромм) и «Человек с ружьем» (сценарий Н. Погодина, режиссер С. Юткевич) актеры Б. Щукин и М. Штраух, каждый по-своему, воспроизвели образ Ленина. Сама задача изобразить революцию и постичь характер ее вождя нацеливала искусство на решение коренных проблем социалистического реализма. В Ленине познается величие революции и вместе с тем ее демократизм.

Великое — просто.

Истинно великое, грандиозное ежеминутно не помнит себя великим, грандиозным, оно естественно и потому не боится показаться странным или смешным.

Именно так играл Ленина Щукин.

Прежде чем подняться на трибуну, откуда он на весь мир заявит о наступлении новой эры, вождь сидит на ступеньках сцены, что-то записывая в блокнот.

Сцена не является вымыслом — художественный фильм воссоздал известный кадр кинохроники.

Сам же фильм далек от хроники, экран 30-х годов предельно драматичен.

Именно как искусство драматическое трактовал тогда кинематограф профессор В. Туркин, автор книги «Драматургия кино» (1938).

В то время начали печатать сценарии; первый сборник вышел накануне Первого съезда советских писателей. На съезде выступил сценарист Н. Зархи, его приветствовали как представителя кинодраматургии — нового жанра литературы. Новый подход к экранизации классики обнаружился в фильмах «Петербургская ночь» по Достоевскому (режиссеры Г. Рошаль и В. Строева), «Иудушка Головлева» по Салтыкову-Щедрину (режиссер А. Ивановский), «Гроза» по Островскому (режиссер В. Петров), «Пышка» по Мопассану (режиссер М. Ромм). Кино тогда входило в литературу через театр, и в анализе социальных отношений и человека оно опиралось прежде всего на драму и актера.

Жанр социальной кинодрамы с новым героем, может быть, главное завоевание кино 30-х годов, вместе с тем в этот период не утрачена эпическая линия 20-х годов, она продолжала успешно развиваться в таких произведениях, как «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана (сценарий Вс. Вишневского), «Щорс» А. Довженко, «Арсен» М. Чиаурели (сценарий А. Шаншиашвили, М. Чиаурели), «Александр Невский» С. Эйзенштейна (сценарий П. Павленко), «Богдан Хмельницкий» И. Савченко (сценарий А. Корнейчука).

С другой стороны, в 30-е годы утверждается кинороман, киноповесть в творчестве М. Донского, С. Герасимова, Ю. Райзмана, Б. Барнета; их проза предвосхитила многое в современном кино, жизненность этого направления мы почувствуем в следующем десятилетии — в 40-е годы, годы тяжелых испытаний.

Доверие к интимному переживанию, юмор и человечность выразили каждый по-своему — Б. Барнет в «Украине» (сценарий К. Финна, Б. Барнета) и Ю. Райзман в «Машеньке» (сценарий Е. Габриловича). Исследование жизни в этих фильмах достигает классического совершенства.

Трилогия М. Донского, созданная на основе произведений Горького, развивала в кино традицию основоположника советской литературы. Не имея собственного классического прошлого, кино обрело его, пуская корни в лите-

ратуру, питаюсь ее народностью, революционностью, обретая, наконец, ее аналитический характер.

Проза Герасимова связана не с экранизацией, она является чисто кинематографическим повествованием. Его три фильма — «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель» — также стали своеобразной кинотрилогией, но в ней мы увидели уже нашу современность, увидели советского молодого человека 30-х годов. Герасимов отходил от традиционных форм кинодрамы, он разведывал драматизм современной повседневной жизни, еще не изученной. Художник отошел от драмы, но не распрощался с киноактером — актер ведет у него действие, вторгается в подтекст, мы всегда видим не только поступок, но и побудитель, который заставляет человека действовать.

Тридцатые годы явились шагом вперед на пути советского кино. Звук и слово не только не остановили развитие киноискусства, как это вначале предполагали ревнители немого экрана, экран стал глубже, аналитичнее, он стал смелее обращаться к сложным проблемам исторической и современной действительности.

Социалистический реализм вышел на рубеж, озаглавленный созданием «Чапаева».

Отсюда уже были видны новые перспективы, но дальнейшее развитие кино происходило в сложных условиях культа личности, что проявилось, в частности, в администрировании в руководстве искусством. Запрещение, а затем исчезновение единственной копии «Бежина луга» имело свои последствия. Сейчас уже можно сказать, что, если бы в 30-е годы вышел «Бежин луг», а в 40-е — вторая серия «Ивана Грозного», если бы тогда же, в 40-е, Довженко мог поставить написанный им еще в 1942 г. сценарий «Зачарованная Десна», наше кино уже тогда, в 40-е, в свое третье десятилетие, осуществило бы звуко-зрительный синтез, овладев принципом внутреннего монолога, о смысле которого Эйзенштейн писал еще в 1932 г. в статье «Одолжайтесь» и который осуществил в «Иване Грозном». Сегодня этот принцип стал важнейшим признаком современного кино и нашел свое применение в самых различных жанрах новейшей кинодраматургии. Но в те годы он, к сожалению, не получил развития, многие об этом даже забыли, им потом казалось, что такое построение фильма свойственно лишь Бергману или Феллини. Нужно ли удивляться, что у нас появились подражательные картины, если собственное изобретение дошло, будучи освоенным на другой почве.



«Учитель»

Мария — Л. Шабалина, Аграфена — Т. Макарова

Разумеется, речь идет не о том, что не следует использовать опыт мирового кино, а о том, что опыт этот не технический, это опыт художественный, а значит, философский. Принцип внутреннего монолога, осуществляемый средствами звуко-зрительного контрапункта, дает возможность не только увидеть и услышать человека, но и проникнуть в глубины его духовного мира, в его подсознание. Но разве один и тот же принцип изображения не приведет к совершенно различным результатам в зависимости от того, как понимает художник связь подсознания с реальным, объективным миром? «Иваново детство» Тарковского, «Мне двадцать лет» Хуциева, «Ленин в Польше» Юткевича, «Дневные звезды» Таланкина показали, что у советского художника есть свое философское понимание связи человека и истории.

Без освоения современного языка киноискусство социалистического реализма не было способно выразить свое философское представление о современном мире.

Догматизм же притуплял ощущение нового, необходимость развития, он склонен был канонизировать достигнутые в 30-е годы успехи, превращать их в образец для подражания. Неумение увидеть жизнь в развитии, в преодолении противоречий всегда связано с тяготением к покою, к бесконфликтности, к стремлению оградить героя от соприкосновения со злом, от борьбы, от высоких раздумий.

Догматизм нанес кино огромный вред, и забывать об этом мы не имеем права.

Однако мы не могли бы двигаться вперед, потеряли бы всякую опору, если бы эти годы представили себе как нечто вроде зияющего провала, оборвавшего все связи между прошлым и будущим.

Историю остановить невозможно. Ни четырехлетняя истребительная война, ни труднейшие послевоенные годы не остановили развития кино.

Война была для нас жестоким испытанием, испытанию подверглось и кино. Нестерпимо теперь было смотреть беспечные предвоенные шпикозакладательские фильмы, вроде таких, как «Если завтра война», «Эскадрилья № 5», «Танкисты», в которых советские бойцы громили агрессора «малой кровью» и только на его территории. Но зато не сходили с экрана «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», «Суворов» и «Александр Невский». Эти фильмы явились оружием сражающегося народа.

Советские кинооператоры в первые же дни войны оказались на фронте. Многие из них погибли, оставив кадры, которые вошли в летопись героической борьбы народа против фашизма.

Хроника Отечественной войны продолжала славные традиции хроники Октябрьской революции, но теперь был короче путь к большим документальным картинам. В ходе войны, вслед за ее событиями, появились такие картины, как «Разгром немцев под Москвой» Л. Варламова и И. Копалина, «Черноморцы» В. Беляева, «Суд народов» Р. Кармена.

Документальные картины ставят режиссеры игрового кино А. Довженко, С. Юткевич, Ю. Райзман, А. Зархи и И. Хейфиц.

Война врывалась на экран, ломая представление о дозволенном и недозволенном в искусстве.

Война вернула искусству право на трагедию, право на изображение ожесточения, смерти — вечной спутницы жизни, на изображение зла. В борьбе с фашизмом, злом исторически конкретным, социально очерченным, проявились героические характеры, сформированные в процессе развития нашего общества. Мы увидели их в фильме И. Пырьева (по сценарию И. Прута) «Секретарь райкома», в котором В. Ванин так сильно исполнил главную роль, в фильме Ф. Эрмлера (по сценарию А. Каплера) «Она защищает Родину», в котором В. Марецкая создала незабываемый образ партизанки.

В 1943 г. М. Донской создает по повести В. Василевской свой лучший фильм «Радуга», оказавший огромное воздействие не только на дальнейшее развитие советского кино, но и на формирование итальянского неореализма.

Этот гражданский пафос не иссяк и в послевоенном кино, он противостоял парадным картинам с ходульными, главным образом историческими, героями. Даже в не выдержавшем испытания временем «художественно-документальном» жанре рядом с напыщенной «Сталинградской битвой» возник савченковский «Третий удар», в котором великолепные массовые сцены опрокидывают ложную концепцию сценария, предложенного режиссеру.

Сегодня «Падение Берлина» уже не идет на экранах, став лишь предметом исследования киноведами, а вышедшая почти одновременно с ним картина «Молодая гвардия» развивает лучшие традиции советского кино; тогда, в 40-е годы, этот фильм был как бы мостом между искусством 30-х годов и современным. Мы это можем утверждать с тем большим правом, что из съемочной группы этой картины вышла целая плеяда режиссеров и актеров, которая проявит себя уже в 50-е годы, в частности режиссер С. Бондарчук, постановщик «Судьбы человека».

История должна помнить все — и дурное и хорошее, однако я выстраиваю эту параллель не для утешительного равновесия, тем более что равновесие с каждым годом нарушалось, сжимался плацдарм не только реалистического кино, но и вообще кино: с 1948 г. начинается сокращение производства фильмов. Кривая выпуска фильмов резко снижается и достигает критической точки в 1951 г. — девять фильмов. Число это было угрожающим даже независимо от качества самих этих девяти картин. Пред-

полагалось, что все они окажутся шедеврами: все девять фильмов ставили лишь испытанные мастера и на самые важные темы, обсужденные с лучшими намерениями во всех инстанциях. Великая ленинская идея о партийном, государственном, глубоко научном руководстве строительством социалистической культуры здесь была нарушена, ибо сводилась к намерению руководить каждой отдельной постановкой. Конечно, картины не оказались шедеврами. Шедевры не планируются. Кто в свое время мог предположить, что постановщик «Стачки» через год создаст «Потемкина» и что именно это произведение станет «лучшим фильмом всех времен и народов», что постановщики «Спящей красавицы» создадут «Чапаева», что ассистент Киевской киностудии, не получив одобрения на постановку «Сорок первого», поставит его вскоре на «Мосфильме» и станет после этого знаменитым.

Талант и сам не знает себя, пока творческую жажду не утолит практикой.

Новый период советского кино начинается с расширения кинопроизводства.

В 1952 г. XIX съезд партии принял решение о необходимости резкого повышения количества выпускаемых фильмов.

Уже в 1953 г. вышло 20 фильмов, в 1954 г.— 45. Кривая производства фильмов из года в год резко поднимается вверх. В 1957 г. она доходит до 110; этот уровень (110—120 фильмов) примерно сохраняется по настоящее время.

Соответственно увеличивается выпуск документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. (Следует при этом добавить, что на экран в большом количестве стали выходить зарубежные фильмы.) Прокат вполне поправил свои дела, что было немаловажно; но сейчас нас интересует другое — содержание этого процесса с точки зрения идейной и художественной, с точки зрения эстетической. Без этого мы не выясним суть нового, современного этапа советского кино. Выход в 1953 г. из кризиса «малокартинья» был только началом его. Должны были восторжествовать идеи XX съезда, чтобы кино добилось нового подъема, т. е. чтобы оно не только наверстало упущенное, но и сделало новый шаг на своем историческом пути.

Советское кино на современном этапе

Дело не только в том, что стало больше картин. Важно, что их ставили разные художники. На студии пришла молодежь. В обстановке творческого соревнования вторую молодость обрели мастера старшего поколения.

Был сломан барьер между искусством и жизнью.

С экрана пахло свежестью 20-х годов, но это уже не было возвращением в прошлое, уроки 30-х годов не прошли даром.

Вспомним эти картины: «Весна на Заречной улице», «Солдаты», «Дом, в котором я живу», «Тихий Дон», «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Мир входящему», «Иваново детство», «9 дней одного года», наконец, «Гамлет», «Первый учитель», «Тени забытых предков», «Никто не хотел умирать», «Здравствуй, это я», «Последний месяц осени», «Председатель», «Крылья»...

Язык, который обрел в этих фильмах экран, отражает мышление современного общества.

Вспомните изобразительную систему фильма «Летят журавли»: его необыкновенная выразительность, рельефность лиц, массовых сцен, передающих атмосферу времени, — все это результат проникновения в истину переживаний молодой героини, поглощенной своей страстью, драма которой связана с жизнью миллионов. Картина сделана М. Калатозовым по пьесе В. Розова, но тут меньше всего театра, экран заново пережил это событие и воссоздал в иных подробностях и связях, он снова стал по-своему мыслить и по-своему видеть жизнь. После картины заговорили о «субъективной камере Урусевского», сколько подражателей сразу появилось у него, сколько перекошенных кадров и вертящихся берез мы потом видели на экране, как будто в этом было дело, как будто сам Урусевский еще совсем недавно не снимал «Кавалера Золотой Звезды» так спокойно, так объективно и бесстрастно. Его камера стала эмоциональной, субъективной, когда должна была разглядеть именно Веронику. Вероника не могла быть в прошлые годы героиней — она изменила своему Борису. Тем не менее это был фильм о *верности*. Роман Толстого «Воскресение» был произведением о нравственности народа, потому что великий писатель в грехопадении Катиюши Масловой увидел, по выражению Чернышевского,

«противоположное содержание». Вероника — героиня не потому, что изменила, а потому *как* пережила случившееся. В минуты прозрения она спрашивает: «Для чего мы живем?», ее судьба соотносится с жизнью других людей. Лучшая сцена — когда она не успевает пробиться сквозь толпу к Борису, уходящему на фронт. Эта массовая сцена сразу стала классической — рядом с лестницей «Потемкина» и с отражением капеллевецкой атаки в «Чапаеве».

Посмотрите специально эти сцены подряд, и вы увидите, как шло кино, увидите три совершенно отчетливых этапа.

Точно так же «Судьба человека» — разве могла быть так снята эта картина раньше? Должны были произойти перемены в нашей жизни, переворот в общественном сознании, чтобы человек, который был в плену и был за это прежде подсуден, теперь мог стать героем произведения.

Литературный факт — публикация в «Правде» рассказа Шолохова о солдате Андрее Соколове — стал общественным событием. Режиссер С. Бондарчук и оператор В. Монахов ощутили глубину рассказа и развернули его в произведение экрана.

Иногда кажется, что особенности современного этапа заключаются в том, что произошла, так сказать, смена героя: раньше изображали генерала, теперь — солдата.

Что и говорить, перемещение камеры из штабов, командных пунктов истории в массу, в солдатский окоп было очень важно: обращаясь к жизни народа, советское кино, восстанавливало свои лучшие традиции. Фильмы нового направления вновь вернули нас к мысли, что в искусстве значительность героя зависит не от титула или звания, а от того, глубоки ли и истинны ли его страсти. Оказалось, что простых людей нет, что «простой человек» — это выдумка тех лет, когда каждый из нас казался винтиком слаженной государственной машины.

И все-таки суть-то изменений в искусстве не в том, кого стали изображать, а в том, *как* стали изображать. Как раз жаль, что после неудач с биографическими фильмами 40-х и начала 50-х годов мы перестали изображать жизнь замечательных людей нашей истории. Многим казалось, что само по себе изображение выдающегося деятеля есть проявление культа личности, но опять-таки все дело в том, *как* историческая личность изображена. Ведь в 40-х годах были не только неудачи в этой области.



«Летят журавли»

Борис — А. Баталов, Вероника — Т. Самойлова

Был, например, «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, но именно поразительная вторая серия фильма тогда казалась неудачей; в эти же годы прекрасное изображение Гоголя скульптором Н. Андреевым было заменено на бульваре, носящем имя писателя, другой скульптурой, напоминающей нам стандартное изображение в биографических фильмах Белинского, Попова, Римского-Корсакова, Ушакова и других исторических деятелей. Теперь эти биографические фильмы лежат в хранилищах, а «Иван Грозный», пролежавший в коробках 13 лет, дождался своего времени и к чести советского кино вышел на мировой экран.

Однако вернемся к проблеме героя, чтобы завершить разговор об изменениях, происшедших в современном искусстве кино.

Важной вехой здесь явился фильм Г. Чухрая «Баллада о солдате» (сценарий В. Ежова и Г. Чухрая).

Как и «Судьба человека» и «Летят журавли», фильм имел огромный успех не только в Советском Союзе, но и во всем мире. Для многих зарубежных зрителей, переживших кошмары войны и перед глазами которых

прошло немало произведений о разочаровании и смятении, образ молодого русского солдата появился как надежда, как открытие мира, в котором не потеряна вера в человека. Новизна «Баллады о солдате» именно в том, как он изображен. В фильме 1947 г. «Рядовой Александр Матросов» (режиссер Л. Луков, сценарий Г. Мдивани) тоже изображен солдат. О поразительном поступке Матросова мы сначала узнали из газет, и само уже сообщение о том, что человек, спасая других, закрыл собой амбразуру дота, потрясло нас. А потом произошло удивительное — фильм о том же событии оставил нас равнодушными. Авторы не проанализировали этот случай, они стремились прежде всего к тому, чтобы это не выглядело случаем. Неповторимую биографию Матросова они подчинили сюжету, в котором все звенья связаны отношением причины и следствия. Я вижу здесь и реакцию Лукова на критику второй серии его «Большой жизни»; фильм несправедливо обвиняли в искажении, в нетипичности. Теперь замкнутый сюжет, сделанный по драматургическим канонам, был спасательным поясом, который не давал утонуть в море случайностей, каким на первый взгляд кажется жизнь.

Великие открытия драматургии 30-х годов канонизировались, становились штампами, новый герой бился в них, распатывал изнутри и — подобно юному богатырю пушкинской сказки, который однажды «вышиб дно и вышел вон», — сбросил с себя эти каноны, чтобы появиться на экране в полный рост.

Именно так мы восприняли Алешу Скворцова в первой же сцене фильма, когда он неожиданно контратаковал немецкий танк. Это была не батальная сцена. Мы увидели мотивы поступка, увидели, как человек может освободиться от страха.

Картина утвердилась не без спора, многим казалось, что авторы в дальнейшем уходят от темы и герой оказывается не в типических обстоятельствах. В самом деле, нам рассказывают о войне, но мы видим Алешу только в одной военной сцене; нам хотели показать его любовь, но герой осознал свое чувство к Шуре только после того, как расстался с ней; он должен предстать перед нами как добрый сын, но не сам ли виноват в том, что, потратив в пути все время на других, так и не сумел побыть с матерью, починить ей крышу — ради этого он получил

отпуск. Однако типические обстоятельства — не место действия, типические обстоятельства — ситуации, в которых обнаруживается характер. Эти ситуации не только могут быть случайными, они должны быть случайными, неожиданными для зрителя, пришедшего смотреть фильм; это потом уже зритель будет думать, что только так все и должно было произойти. Из случайных, казалось бы, поступков за пределами фронта мы узнали характер солдата Алеши Скворцова: не убивать научился он на войне, ненависть не сожгла в нем человека, он по-прежнему наивен и добр. Гибель его мы переживаем как утрату близкого человека. Именно потому, что он конкретен, неповторим, потому что он этот — он типичен, мы узнаем в нем черты советской молодежи военной поры, которая без повесток из военкоматов добровольно уходила на фронт. Авторы искали типичное не на поверхности явления. Они разомкнули сюжет в свободное поэтическое повествование, непрехотливое, с кажущимися на первый взгляд нелогичными переходами от происшествия к происшествию, со случайными совпадениями и встречами, что дало возможность уйти в глубь материала, где открывается истинная связь причин и следствий.

Такой способ развития сюжета меняет и принцип пластического решения фильма. Изобразительное решение диктуется не внешними поводами, не фабулой (что делает изображение пассивной репродукцией готового действия), изображение само является содержанием, действием и потому в самом себе таит причины именно такого построения кадра и смены одного кадра другим.

В известной теперь сцене «Баллады», где Алеша бежит от танка, перевернутый мир мотивирован не точкой зрения в буквальном смысле слова, а настроением — настроением автора, увидевшего землю, вздыбленную войной.

В кино изменилось само понятие «драматическое действие», и это в свою очередь определяет характер современной игры киноактера.

Уже в процессе съемки «Баллады» Чухрай заменил актера О. Стриженова, снимавшегося вначале в роли Алеши Скворцова. Олег Стриженов талантливо сыграл у того же режиссера поручика Говоруху-Отрока в фильме «Сорок первый», и, возможно, так же удачно он сыграл бы Алешу на сцене, но для экрана одного перевоп-

лощения мало, нужны были совсем другие глаза, другой жизненный опыт, чтобы быть на экране юным, открытым миру Алешей Скворцовым. Студент ВГИКа В. Ивашов отлично справился с этой задачей. И этот же актер катастрофически проваливает роль Печорина в «Герое нашего времени». А ведь с тех пор Ивашов стал профессионалом, дипломированным киноактером. Дело в том, что он не подходит к роли Печорина элементарно, не подходит, простите, типажно.

Нет, я не ратую за возврат к типажному кино. Но надо задуматься, почему именно сегодня снова не только на эпизодические, но даже и на основные роли часто приглашаются непрофессионалы. Не связано ли это с тем, что современное игровое кино пронизывает документализм: игровые сцены не только без ущерба сочетаются с хроникой, но и сами часто снимаются в манере репортажа. Современный актер безболезненно переносит присутствие рядом с собой в кадре непрофессионала; так же, как в павильоне, он естествен в реальной толпе, не подозревающей, что ее снимают.

И все-таки лозунг «назад к типажному кино» был бы анахронизмом, потому что история не может идти вспять, киноактер не может снова стать пассивным натурщиком.

Но история может повторяться на более высоком уровне своего диалектического развития. Современный актер сочетает в себе документальную убедительность с мышлением самостоятельного художника.

Сравните, как у одного и того же режисера М. Ромма играют в картине «Убийство на улице Данте», которая хотя и вышла в 1956 г., но целиком относится к пройденному этапу, и в картине «9 дней одного года», принципиально новой и для Ромма, и для нашего кино вообще. В первой картине играли талантливые актеры — Штраух, Плятт, Козырева, Козаков, играли профессионально, играли не только текст, но и внутреннее действие, но оно, как потом осознал сам режиссер, сводилось к простейшим чувственным понятиям: люблю — не люблю, хочу — не хочу, боюсь или ненавижу.

Драматургия «9 дней» потребовала нового подхода к актерскому исполнению. Действием является не только поступок, но и мысль. Здесь меньше всего приходится произносить текст академически грамотно, раскрашивать каждое слово и каждый момент, опираясь со всей очевид-



«9 дней одного года»
Леля — Т. Лаврова, Гусев — А. Баталов

ностью на сверхзадачу, потому что в самой драматургии фильма сверхзадача выражалась новыми, более глубокими, хотя и не столь очевидными ходами. Недаром Ромму понадобились для исполнения главных ролей именно Баталов и Смоктуновский, актеры, которые могут не только играть современных героев, но и быть ими.

Уже в лицах героев картины живет эта современность, в их манере разговаривать, одеваться, даже в том, как они устраивают свое жилище, как двигаются. Это, конечно, очень важно, но внешние приметы еще ничего не значили бы сами по себе, если бы актеры не почувствовали в нашем времени и более существенное — образ мышления и действия человека, причастного к большому миру. Послушайте, как герои говорят о коммунизме, о мире, о войне: кажется, что они говорят на личные темы. Я привел Баталова и Смоктуновского как наиболее характерный пример, но не как исключение. Может быть, еще показательнее было бы вспомнить, как в новых условиях, отказавшись от своих привычных амплуа, вдруг раскрыли себя такие актеры, как Б. Андреев — сначала в «Поэме

о море», а потом в фильме «Жестокость» — и Н. Крючков в фильме «Суд» (последние два фильма поставил рано ушедший из жизни режиссер В. Скуйбин).

Кино меняется быстрее других искусств.

Легко себе представить, что писатель пишет свой роман годы, а иногда даже и несколько десятков лет, столько же может работать над картиной художник, композитор — над партитурой.

Если бы, например, фильм «Гамлет» был поставлен на экране в 20-е годы, он не имел бы ничего общего с современным «Гамлетом» — даже в том случае, если бы оба фильма поставил один и тот же режиссер.

В свое время Н. Зархи-сценарист даже усомнился, способно ли вообще немое кино воспроизвести «Гамлета», имея в виду, что в ту пору трагедия неизбежно стала бы на экране мелодрамой, ибо мимикой и пластикой экран мог бы передать лишь внешнее действие.

Думаю, что не случайно «Гамлет» не был поставлен и в 40-е годы. Здесь имело значение не только известное тогда предубеждение именно против этого шекспировского героя (впрочем, как и против героев Достоевского). Звуковое кино в этот период оказалось в слишком большой зависимости от театра, оно не могло с ним соревноваться, а следовать за ним — означало создать спектакль, заснятый на пленку. Кинорежиссер не обладал бы здесь той свободой в трактовке, которую проявил, например, при создании своей оперы «Отелло» Верди. Композитор не писал музыки к готовому представлению, а музыкой выразил то же содержание, для чего совершенно свободно распорядился текстом, освободившись почти полностью от первого акта (мы и не замечаем этого): экспозиция дана через музыку, диалогическая стихия уступила место музыкальной — она, овладевая нашим настроением, готовит нас к восприятию драмы и потом уже не теряет над нами власти до самого конца действия. Верди заставляет нас *слушать* действие, выключите музыку — и трагедия, разыгрываемая лишь мимикой и жестами, покажется нам мелодрамой.

На экране «Гамлета» мы *смотрим* и *слушаем* одновременно; но чтобы пересказать так драму, кино должно было освободиться от ее законов.

Здесь-то мы и сталкиваемся с парадоксальной проблемой дедраматизации, вызвавшей столько споров.

Как выяснилось, в понятие «дедраматизация» вкладывается разный смысл.

Некоторые буржуазные киноведы выдвигают в связи с этим идею антифильма (сходную с идеей антиромана), убежденные в дегероизации человечества, больше неспособного подчинять себе историю.

Такая трактовка дедраматизации — дальняя родственница раскритикованной у нас в свое время теории бесконфликтности.

Социалистическое искусство также не держится за вчерашние нормы кинодраматургии, но в изменении ее видит совершенно противоположное. Современный экран дедраматизирует не социальные конфликты, а старые формы драматургии, в которые новые конфликты жизни больше не укладываются. Предсказания о том, что экран теряет всякий интерес к активному социальному герою, не сбылись. Увы, мы живем не в безмятежное время. Каждый день газеты приносят сообщения о драматических событиях в мире, которые касаются всех вместе и одновременно каждого из нас. Пожалуй, никогда еще история не ставила так остро вопрос о личной ответственности каждого перед обществом и общества перед каждым. Разве новая экономическая реформа, которую как боевую программу развернул перед нами XXIII съезд партии, выдвигает только экономические вопросы? Разве не возникают здесь одновременно вопросы нравственные и прежде всего вопросы о необходимости говорить правду? Решиться на такую реформу — значит предать забвению прекрасную и безответственную перед историей концепцию об отсутствии при социализме противоречий между производством и общественными отношениями. (Кстати, эта концепция немало повредила искусству, она нацеливала его на повторение задов о пережитках прошлого как единственном препятствии на нашем пути к коммунизму и притупляла чуткость к восприятию природы новых противоречий, без анализа которых реалистическое искусство развиваться не может.) Само проведение реформы говорит об осознании этих противоречий и поисках путей их преодоления. Это преодоление есть борьба, а она требует не только экономических стимулов, но и нравственных. Она требует воли, дерзания, самостоятельности суждений, способности рисковать во имя нашего коммунистического дела. Ничто так сегодня не презираемо, как безответствен-

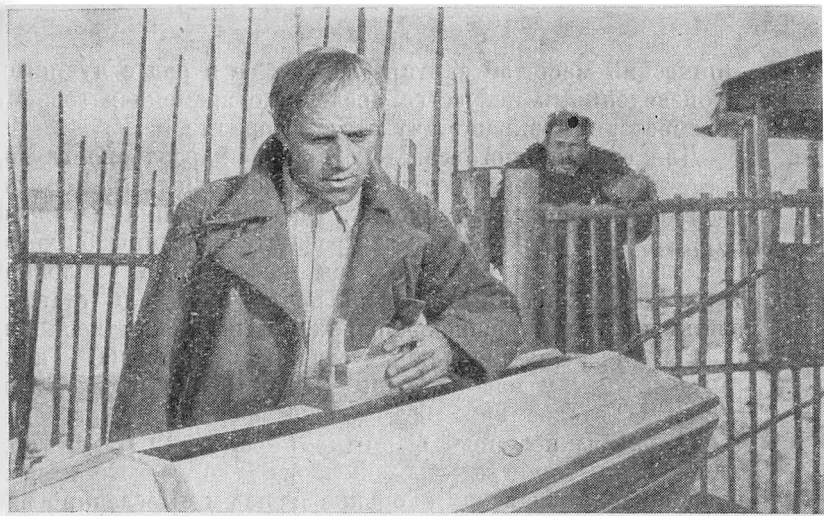
ность, безволие, неспособность принять решение, стремление уйти от ответственности и любой ценой свалить свою вину на другого. Наше общество нуждается в активной личности, и искусство, как сейсмограф, жадно разгадывает: а какова она сегодня, эта активная личность, в чем ее пафос, какова ее психология? Вот почему на экране появились Губановы («Коммунист» и «Твой современник»), Гусев («9 дней одного года»), Венька Малышев («Жестокость»), братья Локис («Никто не хотел умирать»), Дюйшен («Первый учитель»), грузинский виноградарь Махарашвили («Отец солдата»), Трубников («Председатель»). В каждой из этих картин герой показан в момент выбора, в каждой герой осознает свою ответственность перед историей. «Гамлет» Козинцева стал современным потому, что герой, осознав, что порвалась связь времен, берет вину на себя и оказывается способным действовать.

Трагедия как жанр придает искусству масштаб, с ее появлением всегда связано возрождение и комедии. После нелегкой попытки Э. Рязанова возродить эксцентрическую комедию («Человек ниоткуда») уже как должное принимаются комические картины Л. Гайдая; пробивает себе дорогу на экран трагикомедия: «Свадьба» М. Кобахидзе, «Тридцать три» Г. Данелия, «Берегись автомобиля» Э. Рязанова. Весьма характерно, что Смоктуновский после мирового успеха его Гамлета не отказывается выступить в смешной картине «Берегись автомобиля», где ему приходится играть на сей раз принца Датского в самостоятельном спектакле. Сегодня возвышенное не стыдится смешного, они проникают друг в друга.

Я вижу жизненность современного киноискусства и в характере взаимодействия в нем документального и игрового кино.

Так же, как в период своего рождения, современное советское кино в значительной степени питается хроникой. Мысль Ленина о том, что производство картин начинается с хроники, не устаревает и приобретает новое значение, если при этом не забывать ленинское же определение хроники как образной публицистики. Хроника не только материал для кино, не только источник сюжетов, она сама может образно, т. е. художественно, отразить мир, пока игровое кино еще только ищет для этого формы.

Вдруг маленькая документальная картина о бывшей фронтовой медсестре «Катюша» В. Лисаковича была вос-



«Председатель»

Егор Трубников — М. Ульянов, Семен Трубников — И. Лапиков

принята как откровение. Катюша — характер типический, но игровому кино пока не удалось воспроизвести подобный характер с такой же силой.

Сегодня документальное кино пролагает пути и в области биографического фильма: как смело вторглось оно в жизнь исторического героя в фильмах о Фрунзе, Дзержинском, Коллонтай, Андреевой, Есенине, Вертове. Игровое кино пока еще на это не решается.

Использование в современном игровом фильме хроники становится закономерностью. Здесь имеется своя традиция. Вспомним Довженко, его «Ивана», который снимался в условиях строящегося Днепрогэса, и картину «Поэма о море», которую по его замыслу Ю. Солнцева снимала в атмосфере реального строительства Каховского моря. Характерно, что и сегодня режиссеры именно поэтического стиля используют в действии картины хронике — Тарковский («Иваново детство»), Калик («До свидания, мальчики»), Худиев («Июльский дождь»), Таланкин («Дневные звезды»).

В свою очередь воздействие игрового кино на документальное мы видим на примере картины «Обыкновенный фашизм», созданной М. Роммом на «Мосфильме».

Эпический масштаб картины ставит ее в ряд с лучшими произведениями искусства последнего времени и говорит об обретенном экраном чувстве историзма.

Для современного советского кино характерно глубокое взаимодействие развитых национальных кинематографий различных республик. Здесь особенно нагляден бурный рост нашей кинематографии с середины 50-х годов, ибо до этого, в период так называемого «малокартинья», национальные студии почти перестали ставить фильмы, ограничившись дубляжем и выпуском хроники.

Сегодня на национальных студиях ставится 60% всех выпускаемых у нас фильмов. Разве можно представить сейчас советское кино без русских фильмов «Председатель» и «Обыкновенный фашизм», украинских «Наш честный хлеб» и «Тени забытых предков», белорусского «Через кладбище», молдавских «Горькие зерна» и «Последний месяц осени», армянского «Здравствуй, это я», грузинских «Листопад» и «Свадьба», узбекского «Ты не сирота», киргизского «Первый учитель», туркменского «Состязание», латышского «Я все помню, Ричард», литовского «Никто не хотел умирать». Передовыми отрядами советских документалистов оказались работающие в этой области киргизские и латышские мастера.

Сегодня картины всех братских республик выходят не только на всесоюзный экран, но и на мировой. А ведь киноискусство в национальных республиках рождалось и развивалось неравномерно. Кино возникло сначала на Украине, в Армении, Узбекистане, уже в 30-х годах — в других среднеазиатских республиках, в 40-х возникает социалистическая кинематография Латвии, Литвы, Эстонии.

На наших глазах происходит «выравнивание» вступивших в разное время в строй национальных кинематографий. Огромное воздействие на формирование их оказала русская кинематография. Кстати сказать, проблема эта не будет сколько-нибудь глубоко осмыслена, пока сама русская кинематография не будет понята как явление национальное. И тут сразу возникает вопрос. Национальное есть проявление народного духа, однако народное, национальное не есть еще само себе достоинство искусства. Революция придала национальному кино прогрессивное значение, дала ему новую жизнь, одухотворив социалистической идейностью.

Я глубоко убежден, что гуманизм советского кино выражен прежде всего в его интернационализме и что в этом заключается его мировое значение.

Советское кино ускорило развитие мировой кинематографии.

Под влиянием Октябрьской революции оно преодолело в себе предрассудки и ограничения буржуазного мышления.

Революция изменила само понятие «сюжет». Заслонило многое из того, что раньше считалось важным, в драматическое действие вступали другие величины — народы и классы, миллионы и миллионы людей, связанных между собой.

«В центр драмы двинуть массу» — сама уже эта задача, которую поставил перед собой Эйзенштейн, поражала своей смелостью. Режиссер говорил, что поставил перед собой задачу «прометеевскую» — «перебороть гиганты американского кино». Он имел в виду голливудские боевики, которые захватили тогда экраны Москвы. Эйзенштейн вступил с ними не только в эстетический спор. Он утверждал иной взгляд на историю. Рождалось новое во всех отношениях искусство, оно выступало против «фабул, звезд и драматических персон» буржуазного, в том числе русского дореволюционного кино, потому что питало отвращение к неправде, к красавице, к поддельному драматизму интриг.

Весь дальнейший путь советского кино, как и самого нашего общества, был трудным путем первопроходцев. Преодолевая преграды, мы совершали и ошибки, нам было больно, когда их повторяли начинающие социалистические кинематографии. Но именно они, кинематографии, возникшие после второй мировой войны в молодых социалистических странах, подтверждали закономерность пути, открытого нами: только социалистический путь вывел в прошлом прозябавшие польскую, чехословацкую, венгерскую и другие новые, возрожденные кинематографии на мировой экран.

Советское кино оказало воздействие на мировую кинематографическую культуру, потому что в нем самом не умирает способность овладевать всеми богатствами культуры, которые продолжает создавать человечество. Связи советского и мирового кино мы не поймем без анализа взаимодействия, что видно не только на наших взаимоот-

ношениях, например, с идейно близким нам итальянским неореализмом, но и в том, как мы критически осваивали в 20-е годы опыт Гриффита и в 60-е — Феллини.

В сложном современном мире ленинская мысль о двух культурах в каждой нации по-прежнему является для нас ориентиром. Марксистская диалектика поднимает наше киноведение до уровня науки, в изменчивом, постоянно развивающемся мире она помогает нам постичь его противоречие, увидеть в старом, отмирающем буржуазном мире явления нового, демократического искусства и в то же время пронизательно разглядеть опасность вульгарного социологизма современных китайских фильмов, лишенных какого-либо художественного достоинства.

Потому-то и стремительно наше движение, что оно имеет берега и имеет цель.

Знаменательно, что именно в год, когда исполнилось полвека нашей революции, озвученный музыкой Д. Шостаковича «Октябрь» Эйзенштейна с огромным успехом прошел по экранам мира.

«Посмотрев этот фильм, — пишет в „Кайе дю Синема“ писательница Доминик Ролен, — я поняла, что этот фильм, собственно, и заложил основы современного кинематографического языка, с тех пор ничего уже нового не было сказано».

Советская кинематографическая школа приобрела общечеловеческое значение.

Почему «Броненосец Потемкин» стал лучшим фильмом всех времен и народов? Почему время открывает в нем новые и новые глубины? Драматическая ситуация «Потемкина» оказалась типической ситуацией XX века — века, переходного от старого общества к социализму. Уловив начало этого перехода, «Потемкин» проложил новую дорогу в мировой кинематографии.

Мы продолжаем идти этой дорогой.

Или лучше сказать так: мы продолжаем через перевалы истории пробивать эту дорогу.

Путь социалистической кинематографии трудный и гордый, потому что он был и остается путем первооткрывателей.

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ

Стало уже привычным говорить, что культура, литература и искусство различных народов Советского Союза, прежде отсталых, а порой даже не имевших и письменности, достигли в наши дни небывалого расцвета. Так оно и есть на самом деле. За годы Советской власти мы прошли путь ускоренного духовного движения, наверстывая упущенное, как бы экстерном сдавая экзамены на творческую зрелость.

Для всех нас — и для больших, и для малых народов — великое пятидесятилетие явилось эпохой беспрецедентного в истории культурного возрождения. Многим национальностям пришлось миновать трудные переходы от устно-фольклорных сказаний к многоплановому социальному роману, от импровизаций певцов к опере, от народной музыки к симфонической. И уже совершенно новым явлением в жизни национальных республик было возникновение и развитие киноискусства.

Мы прошли громадный путь художественного познания жизни, в процессе которого глубоко изменилась и сама природа национального художественного мышления. От патриархально-эпических сюжетов, где герой еще не сложился как личность, мы пришли к социальным и психологическим исследованиям человека, действующего в коллективе, индивидуальности, сформированной своим временем и обществом, к глубинному осмыслению духовного состояния людей.

Этот процесс совершенствования и обогащения художественного мышления сказался, в частности, и в освоении новых изобразительных средств, новых видов искусства.

Кино явилось таким новым словом, новым видом искусства национальных республик. Многие из нас — свидетели рождения своих кинематографий. Они возникали, знаменуя собой возникновение качественно новых средств выразительности в арсенале национальных искусств, синтеза литературы, театра, живописи, музыки. Я полагаю, что в наши дни национальный кинематограф служит показателем общего уровня художественной культуры той или иной республики, как в фокусе, отражает в себе состояние и уровень развития синтезируемых им смежных искусств. И в свою очередь в значительной степени оказывает воздействие на их прогресс.

В реалистическом искусстве национальное своеобразие характеров, традиций, быта, истории, эстетического мировосприятия служит неперемennым условием художественной полноценности и жизненной полнокровности произведения.

И наоборот, все, что лишено национальных черт, все, что совершается в некоем безликом пространстве, в среде «средневероятных» людей, при всей изобретательности и изощренности автора, как правило, выглядит неубедительно, неинтересно, лишает произведение жизненной достоверности.

Все это давно известно. Однако каждый раз, когда мы встречаемся на экране с новой талантливой работой, исполненной в подлинно национальном духе, мы делаем для себя открытие, будто впервые сталкиваемся с подобным явлением. «Смотрите, как это здорово и интересно, как непохоже на все другое!» — говорим мы друг другу, не всегда отдавая себе отчет, что восхищены именно национальным своеобразием, сложившимся в определенных исторических, географических и культурных условиях.

Но очень часто, видя очередную безликую картину или подделку под национальное искусство, мы испытываем чувство неудовлетворенности и даже обманутости. Здесь возникает вопрос так называемой национальной специфики.

Национальное своеобразие в художественном произведении предполагает отличительные достоинства, эстетические особенности мировосприятия, выраженные в присущей для данной культуры образной системе. И, конечно, оно ничего общего не имеет с экзотическими шаблонами и стилизацией под народность.

Придавая очень большое значение национальному духу искусства, вряд ли можно полагать, что национальное своеобразие может стать некоей самоцелью в творчестве национального художника. Оно непосредственно связано с правдой жизни, реализмом, содержанием творчества. Попытки абсолютизировать национальную форму существуют в мировом кинематографе, но, как правило, приводят к опустошению искусства, я бы сказал, к закабалению его нормативами национальной специфики. Эти нормативы часто превращаются в вериги. Не об этом ли говорит опыт кинематографий некоторых стран Востока, например индийской или арабской? Я имею в виду десятки фильмов, которые показывались за последние 10 лет. Да, они имеют свое лицо, да, их трудно спутать друг с другом или с чем-либо другим. В них как бы раз и навсегда установлена совершенно точная и в то же время закосневшая форма, очень затрудняющая этим кинематографиям переход на новые ступени современного реалистического искусства. Мне кажется, что именно абсолютизированная, формально понятая национальная форма парализовала обнадеживавшие когда-то начинания индийского кино.

На каком бы языке ни изъяснялись герои фильма, в какую бы национальную форму ни облекалось произведение, предметом искусства остаются борьба идей, столкновение и диалектика человеческих характеров.

Практика советского киноискусства последних лет убедительно свидетельствует, что лучшие национальные фильмы, как правило, несут в себе большие общечеловеческие идеи, общечеловеческие страсти и проблемы, осмысленные с идейных позиций советского человека, с точки зрения наших взглядов на социальную борьбу, на историю и современность, на личность и общество.

Национальное своеобразие, таким образом, выступает в произведении в неразрывной связи с интернациональными мотивами, с общественными концепциями своего времени и по существу высвечивает общечеловеческое, интернациональное начало в яркой и привлекающей внимание самобытной форме.

Среди новых художественных лент мне хотелось бы выделить молдавский фильм «Горькие зерна», картину, очень примечательную с разных точек зрения. Фильм этот, повествующий о трудном пути послевоенной молдавской деревни и, казалось бы, ограниченный местной проблемой,

перерастает в большую драму времени, пережитую нашими народами в военные и послевоенные годы. Горячо и убежденно отстаивая социалистические идеи, фильм демонстрирует беспристрастное отношение авторов к разным сторонам народного бытия. В чем-то авторы фильма возвеличивают, одобряют и поддерживают проявления национальной самобытности, в чем-то отрицают и даже осуждают. Момент этот имеет принципиальное значение, так как еще приходится сталкиваться с идеализацией всего народного и национального как некоей незыблемой исторической категории. Между тем национальное может быть революционным и контрреволюционным, социалистическим и буржуазным, оно может быть прогрессивным и регрессивным фактором в развитии исторических и культурных судеб народа. Наконец, оно может быть просто злом и добром.

В «Горьких зернах», откровенно любясь здоровым народным духом, трудолюбием и мудростью народа, уважая его национальное самосознание и традиции, авторы в то же время борются против его же отсталых и косных предрассудков, осложняющих новую жизнь людей, против заблуждений и враждебных классовых действий. Перед нами предстает история вхождения молдавского народа в советский строй, сложного, но бесспорно оправданного приобщения к великому революционному открытию на пути человечества к коммунизму.

И роль коммунистов, борющихся за свои убеждения словом и делом, с оружием в руках, преодолевающих собственные трудности, показана самым серьезным образом. В этом, по-моему, главный пафос фильма «Горькие зерна». Образная система фильма вылилась в органическое единство драматизма и национальной поэтичности, эпичности и реализма. Первые же кадры фильма захватывают зрителя своей символической многозначностью, как бы предвещающей смысл и суть предстоящего. Фашисты расстреливают советских десантников, захваченных в плен. В мировом кинематографе сцен расстрелов предостаточно, зритель привык к ним. В данном же случае привычное восприятие взрывается изнутри, вызывая содрогание и острую ненависть к убийству, злу, насилию. Расстрел происходит у стен амбара, в котором хранится зерно. Пули фашистов, прошивая человеческие тела, пробивают стены, и из черных пулевых отверстий на головы расстрелянных струй-

ками сыплется пшеница. Очень точно показано, как зерна, падая сверху, наполняют глазные впадины, раскрытые рты и губы, забиваются в уши и волосы. И опять гремят выстрелы, и снова из новых пробоин тихо стекают хлебные зерна на лица убитых, засыпая им глаза.

И мы ощущаем, что происходит не просто расстрел солдат, попавших во вражеский плен. Расстреливают как бы саму жизнь, убивают извечный труд человеческий — хлеб, добытый в поте лица. Люди, совершающие это злодеяние, давно потеряли человеческий облик, для них на свете нет ничего святого и непозволительного.

Эта сцена вовсе не является эффектной заставкой. Мотивы, в ней прозвучавшие, проходят через всю картину, вновь и вновь оживая в разных деталях и подробностях. И когда старая молдаванка скорбно очищает от зерен лица убитых; и когда в село привозят для посева семена из скудных еще государственных закромов; и тогда, когда на поле встречается пахарь-отец с сыном, ушедшим в бандиты: старик молча запахивает в борозду его автомат, брошенный в землю; и тогда, когда главный герой фильма — председатель колхоза Мирго после жестокой борьбы и мучительных событий в селе задумчиво идет по широкому пшеничному полю, путь к которому оказался для него столь долгим и крутым. Так прорастали в жизнь те горькие зерна, которые сыпались из пробоин на лица солдат, отдавших жизнь за свободу, мирный труд и мирный хлеб.

В фильме «Горькие зерна» (хотя в нем есть и слабости, и рыхлость отдельных сцен, и тусклые индивидуальные характеристики) весьма сильно проявилось социальное, общезначимое выражение национального. Это имеет принципиальное значение. Разумеется, нельзя игнорировать приметы материальной и духовной культуры народа. Быт, жилье, одежда, утварь, приемы труда, сложившиеся веками обычаи и нравы, церемонии праздников, свадеб, погребений и т. д. должны находить в кино, где воссоздается живая картина реальной жизни, точное поэтическое и достоверное изображение. Но при всем том главным остается идейное содержание, проблема человека и общества в их социальной и нравственной борьбе за утверждение передовых идей времени.

Среди фильмов последнего времени в этом смысле есть серьезные произведения большой художественной силы. Это прежде всего картина В. Жалакявичуса «Никто не

хотел умирать». Сюда же можно отнести латвийскую картину «Я все помню, Ричард» и армянский фильм «Здравствуй, это я».

О фильме Жалакявичуса много написано. Все сходится на том, что перед нами талантливый художник, ратующий за утверждение высокой ценности человека, за ответственность личности перед обществом, за вытекающее отсюда право непримиримой борьбы против враждебных сил, посягающих на революционный ход истории. Мне же хочется подчеркнуть, что фильм глубоко национален, как и «Горькие зерна» и «Я все помню, Ричард», прежде всего в силу потрясающе правдивого изображения классовой борьбы среди литовцев. «Никто не хотел умирать» — это национальная драма, охватывающая проблемы общечеловеческого характера и по-своему решающая вечные вопросы гуманизма, справедливости, мира.

«Горькие зерна», «Никто не хотел умирать», а вместе с тем и такие фильмы, как «Лестница в небо» (Литва), «Я все помню, Ричард» и отчасти «Что случилось с Андрусом Лапетеусом» (Эстония), являются своего рода национальными историко-революционными произведениями. Авторы их, хотя и с запозданием, сумели создать волнующие киноленты из истории своих народов в крутые, поворотные времена, показать своеобразие борьбы за установление советского строя в республиках Прибалтики и в Молдавии.

В фильме «Никто не хотел умирать» привлекает талантливое, психологически тонкое изображение внутренних переживаний и раздумий героев, вынужденных по воле сложившихся обстоятельств вести гражданскую войну, — события фильма Жалакявичуса с полным правом можно назвать гражданской войной, пусть и в масштабах одного села. Да, герои Жалакявичуса убеждены в своей правоте, которую они отстаивают с оружием в руках. Но разве это снижает с человека тяжкое бремя мучительных раздумий и страданий, если убивать приходится не прошлого врага-захватчика, а своего односельчанина? Это — человеческая трагедия. И мы склоняемся перед неодолимой силой духа, перед нравственным подвигом героев, сумевших во имя мира, победы добра над злом перешагнуть через душевные свои страдания и, ни на йоту не поступившись совестью, решительно встретиться с врагом лицом к лицу. Борьба идет жестокая и беспощадная,



«Никто не хотел умирать»

*Доуглас — Р. Адомайтис, Вайткус —
Д. Банионис, святой Юозас — Л. Норейка*

и среди грохота выстрелов и льющейся крови живет, горит и мечется душа человеческая.

И здесь надо сказать о чрезвычайно важном значении в искусстве сильных характеров. Не знаю, будет ли это верно с точки зрения научной терминологии, но мне кажется, что был и существует «жанр искусства сильных характеров». Видимо, в такой же степени существует и «жанр искусства обыденных характеров», изображаемых в повседневной жизни, повседневном быту. И то и другое, видимо, имеет право на свое «я». Но образ человека с сильным характером, бесстрашно встающего на борьбу за справедливость, есть замечательное достижение человеческого духа, начиная от былин и кончая современными творениями революционных художников.

В бурной и сложной интеллектуальной жизни на Западе сейчас идет развенчание роли сильного характера, героического образа в искусстве. Да и у нас порой бытует ложное представление о правдивости как фактографичности искусства, а отсюда и странное умиление мелкостью, приземленностью образов при скептическом отношении к сильным, ярким, одержимым характерам.

Эти иллюзии проистекают от однобокого понимания природы искусства, приносят урон художественному творчеству, обедняют, уменьшают силу воздействия искусства. Разве, скажем, могли бы по таким меркам появиться «Гамлет», «Фауст» или «Чапаев»? Очевидно, нет. Ведь без реалистической гиперболизации искусство не может обрести крыльев, не может зажечь огонь в душах людей.

В фильме «Никто не хотел умирать» предстают характеры исключительной силы. Но удача Жалакявичуса заключается еще в том, что его сильные характеры открываются в глубинном плане, в сложном психологическом срезе.

Казалось бы, располагая классическим сюжетом «вестерна», Жалакявичус мог бы вполне обойтись и без этого плана. Но ходовой киножанр обрел у режиссера новые социальные горизонты и вышел далеко за пределы отпущенных ему возможностей. Тревожное, смутное время, полное сложных противоречий и столкновений, проходит на экране через мысли и поступки людей.

Как часто не хватает нашим картинам многомерности и сложности образов, причем особенно тем фильмам, где конфликты истории сталкивают в непримиримой схватке брата с братом, сына с отцом, соседа с соседом. Упрощенным, схематичным героям, лишенным больших человеческих страстей и душевных борений, на экране обычно противопостоят столь же упрощенные, схематичные антиподы. Грозный Домовой, вожак националистического подполья из фильма «Никто не хотел умирать», — далеко не заурядный «враг» и «злодей», а убежденный и крайне опасный противник. Домовой надеется, что народ сложит о нем песни, он полон уверенности, что оставит свой след в бурном потоке времени, и ради этого готов отдать жизнь. Чтобы победить Домового, мужественным братьям Локис пришлось мобилизовать всю волю, все свои духовные и физические силы. Когда над деревней после окончательной схватки с бандой Домового воцаряется жуткая тишина, зритель еще не совсем верит себе: действительно ли удалось одержать победу — так напряженно разворачиваются события и так страстно следит за ними зритель.

Сталкиваясь с поверхностно решенными образами положительных героев, мы обычно подвергаем авторов критике. Но если враг изначально задан как элементарная единица зла, мы почему-то воспринимаем это почти как

должное. Однако и образ врага ведь служит глубокому исследованию жизни, природы человеческих характеров. Примитивное изображение врага подрывает всю образную систему фильма, невольно принижает и положительных героев. Ведь для автора как для художника любой образ абсолютно равноправен в требованиях художнического внимания, убедительности изображения. Между тем этот принцип в работе художника нередко нарушается.

Фильм украинского режиссера Т. Левчука «Два года над пропастью» посвящен героям киевского подполья. Зритель, несомненно, сопереживает их подвигу. Но есть еще и другой лагерь — фашисты и предатели. Фильм должен не только вызвать ненависть к ним, но и приоткрыть завесу: кто эти люди, почему они такие? К нашим давним знаниям подобного человеческого типа мало что добавляют образы Миллера и Тараса Ивановича.

Но в образе провокатора — медсестры, главной виновницы трагедии, Левчуку представился случай столкнуться с другим типом врага, который до войны, быть может, и не был врагом. Жил, трудился, ел, пил, заботился о детях и хлебе насущном. Как и многие другие, все принимал, не имел ничего против Советской власти. Но вот произошел катаклизм войны, и человек вдруг оказался чудовищной сволочью, полной злобы и ненависти к советскому строю. С. Герасимов назвал этот тип мещанства болотом. Оно может долгие годы тихо гнить изнутри, его не потревожат события истории. Да и не только в военную пору эта аморфная и многочисленная мещанская среда таит в себе опасные потенции и подлежит глубочайшему исследованию художника; люди должны знать, откуда берется гиблое болото.

В фильме «Два года над пропастью» образ провокатора-медсестры, которая выдала наших подпольщиков, польстившись на предложенные гестапо тряпки, значительно снижает убедительность картины именно потому, что является заданным образом элементарного зла, никак не раскрытым в своей мещанской конкретности.

Примерно такая же ситуация наблюдается в узбекском фильме «Листок из блокнота» режиссера Ю. Агзамова. Картина охватывает большие исторические события жизни Узбекистана, начиная с первых дней революции по наши дни. Перед нами проходят судьбы двух людей — коммуниста Рустамова и его заклятого врага Марданбека,

бывшего главаря басмачей. Но опять-таки недостает каких-то истинно живых черт в образе Марданбека. Этот человек не лишен гибкости и хитрости, но его действия напоминают маневры в шахматной игре, совершаемые по воле авторов. Характеру, внутреннему миру Марданбека сюжетные ходы фильма мало что прибавляют. Только один раз, будто всплеск, на экране возникает момент, когда воровски пущенная пуля сражает Рустамова, и Марданбек, шедший рядом, бросается к нему. «Не я! Не я это!» — кричит он с отчаянием и неподдельным горем. Затем становится ясно, что выстрел был сделан сообщником Марданбека, и на мгновение, как черная пропасть, открывается душа этого человека. К сожалению, таких эпизодов немного. А в финале, в сцене на фронтовом полустанке гестаповец-офицер Марданбек пытается завербовать пленных советских солдат в «туркестанский легион», истошно вопя и потрясая пистолетом. Страшная сцена воспринимается как игра. Думается, что гестаповцы, где надо, вели идеологическую обработку душ более тонко и умело. В таком серьезном жанре, как кинодрама, выставить злодея в глупом свете далеко не значит низвести его. Перед большими героями стоят достойные их противники. Это двуединая задача.

В конце очень серьезного и значительного латышского фильма «Я все помню, Ричард» возникает тот же недостаток. В фильме шел внутренний поединок двух бывших друзей и однополчан, острый, напряженный, связанный с нелегкими воспоминаниями о трагических судьбах их товарищей по «латышскому легиону», организованному в годы войны фашистами и националистами и брошенному на погибель в Волховских болотах для прикрытия бежавших немецких частей. Весь фильм полон мучительных раздумий и поисков истины. И вдруг в итоге Ричард, перед логикой и волей которого не так просто было устоять, вернувшись на родину, оказывается самым заурядным и типичным шпионом. Как самый банальный злодей, он действует по принципу: не желаешь — на тебе нож в живот! И вся философская система фильма пошатнулась... Надо полагать, что Ричарды, пребывающие ныне на Западе, вовсе не рассчитывают покончить с нами посредством простого ножа. Они больше уповают на психологическую и идеологическую борьбу, на обман и пленение душ. В искусстве это область единоборства мысли и духа.



«Я все помню, Ричард»
Янис — Г. Лиепиньш, Ричард — Э. Павулс

В этой связи снова и снова вспоминается фильм «Никто не хотел умирать». Там братья Локисы сражались с серьезным врагом, победа над таким врагом еще больше возвышала их в глазах зрителя, помогала понять силу коммунистической идейности тех сынов трудовой Литвы, которые накрепко связали себя с партией, с Советской властью и уже успели (хотя и не в 1917 г. началась их новая жизнь) пройти мудрую школу классовой борьбы. В характерах этих неразговорчивых мужчин читается новая история Литвы, ее народа, хотя они и не претендуют на некое общее выражение особенностей нации, а остаются очень индивидуальными.

Разумеется, проблема положительного героя, важнейшая в нашем искусстве, решается не одним только соотношением сил антагонистов, столкнувшихся в остром противоборстве; сценарист, режиссер и актеры обязаны показать столкновение личностей, а не шахматный этюд с заранее определенным количеством ходов и заданными свойствами фигур.

Одним из самых актуальных и сложных вопросов современного искусства является вопрос о национальном характере героя.

В самом деле, что такое национальный характер? Споры усилились в последние годы. Одни утверждают, что национальный характер чуть ли не сомнительное понятие, чуть ли не предрассудок, другие его абсолютизируют, возводят в догму как извечную и неизменную величину. Такие резкие крайности вряд ли помогут решению проблемы. Как нивелировка национальных особенностей в характере и быту, так и их фетишизация ведут обычно к серьезным художественным просчетам. Конечно, они существуют как психологические черты людей, сформировавшихся в ходе социально-исторического развития народа. Все дело, видимо, в том, как понимать национальный характер — диалектически или догматически, как воплощать его — уважительно-критически или в хвалебном восторге. Единого ответа тут не может быть, ибо все решается позицией, умением, индивидуальными склонностями художника, его знанием жизни и отношением к ней.

Если обратиться к сегодняшней практике, пожалуй, самое яркое проявление своеобразного национального характера героя мы найдем в грузинском фильме «Отец солдата». Речь идет о главном герое — старике Махарашвили. Не берусь определить точными терминами, эпитетами очертания этого характера, воплотившего в себе, как это мы интуитивно чувствуем, грузинские национальные черты. Точного измерения, наверное, нет. И все же это именно грузинский национальный характер, узнаваемый через целый ряд психологических, бытовых, речевых и прочих действий, примет и особенностей. Замените этого старика кем-нибудь другим — и фильма такого, какой он есть и каким он дорог, не будет. Так же, как старика Сантьяго из рассказа «Старик и море» Хемингуэя невозможно заменить кем-нибудь другим... Видимо, в такой же степени понятие национального характера распространяется и на целый народ, на определенную конкретно-историческую общность людей.

В «Председателе» действуют русские национальные характеры, это придает особое звучание, особую сладость и горечь произведению, вызывает гордость за русский на-

родный, национальный дух, закаленный в борьбе с трудностями. Уже приход Егора Трубникова в избу брата, его встреча с Семеном, их прямые, без обиняков разговоры, их поединок многое открывают нам в национальном характере, в национальном быту. Кстати, отмечая действительно выдающиеся достижения Михаила Ульянова в роли Егора, мы иногда забываем упомянуть о совершенно блистательном исполнении роли Семена Иваном Лапиковым. А между тем оба артиста воплощают идейный бой братьев на уровне высокой трагедии. Без этого боя фильм был бы мельче, образ Егора Трубникова меньше.

Но не только встречи братьев, все человеческие взаимоотношения в этом фильме, картины труда, любовь, свадьба, песни, гулянки — все подлинно русское.

У разных народов существуют разные национальные обычаи, укоренившиеся в психике людей. Так, например, у некоторых народов Средней Азии, в частности у киргизов, есть правило больного навещать только утром. Вечером или тем более ночью к больному посторонние не приходят. На вежливый вопрос: «Как здоровье?» больной, если даже он очень тяжело чувствует себя, ответит: «Хорошо». Только после этого люди позволяют себе более подробно осведомиться о состоянии здоровья. Разумно это или нет — вопрос другой. Но игнорировать эту национальную особенность, скажем, в книге или кинофильме было бы неправдой.

Однажды, просматривая картину «Беларусьфильма» — «Я родом из детства», я невольно обратил внимание на такую сцену: сидит девочка, плачет, в руках у нее бумажка. Оказывается, это похоронная на отца ее, погибшего на фронте. Пришел почтальон и вручил ей эту страшную бумагу. Ничего предосудительного тут, видимо, с точки зрения европейских людей нет: так или иначе, все равно станет все известным. С точки зрения среднеазиатцев, в частности киргизов и казахов, это невозможный случай. Весть о человеке, погибшем на стороне, у нас сообщается семье близкими людьми и соседями, которым дают об этом знать раньше, чтобы они-то и оповестили родных согласно обычаю. Я не сравниваю, что лучше и что хуже, и приношу извинения за столь мрачные примеры. Речь идет о совершенно определенных национальных чертах в поведении людей, без учета которых реалистическое искусство рискует быть недостоверным.

Нельзя, конечно, забывать, что есть еще индивидуальный характер у каждой конкретной особи. Он-то и является главным оселком в руках художника, и здесь возможны всякие отклонения от, условно говоря, национальных норм.

И все же существуют какие-то общие закономерности, взаимообусловленности характера индивидуального и характера общенародного.

В качестве иллюстрации, может быть и довольно странной, сошлюсь на один рассказ молодого казахского писателя Кекилбаева. Рассказ называется «Самый счастливый день».

Летнее утро. Молодая женщина, невестка в доме, пресыпается с ощущением светлой радости и ожидания. Вспоминает, что должен вернуться из армии муж. В поле на работе ее не покидает предчувствие встречи и счастья. В обед она возвращается домой и видит издали, что во дворе оживление, много людей. Приехал, догадывается она, убыстряет шаги, бежит по дороге, мысленно представляет себе, как влетит в дом, как бросится на шею, как расцелует его, как шепнет о том, что крепко соскучилась. Как потом долго будет разглядывать мужа, заставит его умыться, подаст хорошего мыла и новое свежее полотенце, припасенное к его приезду, как потом они будут разговаривать, ведь столько накопилось новостей, и как потом она будет его обнимать и ласкать в постели.

Она вбегает в дом. Действительно, муж приехал, но в доме столько народу, детворы и столько уважаемых старших людей, что она, не глядя, протягивает ему руку, и он, почти не глядя, пожимает ее ладонь. Так состоялась долгожданная встреча. И все-таки она полна счастья. Ставит самовар, управляет по домашнему хозяйству, угощает чаем гостей. А народу нет конца. Конные, на телегах, на машинах, каждый, кто проезжал мимо по улице, считает своим долгом завернуть в их дом, поздороваться с солдатом-односельчанином, порасспросить о белом свете. Потом, когда схлынул было народ, она вошла к мужу, но он в это время разговаривал с матерью — и опять ничего не удалось. Тем временем подошла пора идти на работу, она уходит в поле, надеясь, что скоро прибежит назад. Возвращаясь, видит, что он стоит с отцом возле кузницы и опять в окружении людей. Потом вечерние хлопоты по дому. И лишь поздним вечером он перестал принадлежать

другим. Тут она помогла ему умыться, постелила постель во дворе за домом. Было уже совсем темно, тихо.

Вот, собственно, и весь рассказ, упрощенно пересказанный сугубо национальный рассказ. Я вовсе не идеализирую эти нравы, но не считаться с ними тоже было бы неправильно. Тут налицо народно-патриархальные отношения индивидуума с окружающей его средой, пока еще бытующие среди населения и накладывающие свой отпечаток на поведение людей. Вряд ли можно считать, что муж оказался черствым и недогадливым, или люди оказались недогадливыми, или она по натуре своей стеснительная. Нет, тут и с той, и с другой, и с третьей стороны проявляются общие национальные черты психологии. Все это происходит из большого взаимного уважения, согласно взглядам и понятиям этих людей.

В другом месте, в другой среде это событие выглядело бы совершенно иначе, в соответствии с национальным характером народа. В каком-нибудь другом краю такая молодая могла бы в вежливой или шутиливой форме, а то и напрямик попросить людей освободить, как говорится, помещение. А скорей всего и люди не мешали бы им. И это тоже было бы правдой.

Короче говоря, национальный характер героя и народа — реальность, с которой нельзя не считаться. Однако это одна сторона истины.

Мы живем в эпоху больших исторических движений общества, когда национальный облик народов претерпевает существенные изменения — в психологии, быту, культуре, в самосознании, и нас не может интересовать национальный характер лишь в чистом, препарированном виде. Художник, односторонне трактующий национальное своеобразие, как категорию незыблемую и вечную, объективно идет к провинциальной изоляции своего творчества, заведомо сужает и обедняет возможности искусства.

Как проявляет себя национальное своеобразие на современном этапе, в условиях растущего взаимообогащения и сближения культур братских народов, как национально особенное взаимодействует с общесоветским, интернациональным — в раскрытии этого заключается одна из коренных проблем нашего творчества.

Можно было бы назвать ряд произведений литературы и искусства, где она уже нашла свое художественное воплощение. По-моему, образ старика Махарашвили полю-



«Отец солдата»

В роли Георгия Махарашвили — С. Закариадзе

бился людям, приковал к себе внимание зрителей в стране и за рубежом не только потому, что перед нами типичный грузинский национальный характер, исполненный благородства, обаяния и мужества, а потому еще, и это очень важно, что он заключает в себе нравственную и гражданскую сущность советского человека. Обыкновенный советский человек, труженик, солдат, отец возвысился в нем как личность, сформированная советским обществом. И тут трудно отделить одно от другого, ибо национальное и интернациональное выступают здесь как единое и органически целое.

В реальной диалектике взаимоотношений традиционно-национального и общесоциалистического раскрываются характеры героев и в таких фильмах, как «Наш честный хлеб» (создание образа председателя колхоза покойным ныне Милютенко — одно из самых ярких достижений украинского кино), «Живые герои», «Верность», «Здравствуй, это я» и др.

Но порой, когда речь заходит о национальном, мы больше оглядываемся на прошлое и не всегда замечаем, что

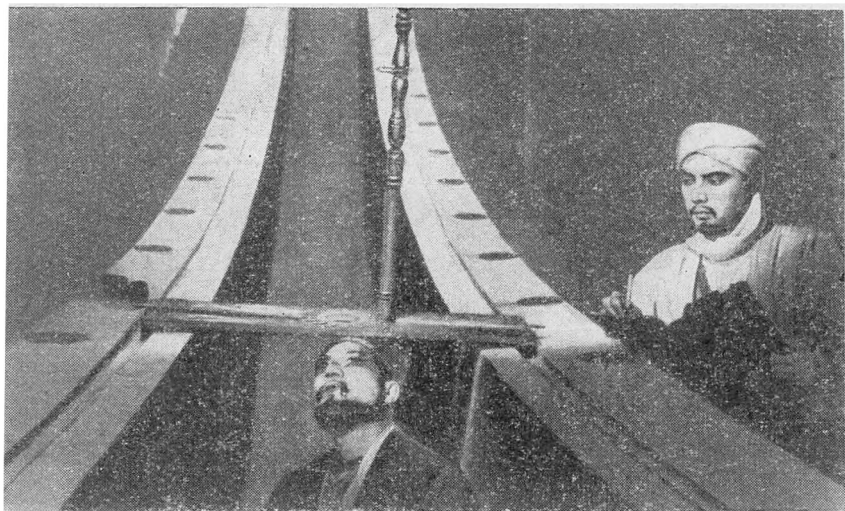


«Наш честный хлеб»

В роли Макара Задорожного — Д. Милютенко

есть вокруг нас и настоящее время. Это происходит, видимо, потому, что мы привыкли понимать национальное прежде всего в патриархальном смысле слова. Национальное без перемен, вызванных социализмом, — это далеко не вся правда современной жизни. В национальное входит не только устоявшееся и проверенное временем, не только сложившийся опыт минувшего, но и новое, рожденное социалистической действительностью.

Трудно утверждать, что важнее в искусстве тот или иной жанр, та или иная тема, тот или иной стиль. Все хорошо, что интересно сделано. В этом смысле, не сравнивая, скажем, украинский фильм «Тени забытых предков» с узбекской картиной «Звезда Улугбека» — это совершенно разные вещи, из жизни разных народов и на разные темы, — мне хотелось бы сказать, что с точки зрения социально-общественной значимости режиссер Латиф Файзиев своим фильмом сказал новое слово в развитии национального исторического фильма. В «Звезде Улугбека» нет изобразительного совершенства, как в «Тенях забытых предков», фильм временами театрален, в нем есть и дру-



«Звезда Улугбека»
Улугбек — Ш. Бурханов

гие недостатки. Но какой живой отклик находит он в душах, в сердцах и умах сегодняшних людей! Потому что на экране показан не просто древний Самарканд, не просто мечети, дворцы и прочие атрибуты Востока, а извечное борение человеческого духа, свободной человеческой мысли против мракобесия, против жестоких обычаев и социальных предрассудков. Тема эта стара и вечна, но то, что узбекская кинематография соприкоснулась с ней, решая ее в своей национальной форме, делает честь авторам фильма.

Думается мне, что подлинно национальными являются и такие фильмы на современные темы, как «Здравствуй, это я» («Арменфильм»), «Белые, белые аисты» («Узбекфильм»), «Следы уходят за горизонт» («Казахфильм»), «Небо нашего детства» («Киргизфильм»), «Последний месяц осени» («Молдовафильм»), «Верность» (Одесская студия), «Я вижу солнце» («Грузия-фильм»), «Утоление жажды» («Туркменфильм») и еще многие другие. В этих картинах предстает наш общий интернациональный характер, выраженный каждый раз в его конкретных нацио-



«Здравствуй, это я»
Люся — Н. Фитесва, Артем — А. Джигарханян

нальных чертах. Такова диалектика национальных характеров современных советских народов. Об этом приходится повторять потому, что в силу инерции, привязанности к консервативным формам мы не всегда видим ростки нового, а порой не желаем понять сложные трансформации народного характера. Часто приходится вести борьбу за признание того или иного произведения национальным, а порой даже раздаются голоса, требующие отлучения того или иного автора от национального искусства. Например, среди названных картин довольно трудную судьбу пережили фильмы «Здравствуй, это я», «Последний месяц осени» и некоторые другие.

«Здравствуй, это я» Довлатяна, несомненно, глубоко гражданская национальная картина, хотя здесь и не акцентируются приметы, идущие от века, и нет того, что привычно воспринимается как сугубо национальное в традиционном понимании. Этого не могло и быть, ибо фильм повествует о событиях и людях нового времени, нового склада. В образе молодого ученого Артема мы узнаем современного советского человека, одинаково близкого и ар-

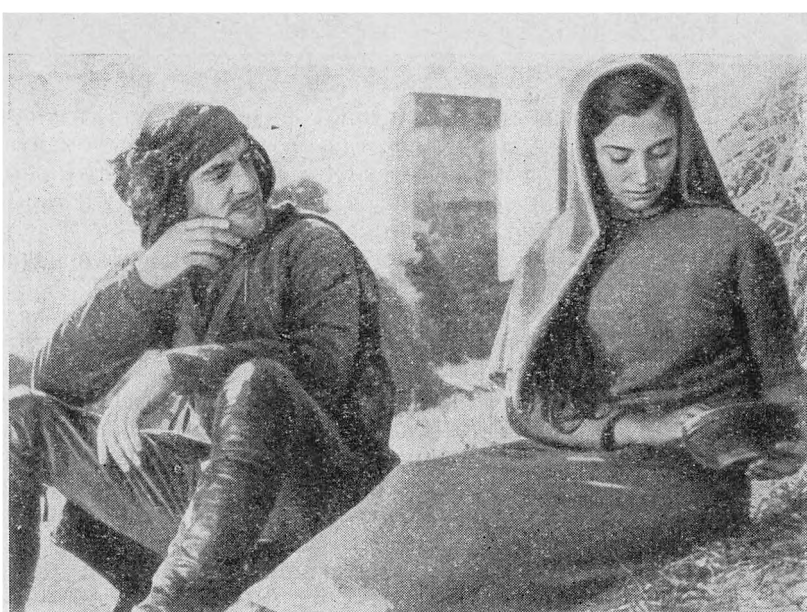
мянам, и русским, и представителям любой национальности, входящей в состав советского народа. При всем том Артем — сын именно армянского народа.

Совершенно случайно возникает в фильме тема дружбы людей разных национальностей, совершенно естественно и органически вытекающая из нашей действительности Искренняя, кровная дружба армянина Артема и русского Пономарева — это подлинное братство, за которым мы с гордостью и волнением следим на протяжении всего фильма. В этом смысле фильм Довлатяна становится в один ряд с замечательной узбекской картиной Аббасова «Ты не сирота», убедительно показывающей интернационализм, человечность, дружбу советских людей.

Основное действие картины «Здравствуй, это я» протекает в Армении, в республике передовой науки. Развитие научного творчества стало теперь национальной чертой Армении. Стало быть, и по месту действия картина национальна, но в данном случае авторы фильма попытались сконцентрировать внимание на новых духовных приобретениях в жизни современной Армении.

Необходимо отметить здесь еще одно немаловажное обстоятельство. При всех своих профессиональных недочетах фильм «Здравствуй, это я» знаменует собой выход за пределы традиционной национальной тематики. В каждой кинематографии, так же как и в каждой литературе, существуют свои традиционные темы. Они складываются в ходе развития того или другого народа, отображая наиболее характерные стороны народной жизни. Но не следовало бы замыкать художественное творчество в кругу этих тем.

Выход за пределы традиционной тематики сопряжен с большими трудностями, но именно в этом можно предполагать наступление новой стадии зрелости национального искусства: значит, внутри данной культуры идет перестройка творческих сил, рамки национального искусства раздвигаются, идет процесс обогащения и совершенствования художественного мышления. Поэтому вполне уместно приветствовать появление на «Таджикфильме» «Переключки», а на «Беларусьфильме» картины «Альпийская баллада», пусть даже не во всем получившейся. Важен сам факт выхода из традиционной тематики, имеющий принципиальное значение. Попытки такого рода были предприняты и в «Листке из блокнота», в «Утолении жажды»,



*«Он убивать не хотел...»
Мацц Хвигия — А. Габечавა, Эка — М. Абазадзе*

«Гадюке» и других картинах. Неудачи на этом пути будут, но путь этот неизбежен в будущем.

И напротив, односторонняя приверженность традиционной тематике подчас вызывает обратное действие. Примером может служить состояние сегодняшней грузинской кинематографии. Достижения грузинского кино общеизвестны. Это — талантливое искусство, и среди национальных кинематографий грузинскую неизменно и справедливо называют в числе первых. Тем не менее наблюдаются признаки застоя определенной части грузинского кино. Появилась серия фильмов, лишенных современного мироощущения. Происходит какой-то уход в романтизацию старины, в архаику. Снова и снова бешено скачут на лошадях, похищают и перебрасывают красавиц с седла на седло; пиры, пляски, поединки, кровная месть и прочее превращаются в систему обязательной экзотики. Такие картины, как «Мацц Хвигия» («Он убивать не хотел») и «Хевсурская баллада» в своем жанре сделаны интересно, но не лишены этой стилизованной экзотичности. Возникает опасение, чтобы это направление современного грузинского кино не превратилось в ведущее.

Кстати, режиссер, создавший фильм «Мази Хвития», до него снял «Алавердобу», где преобладала не романтизация старины, а трезвое отношение к национальным обычаям, поднимавшееся до осуждения тех из них, которые мешают развитию человеческого в человеке.

Под маркой национального кино в республиках нередко создаются фильмы псевдонациональные.

Так, наряду с действительной поэтичностью таких картин, как «Последний месяц осени», «Я вижу солнце», «Девочка и эхо», «Тени забытых предков», «Белые, белые аисты», «Небо нашего детства», «Следы уходят за горизонт», существует целый ряд кинокартин псевдоромантических, псевдопоэтических, ложномногозначительных. При этом их недостатки часто объявляются особенностями, выражающими как раз национальную специфику. Это и «Чинара на скале» («Казахфильм»), и «Сумка, полная сердец» (Студия им. Довженко), «Родившийся в грозу» и «Прозрение» («Узбекфильм»; неудачи Файзиёва и Аббасова мне особенно обидны), это и «12 могил Ходжи Насреддина» («Таджикфильм»), и «Петух» («Туркменфильм»), и «Охотник из Лалвара» («Арменфильм»; очень плохой фильм), и «Красные поляны» («Молдовафильм»). Список этого можно было бы продолжить.

Создатели фильмов «Родившийся в грозу» и «Красные поляны» — люди талантливые, и в их фильмах есть немало интересного, отмеченного тонким мастерством. Но эти фильмы не стали победами прежде всего из-за ограниченного, несовременного понимания национальных традиций, национальной специфики.

Часто приходится встречаться с фильмами, художественный уровень и стиль которых отдает 30-летней давностью, ибо в них нет современной формы выражения.

Часто наблюдается и другая беда — несовладание с материалом, попытки сказать обо всем и сразу, как это случилось с новым фильмом Мансурова «Утоление жажды». После его превосходного дебюта в «Состязании» современная тема явилась для режиссера трудным испытанием. Новая картина получилась громоздкой. Она распадается на отдельные фрагменты, подчас и хорошо сделанные, но нет художественного единства, завершенности. И все же хотелось бы решительно поддержать попытку Мансурова утвердиться в современной теме.

В числе новых фильмов следует отметить киргизский фильм «Небо нашего детства» — дебют молодого режиссера Океева. Картина посвящена современной теме, причем теме традиционной — жизни животноводов. Коллизии в фильме вроде бы обычные, привычные, но как свежо сделана картина, как страстно показывает она борьбу нового со старым, как активно ищут ее авторы новые формы драматизма.

Работа над современной темой, как и другие задачи киноискусства советских республик, требует внимательнейшего изучения и теоретического осмысления накопленного опыта, научного анализа процессов, объективной оценки побед и поражений.

Нельзя сказать, что за минувшие годы в республиках не делалось критических и теоретических попыток обзреть, подытожить, осмыслить творческий путь отдельных национальных кинематографий. Был выпущен ряд очерков, статей и брошюр о кинематографиях советских республик. Но в большинстве случаев подобным трудам, кроме их довольно поверхностной обзорности, были свойственны по меньшей мере два недостатка.

Первый состоял в стремлении показать весь сложный путь развития национального кино как парад-алле творческих успехов, как непрерывное движение от хорошего к лучшему. Надо ли говорить, что такой подход к истории совсем не полезен, что он по сути своей антиисторичен и мешает нам понять реальные сложности творческого развития национального искусства, а тем самым и по достоинству оценить реальные достижения.

Другой недостаток таких работ состоял в неумении авторов раскрыть органическую связь той или иной национальной кинематографии с общим процессом развития всего советского киноискусства. Случалось, что проблемы национального кино рассматривались изолированно, обособленно, только в рамках одной республики, без учета постоянного взаимодействия и взаимообогащения всех национальных отрядов советского киноискусства. Бывало и так, что, напротив, весь процесс движения советского кино рассматривался лишь общим планом, в котором терялись историческая конкретность и своеобразие пути отдельных национальных кинематографий.

Было бы самоутешительной неправдой утверждать, что подобные тенденции уже полностью преодолены. И все

же они уходят в прошлое, уступая место действительно научному, аналитическому подходу к явлениям национального киноискусства.

Последние годы ознаменовались в нашем киноведении появлением множества новых работ, посвященных истории отдельных национальных кинематографий. Некоторые из этих книг принадлежат перу молодых киноведов, но отмечены большой серьезностью мысли, стремлением не только систематизировать и описать, но и проанализировать факты.

После первых трудов по истории украинского кино появились, например, книги Ивара Козенкраниуса об эстонском кино, Керы Церетели — о грузинском кино, Смаля и Красинского — о белорусском кино, Абулкасымовой — о кинематографе Узбекистана, Кабыша Сиранова — о киноискусстве Казахстана, Сосновского — о кино Латвии и др. Выходят в свет монографии о виднейших мастерах национального киноискусства. Ряд монографических трудов посвящен творчеству Довженко, изданы книги об Игоре Савченко, Амо Бек-Назарове, Камиле Ярмадове и других художниках, во многом определивших своим творчеством развитие той или иной национальной кинематографии.

Другое, еще более важное дело — новая фундаментальная история советского кино, подготовляемая Институтом истории искусств Министерства культуры СССР совместно с творческим коллективом киноведов из союзных республик. Дело неопценимого значения для нас, кинематографистов. Дело, требующее большого исследовательского труда.

■

Наша жизнь открыта честному взору как на ладони. Искусство безгранично и беспредельно, как сама эта жизнь. Оно многообразно и многосложно, как судьба людей, как дух человека, и потому выражает все человеческое — общественное, личное, интимное, коллективное и индивидуальное, национальное и интернациональное — через живые художественные образы во всех движениях бытия народа и человека. Все это — наше поле деятельности, от трагедии до комедии, от драмы до водевиля, все это — необозримые земли искусства, ждущие рук и сердец.

**КИБЕРНЕТИКА ЭМОЦИЙ,
ИЛИ ОБ ИСКУССТВЕ «ЧИСТОМ» И «ЗАВЕРБОВАННОМ»**

«Сегодня я думаю, что искусство не обязано служить никаким предвзятым идеям и что фильм должен быть свободным, если он действительно хочет стать социально действенным. В наши дни множество людей равнодушно к социальным проблемам и значительное число наших фильмов показывают жизнь такой, как она есть, отвергая всякую идеологию... Я глубоко убежден, что политика и искусство — две различные области, одно не должно вторгаться на территорию другого».

С таким заявлением выступил в интервью, появившемся на страницах французского еженедельника «Леттр Франсез» (№ 1177 от 6 февраля 1967 г.), югославский кинорежиссер Душан Макавеев. Журналист, проводивший беседу, деликатно выразил удивление по поводу столь неожиданных для него взглядов, выраженных художником социалистической страны.

Не берусь судить, насколько справедливы суждения югославского режиссера о том, что на его родине «множество людей равнодушно к социальным проблемам» (хотя и здесь мне кажется это неточным, если учесть оживленную дискуссию, захватившую всю страну, об экономических реформах и о новой структуре Союза коммунистов Югославии), но за ее пределами можно отметить как раз обратные явления, свидетельствующие о все увеличивающемся интересе самых широких слоев населения к насущным социально-экономическим вопросам. Верным барометром этих процессов служит искусство. За последнее время мы присутствуем при рождении целого ряда своеобразных явлений, прямо противоречащих декларациям югославского художника, столь ненаблюдательно прокламирующего отделение искусства от политики.

Именно 60-е годы нашего столетия характеризуются не единичным, а массовым возникновением спектаклей и фильмов, которые мы можем смело причислить, несмотря на все их различия, к разряду явлений политического, или, как принято характеризовать на Западе, «завербованного», искусства.

Термин этот, происходящий от французского слова «engagée» и введенный в обиход Ж.-П. Сартром, переводимый по-русски «ангажированное» или «завербованное», служит для обозначения произведения искусства с открыто выраженной политической тенденцией. Это как раз то, против чего выступает югославский режиссер. Но тем самым он открыто становится на позиции буржуазного искусствоведения, издавна и яростно тратящего немало усилий для доказательства несовместимости понятий «политики» и «искусства», причем первое, по его мнению, неизбежно снижает или даже начисто уничтожает какую бы то ни было эстетическую ценность произведения.

Любопытно, что на Западе определение «завербованность» чаще всего упреждается буржуазной критикой с полупрезрительной интонацией и главным образом по адресу тех романов, фильмов или спектаклей, которые создаются авторами, либо открыто признающими свою принадлежность к коммунистической партии, либо сочувствующими ее идеям. Большое количество антикоммунистической писанины этим термином не обозначается, тем самым как бы амнистируя авторов, открыто занимающихся прославлением капиталистического образа жизни и пропагандой самых реакционных воззрений.

Произведения таких пронацистов, как Луи Фердинанд Селин, Эзра Паунд или Дрие Ла Рошель, никто не осмеливается назвать «завербованными» — их авторы по-прежнему числятся в ряду «свободных», или «чистых», художников. А вся последующая литературная, общественная и политическая деятельность, например, Селина после «Путешествия на край ночи» объявляется лишь «заблуждениями гения» и усиленно реабилитируется в обширных монографиях.

Однако самые воинственные ревнители «чистого» искусства не могут сегодня отрицать тот факт, что произведения, так или иначе близко соприкасающиеся с политикой, завоевывают неожиданное признание на сценах и экранах мира не только как явления эстетического порядка,

требующие своего искусствоведческого и социологического анализа, но и как «товар», находящийся массового потребителя, а тем самым и приносящий материально ощутимую прибыль.

Если в 20-е годы отважный жест режиссера Эрвина Пискатора, назвавшего свою книгу (выросшую из его творческой практики) «Политический театр», воспринимался как очередная эпатация немецкой буржуазии, то сегодня этот термин можно с уверенностью применить к наиболее примечательным явлениям всего современного театра.

Повсеместный успех таких пьес и спектаклей, как «Дознание» и «Марат-Сад» Петера Вейса, «Наместник» Хохута, «Андорра» Макса Фриша, «Дело Оппенгеймера» в постановке Жана Вилара, «Мы» — спектакля Питера Брука о Вьетнаме, двух пьес о процессе Сакко и Ванцетти (одна из них во Франции принадлежит перу Армана Гатти), политического обозрения «О, как прекрасна эта война!» (сначала в Лондонском театре Уоркшоп, затем в Париже), «„В“ — как Вьетнам» того же Гатти, целого цикла новых пьес молодых авторов, таких, как «Молчание Ли Харвей Освальда» Хастингса об убийстве Д. Кеннеди, «Человек в стеклянной камере» Роберта Шоу о суде над Эйхманом, «Вьет-рок» группы нью-йоркской театральной молодежи, и, наконец, подлинно мировое признание всего цикла пьес Бертольта Брехта — все это наглядное свидетельство обостренного интереса к политическому театру.

Стараясь не отстать от фильмов европейских режиссеров «Война окончена» Алена Ренэ, «Прекрасный май» Криса Маркера, «Руки над городом» Франческо Роззи, «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя, «Горит ли Париж?» Рене Клемана, «Битва за Алжир» Джилло Понтекорво, американские продюсеры также использовали эту «моду» на политические фильмы, выпустив «Семь дней в мае» и «Поезд» режиссера Франкенхаймера, фильм «Самый достойный» о президентских выборах в США, «Бурю над Вашингтоном» Преминджера, не говоря уже о более прогрессивных попытках, как цикл политических фильмов Стэнли Крамера или Стэнли Кубрика («Доктор Стренджлав»).

Я не классифицирую сейчас все эти произведения, а лишь перечисляю их (и то далеко не полностью), как симптоматичные явления, требующие анализа, тем более что переплетаются в них честные намерения с неприкры-

той (или, наоборот, камуфлированной) фальсификацией — ведь слишком разнородны, а поэтому и несоизмеримы как политические взгляды, так и творческие способности авторов.

Однако все эти факты, как наиболее убедительные и упрямые аргументы в споре, начисто опрокидывают все прогнозы о незыблемости границ, якобы отделяющих в современном искусстве «политику» от «художества».

Сейчас же цель этих страниц значительно конкретнее — обсудить, пользуясь примерами творческой практики, некоторые проблемы, возникающие в процессе создания произведений, преследующих открыто (либо затаенно) политические цели.

Мне кажется, что пора задуматься сообща над тем, почему произведения искусства, защищающие и пропагандирующие самые благородные наши идеи, иногда не находят достаточного отклика, в частности у кинозрителей.

Впрочем, я думаю, что некоторые изложенные ниже мысли относятся не только к киноискусству. Мне неизбежно придется воспользоваться и примерами из литературы.

Итак, главный волнующий меня вопрос: не совершаем ли мы зачастую ошибку, предполагая, что идея или политический тезис, защищаемый нами, сам по себе настолько велик и благороден, что он воздействует только силой заложенных в нем самом аргументов?

Это предположение и дает таким открытым нашим недоброжелателям, каким стал Андре Жид, возможность формулировать изречение, немедленно подхваченное всеми ревнителями «чистого» искусства, о том, что одних добрых чувств недостаточно для настоящего произведения искусства.

Не будем вдаваться сейчас в полемику о том, какие чувства нужно отнести к «добрым» или «злым», и не будем доказывать, какое огромное количество произведений подлинного искусства родилось именно из великих порывов души, исполненных той самой моральной чистоты и идейной убежденности, которые так презрительно именовал французский писатель «добрыми», а сосредоточим внимание на второй половине этой формулировки и обратимся к вопросу о «чувствах».

Тогда возникает не менее важная проблема: в какой степени художник сознательно выбирает те средства выра-

жения, которые должны воздействовать эмоционально на психический аппарат зрителя или читателя?

Конечно, творческий акт удовлетворительно не исследован ни психологией, ни эстетикой. Однако нам важно установить, что, сознательно или бессознательно, художник обязательно пользуется некими уже испытанными всей практикой мирового искусства средствами воздействия на эмоциональный аппарат человека, соприкасающегося с искусством.

Еще философ Давид Юм в XVIII веке, изучая построение трагедии, писал:

«Чем сильнее зрители волнуются и поражены, тем больше получают они удовольствия от представления. И как только перестают действовать эти тревожные чувства, искусству приходит конец...

Все искусство поэта направлено на то, чтобы вызвать и сохранить у своей аудитории чувства сострадания, негодования, волнения и возмущения. Зрители довольны в той мере, в какой они испытывают душевную боль, и больше всего бывают довольны, когда слезами, плачем и рыданиями они могут дать выход своему горю, облегчая сердце, исполненное самого нежного сострадания и сочувствия»¹.

Боюсь, что эти простые истины мы иногда забываем, относясь с некоторой презрительной снисходительностью к этой обязательной для каждого художника задаче — взволновать зрителя или читателя.

Конечно, в разных видах искусства способы воздействия отличны друг от друга, и книга, например, просто тем фактом, что может быть прочитана в течение длительного отрезка времени, резко отличается от кинофильма, который всегда должен уложиться в строго ограниченное время показа. Но, значит, тем более должна подвергнуться изучению конденсированная система «программирования» эмоций, которые зритель должен получить одновременно в течение киносеанса.

Изучение реакции зрителя входит как обязательный элемент в голливудскую систему производства и эксплуатации фильмов. Там она выросла из коммерческой потребности — добиться для своего продукта наибольшего охвата массового зрителя. Было бы неосмотрительным относиться пренебрежительно к этой голливудской машине,

¹ «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 161—162.

добившейся весомых результатов не только в области коммерции, но и в использовании системы приведения к некоему общему знаменателю человеческих эмоций.

Именно эта система позволила наиболее организованной капиталистической «фабрике снов» завоевать для своей продукции миллионы зрителей не только в своей стране, но и за ее пределами, глубоко проникнуть на рынки стран Азии и Африки и занять там надолго господствующие позиции. Значит, было бы нереалистичным закрывать глаза на эту все продолжающуюся экспансию американской кинематографии и третировать ее только потому, что она действительно в преобладающем своем большинстве не имеет ничего общего с настоящим искусством.

Ведь к такому же способу изучения зрителей прибегают не только голливудские дельцы, но и художники. Так, например, Чаплин все свои комедийные фильмы обязательно проверял на неподготовленном зрителе, тщательно учитывая его реакции и беспощадно либо вырезая, либо переснимая те куски, которые не вызывали должной эмоциональной, в данном случае «смеховой», реакции. Именно Чаплину принадлежат и первые точные наблюдения об этической изменчивости зрительских реакций в зависимости от социальных причин.

В статье «Мой секрет» он писал:

«Комические фильмы приобрели сразу же такой успех потому, что в большинстве их изображены полицейские, падающие то в сточные канавы, то в бочки с известью, вываливающиеся из вагонов, словом, испытывающие всяческие неприятности. Таким образом, люди, олицетворяющие престиж власти, нередко проникнутые этим сознанием до мозга костей, выставлены в смешном виде, вызывают смех, и при виде их злоключений публика смеется гораздо сильнее, чем если бы эти же самые неприятности выпали на долю обыкновенных смертных.

...Публика — и эту истину надо усвоить прежде всего — особенно бывает довольна, когда с богачами приключаются всякие неприятности. Это доказывает, что девять десятых публики бедны и в душе завидуют богатству одной десятой. Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею бедной женщины, какой-нибудь скромной домашней хозяйки, это вызвало бы не смех, а симпатию к ней»².

² «Чарльз Спенсер Чаплин». М., Госкиноиздат, 1945, стр. 165—166.

А в другой своей статье «Вдохновение» Чаплин не менее справедливо отмечает:

«Время — большой психологический фактор. Каждый эпизод может длиться только определенный отрезок времени. Затем необходимо ввести что-то заново привлекающее внимание. Психология имеет большее значение в комедии, чем в любом ответвлении театра, чем в любой иной форме зрелища. Недопустимы ошибки, происходящие от незнания психологии»³.

Я думаю, что наблюдения Чаплина о психологии относятся не только к комедийному фильму. Не менее важны они во всякой кинокартине, особенно в той, посредством которой мы хотим завоевать зрителя на сторону той или иной нашей идеи.

Итак, приходится повторять, казалось бы, не до конца нами усвоенную истину о том, что любая идея или даже только политический лозунг становятся действенными в искусстве, лишь будучи пропущенными сквозь целую серию эмоциональных воздействий или, если хотите, толчков. И чем точнее и изобретательнее они применены, тем сильнее конечный результат, причем именно общий *эмоциональный итог* и является наиболее верным показателем проникновения в психологию зрителя той политической задачи, которую поставил перед собой художник.

Один из самых тонких и умных наших театральных критиков Ю. Юзовский писал об этом же еще в 1935 г.:

«В прекрасном спектакле „Оптимистическая трагедия“ можно сделать такое наблюдение. В лагерь к морякам попадают офицеры, возвращающиеся из германского плена. Это — интеллигенты, которые отнюдь не относятся враждебно к революции, наоборот, она заставляет их кое о чем подумать и кое-что переоценить. Офицеров этих анархисты-вожаки приказывают расстрелять. Их расстреливают, и зритель опечален, зрителю их жалко. А они и появились только в одной маленькой сцене. Но когда умирает комиссар отряда — женщина, которой принадлежит в пьесе ведущая роль, которая почти ни на минуту не покидает сцены, когда эта женщина умирает... зрителю как-то неловко, он не утирает слезы, ему стыдно, но он не чувствует жалости, а если чувствует, то бесконечно меньше, чем это бы ему хотелось... Он констатирует: „Да, мертвая“, „да,

³ Там же, стр. 176.

это печально“, — не он устанавливает это скорее рассудком, чем сердцем, сердце его почти равнодушно.

Почему? Потому что героиня проходит через весь спектакль как некий „тезис“, как некое общее выражение ума, воли, долга, — это может вызвать уважение, удивление и даже преклонение, но этого еще мало, еще нужно, чтобы зритель ее любил... ..Я только подчеркиваю тот факт, что многие герои, умирающие на сцене, не вызывали печали зрительного зала, ибо автор как бы считал опасными, „не идеологичными“ эти слезы, ибо автор сознательно или бессознательно исходил здесь из того, надо сказать прямо, ханжеского взгляда, что преодоление смерти или несчастья близкого нам героя и воспитание мужества должны везде совершаться под влиянием „заклинания“, воздействия голого тезиса: „надо быть мужественным“, „надо быть крепким“»⁴.

Эти замечания театрального критика о несовершенстве методики «заклинаний», сделанные более тридцати лет назад, не потеряли своей злободневности, и в том, насколько они справедливы, можно убедиться на примерах, взятых из области, казалось, далекой от современного театра или кинематографа.

Но эта отдаленность мнимая. Закономерности применения средств эмоционального воздействия долговечны, и их изучение, хотя бы на опыте литературы, может привести к неожиданным и весьма актуальным выводам. Следует отметить, что закономерности эти не неизменны, они подчиняются всей сложной системе диалектического развития и проявляются в разнообразных видах воздействия — в режиссуре, игре актеров, пластическом образе спектакля или фильма. Но будучи убежденным сторонником взглядов, считающихся ныне в буржуазном киноведении «старомодными», о том, что литература и кино находятся в плодотворном взаимодействии, а в основе фильма лежит особый вид драматургии — киносценарий, я ограничу себя рассмотрением примеров, заимствованных из одного романа и трех современных сценариев.

Для начала я хотел бы обратиться к практике такого крупного писателя, как Редьярд Киплинг, чьи произведения справедливо могут быть отнесены к разряду «завербо-

⁴ Ю. Юзовский. Разговор затянулся за полночь. М., «Советский писатель», 1966, стр. 81—82.

ванного» искусства, ибо Киплинг никогда не скрывал своей открытой приверженности к идеям английского империализма и колониализма.

Пример его литературной деятельности особенно примечателен, так как, с нашей точки зрения, он находился в крайне невыигрышном положении, пропагандируя глубоко реакционные и вызывающие отвращение и ненависть у всего прогрессивного человечества идеи и взгляды.

Но, очевидно, именно поэтому ему приходилось тщательно выбирать из своего арсенала наиболее действенные эмоциональные эффекты, и, надо отдать ему справедливость, делал он это всегда с блеском, присущим его незаурядному таланту.

Можно ли назвать один из самых популярных романов Киплинга «Свет погас» романом политическим? На первый взгляд такое определение кажется слишком прямолинейным. Однако именно на нем интересно проследить то глубоко продуманное «программирование» эмоций, которое заложил автор в свое произведение.

Для этого мне придется вкратце напомнить фабулу романа.

Англия Викторианской эпохи. Мальчик по имени Дик и девочка Мэзи — оба сироты — воспитываются у бессердечной миссис Дженнет, а в редкие минуты свободы сбегают на песчаные дюны. Здесь на первых страницах романа в сердце одинокого, заброшенного мальчугана зарождается та любовь, единственная и чистая, которую он пронесет сквозь всю свою трагическую жизнь.

Трудное детство сменяется не менее полуголодным и тяжелым юношеством. Но у Дика открывается талант рисовальщика. Это помогает ему войти в среду журналистов. Газета помещает его рисунки.

Начинается одна из очередных завоевательных кампаний английского колониализма в Африке.

Журналисты отправляются на театр военных действий и увлекают за собой Дика. Там он и находит свою специальность художника-баталиста.

Во время одной из схваток с повстанцами араб наносит удар саблей по голове Дика. Шрам заживает. По возвращении в Лондон к художнику приходит успех, а вместе с ним и деньги.

Дик становится одним из тех, кто сознательно и восторженно несет «бремя белого человека». Но он по-прежнему

одинок в личной жизни. Его сердце хранит память о Мэзи. Случай вновь сталкивает их. К его удивлению, она тоже стала художницей.

Мэзи училась в Париже и продолжает работать в своей маленькой лондонской мастерской. Но Дик, к ужасу своему, убеждается, что она бездарна. Он слишком любит ее, чтобы сказать ей об этом прямо. Он начинает помогать ей, так как она уверена, что ей просто не повезло и что она станет настоящей художницей. Дик настойчив, но кроток, целомудрен. Он объясняется ей, наконец, в любви и... терпит полное фиаско. Мэзи не любит его. Он нужен ей только как друг, в крайнем случае как наставник в овладении живописным мастерством.

Однажды в мужское логово, которое разделяет он со своим другом — журналистом Торпенгоу, неожиданно вторгается новое существо. Приятель из жалости подобрал нищую проститутку Бесси, запуганную, измученную жизнью пьянчужку. Они отнеслись к ней с такой человеческой сердечностью, что она привязывается к ним, точнее, влюбляется в весельчака Торпенгоу и неумело, но заботливо пытается вести его хозяйство и, конечно, мечтает поймать журналиста в сети Гименея.

Дик вовремя спасает приятеля, отсылая его в очередное путешествие, и тем навлекает на себя ненависть Бесси, от которой ускользает мечта о семейном счастье.

Мэзи по-прежнему равнодушна к Дикю.

Его единственным другом остается верный пес по кличке Бинки, с которым он и ведет беседы у камина о непостижимых тайнах женского сердца и о все еще тлеющей в его душе надежде на счастье с Мэзи.

Однако головные боли, издавна мучающие Дика, становятся настолько нестерпимыми, что ему приходится обратиться к врачу. Здесь он узнает свой приговор. Удар арабской сабли не прошел бесследно. Он вскоре обречен на полную слепоту. Остались считанные месяцы жизни. Дик ищет спасения в алкоголе, а в перерывах между запоями пишет свою последнюю картину, в которую он решил вложить все умение и мастерство.

Он уговаривает потаскушку Бесси послужить ему моделью. Она, ненавидя его и ничего не зная о наступающей трагедии слепоты, соглашается только для того, чтобы снова не идти на панель. Он кончает картину. Это настоящий шедевр, который еще никто не видел, и он сам больше не

увидит его, ибо ослеп окончательно и бесповоротно. Бесси жестоко мстит благонавному Дику, который отнял у нее надежду на респектабельную жизнь. Не зная о том, что он слеп, она в припадке животной ярости уничтожает, соскребает с полотна картину Дика. Но как он может узнать об этом, если он слеп? Он продолжает думать, что картина существует. Беспомощно вертит он в руках конверты с письмами от Мэзи, которая где-то на побережье занимается этюдами. Он не может их прочесть.

Друзья, взволнованные трагедией Дика, собираются на тайный «военный совет», чтобы как-то помочь ему.

Торпенгоу узнает о существовании Мэзи, едет за пей. Слепота Дика потрясает ее. Теперь она понимает, почему он так долго не отвечал на ее письма. Торпенгоу увозит ее к Дику.

Драматический эпизод встречи — ослепший художник показывает свою гордость, свой только что законченный шедевр. У Мэзи не хватает духу сказать о том, что она увидела на холсте лишь хаотическое смешение грязи и красок. Она не любит Дика и в панике убегает, чтобы никогда больше не вернуться.

Начинаются томительные дни одиночества слепого человека. Друзья вынуждены покинуть его, так как началась новая военная кампания, а он уже не может уехать с ними. Случайно опять наткнувшись на Бесси, он нанимает ее в услужение, и тут от нее он узнает о том, что картина, которую он показывал Мэзи, была лишь хаотической мазней.

Тогда в нем зреет новое решение. Он составляет завещание на имя Мэзи. Сжигает все письма, бумаги, рисунки и готовится в поход. Можно представить себе, как это трудно для слепого одинокого человека, но он одержим одной идеей — добраться до друзей, туда, в далекую Африку, вернуться, чтобы умереть в бою.

Краткое и поневоле схематичное изложение сюжета отнюдь не дает представления о том, ради чего написал Киплинг этот роман, в общем выделяющийся из традиционной для него индийской тематики. И причем здесь политика? — спросит читатель. Мелодраматическая история об ослепшем художнике и его неразделенной любви, казалось, не преследует далеко идущие цели и скорее может быть отнесена к разряду тех добротных развлекательных романов, которыми полна английская литература тех вре-

мен. Однако, как мне кажется, именно эта книга Киплинга является наиболее программным его произведением.

Трудно сказать, сознавал ли или, хотя бы интуитивно, чувствовал Киплинг то сопротивление, которое должна была встретить «сверхзадача» его романа.

Анализ романа показывает, что он вынужден был прибегнуть к настолько сильнодействующим средствам, что перешел границы вкуса и того, что можно назвать подлинной художественностью.

Ему откровенно хотелось сделать роман настолько читабельным, доходчивым и эмоционально захватывающим, чтобы читатель смог как бы незаметно для самого себя «заразиться» политической идеей, положенной в основу замысла.

А идея эта была проста и вытекала из всей мировоззренческой концепции Киплинга. Хотя роман был написан до англо-бурской войны, когда, как известно, общественное мнение всех стран было не на стороне британского империализма, Киплинг должен был почувствовать, что безоговорочная героизация «бремени белого человека» — это уже отнюдь не тот идеал, за которым могли бы последовать миллионы читателей.

Задача действительно не из легких: доказать справедливость колониальных войн, в которых подавлялась всякая попытка борьбы за национальную независимость, воспеть борьбу отлично вооруженной индустриальной державы против разрозненных отрядов повстанцев, провозгласить примат белой расы над людьми, имевшими несчастье обладать другим цветом кожи, расчистить железом и кровью пути для экономической экспансии — все это даже тогда, на рубеже века, когда еще не были провозглашены и сформулированы безумные теории расизма, исторически не могло стать содержанием большого прогрессивного и правдивого искусства.

Впрочем, если бы эти истины были бы до конца усвоены и сегодня человечеством, то роман Киплинга имел бы чисто историческое значение и к нему не стоило бы возвращаться.

Но, к сожалению, современность являет нам пример живучести киплинговской идеологии. Борьба, продолжающаяся, в частности, на Африканском континенте, события в Южно-Африканской Республике, Родезии и Адене, о которых мы каждодневно читаем в газетах, доказывают, что

дело обстоит совсем не так просто и не всеми и не везде сделаны выводы из уроков истории о падении фашистского режима на Европейском континенте.

С этой точки зрения роман Киплинга неожиданно приобретает не только современный, но, я бы даже сказал, злободневный характер.

Итак, его прямая политическая цель — героизация колониализма. Посмотрим, какими же методами хочет достигнуть этой цели автор. Вот здесь-то интересно проследить, как Киплинг, чувствуя невозможность воздействия на читателей арсеналом логических и разумных доказательств и «заклинаний», прибегает к хитроумным и обдуманым ходам, констатируя рассчитанный почти с математической точностью механизм, в результате которого могла бы сработать «кибернетика» эмоциональных воздействий.

Ход первый — герой нарочито выбран из штатской среды. Это не профессиональный вояка, не чиновник-колонизатор, даже не купец, идущий по следам армии завоевателей.

Профессия его нейтральная — художник. Мне кажется, этот выбор далеко не случайный. Сам род занятий Дика Хельдара освобождает его от подозрений в политической «завербованности». Человек свободной профессии должен с самого же начала пользоваться доверием и симпатией интеллигентного читателя.

Следующий ход не менее обдуман. Герой романа неизбежно должен вызвать вторую волну симпатий, потому что он сирота, человек материально не обеспеченный (вспомните Чаплина!), без родовых аристократических связей, обыкновенный средний человек, вынужденный сам, своим трудом добывать средства к жизни.

Расчетливый автор не снабжает его также никакими чертами «сверхгения», ни выдающейся физической красотой, ни особыми свойствами интеллекта. Зато он наделен всеми качествами, которые должны сделать этот образ обаятельным, доступным для читателя. Он честен, трудолюбив, доверчив, однолюб, и самым верным другом его является собака, ибо трудно представить себе рядового англичанина без его прославленной любви к животным. В довершение Киплинг показывает рождение, развитие и апофеоз мужской дружбы. Через нее он и вводит главную тему своего романа.

Дик волей автора попадает не в среду литераторов или художников, а журналистов (здесь автор делает свой третий тонко рассчитанный ход), точнее, в среду военных корреспондентов. Это боевое братство людей, сражающихся своим пером за определенную идеологию (о которой ни слова прямо не говорится в романе), но именно через эту среду программируется героическая тема. В самом начале романа уже дается характеристика людей этой профессии. Рассказывая о колониальной экспедиции генерала Гордона, отправившегося к верховьям Нила для завоевания Хартума, Киплинг пишет:

«Вместе с отрядом потели и пеклись на солнце газетные корреспонденты, почти так же неосведомленные об общем ходе дела, как и солдаты. Но нельзя же было не позаботиться о том, чтобы Англия могла волноваться и кипятиться за завтраком по поводу того, жив или нет Гордон и не погибла ли половина британской армии в песках Африки! Суданская кампания была живописная кампания и сама просилась под перо»⁵.

Вот во время этой «живописной кампании» и знакомится будущий герой книги с Торпенгоу, который разглядел в рисунках Дика хорошее добавление к своим ежедневным корреспонденциям. Как пишет Киплинг:

«Так-то Дик Хельдар после покупки лошади и других необходимых приготовлений сделался членом нового и почтенного братства военных корреспондентов, которые все обладают неотъемлемым правом работать, сколько могут, и получать, сколько будет угодно провидению и хозяевам. К этим правам присоединяются впоследствии — если брат окажется достойным — гибкий язык, перед которым не устоит ни мужчина, ни женщина, когда дело идет об обеде или постели, глаз барышника, искусство повара, здоровье быка, пищеварение страуса и бесконечная приспособляемость ко всевозможным условиям»⁶.

Это добродушное и чуть ироническое описание профессии на следующей странице сменяется более прямой и героической интонацией:

«Они протискивались во время схватки внутрь каре, рискуя быть застреленными в суматохе; возились с верблюдами в холодные часы рассвета, тряслись в молчании

⁵ Реднард Киплинг. Свет погас. Л., ГИХЛ, 1937, стр. 23.

⁶ Там же, стр. 26--27.

под палящим солнцем на неутомимых египетских лоша-ках и плепали по воде на нильских мелях, когда вельбо-ту, на котором они приютились, угодно было наскочить на подводный камень, пробивший ему дно»⁷.

Таких слов автор не найдет для описания врагов. Впрочем, он не позволит себе и прямого восхваления английских солдат. Это было бы слишком грубо. Киплинг хорошо понимал, что ему надо действовать обходными путями. Хотя он иногда позволял себе характеристики врага, долженствующие вызвать, по его расчету, ту необходимую долю ненависти, которая оправдала бы конечную политическую цель романа.

Вот несколько строк из описания той обстановки, с которой столкнулся Дик Хельдар, став художником-баталистом:

«Пушки гремели, и каре продвигалось вперед под недовольные крики верблюдов. И вот на отряд бросилось около трех тысяч человек, не научившихся из книг, что нельзя атаковать плотной массой против огня с колена. Одиночные выстрелы возвестили об их приближении; несколько всадников скакали во главе нападающих, но главную их массу составляли голые, полудикие люди, опьяневшие от бешенства и вооруженные копьями и мечами... Огонь пехоты, задержанный до надлежащего момента, косил их сотнями. Никакие цивилизованные войска не выдержали бы такого ада. Оставшиеся в живых перепрыгивали через умирающих, которые цеплялись им за ноги; раненные с проклятиями ковыляли вперед, пока не падали в изнеможении, и вся эта черная масса стремилась на правый фланг каре, как хлынувший через плотину поток»⁸.

Итак, обстановка стала ясной, но она дана пока только, пользуясь кинематографическими терминами, как бы общим планом.

С одной стороны — «масса безумевших дикарей», с другой — рыцари пера, описывающие героическую стойкость английских солдат, и среди них симпатичный идеалист-художник, восхищенный свидетель походов и битв.

Но затем появляется и «крупный план». Героя надо сделать жертвой, чтобы сработали точно действующие

⁷ Там же, стр. 27—28.

⁸ Там же, стр. 30—31.

эмоции сострадания. Дик получает удар саблей по голове от черного дикаря. Тот самый удар, который станет причиной его последующей трагедии — слепоты. Но и здесь автор поступает достаточно обдуманно. Случайное происшествие в пылу сражения еще не оказывает достаточных эмоциональных воздействий на читателя. «Крупный план» героизируется. Чернокожий ранит Дика в тот момент, когда он спасает жизнь своего товарища Торпенгоу. Это позволяет усилить эмоции читателя. Он одновременно восхищается мужеством человека, спасающего жизнь своему другу, и позволяет этим поступком закрепить, повысить цену этой дружбы.

Далее, в эмоциональный аппарат читателя равномерно и рассчитанно закладываются не менее хорошо проверенные эффекты.

Вернувшись к штатской жизни, Дик ведет на мирном фронте борьбу за существование. Автор не пожалел нескольких страниц, чтобы описать, как голодает его герой, нуждающийся до такой степени, что крадет недоеденную краюху хлеба у извозчика в трактире. Но тут на помощь, как и полагается по традициям, установленным еще Диккенсом, приходит тот самый друг, которому Дик спас жизнь, и не только предлагает разделить с ним жилище, но и, пользуясь своими связями, устраивает художнику продажу его рисунков мощному газетному синдикату.

Здесь Киплинг, так же как и Чаплин, хорошо понимая необходимость социальной окраски эмоций, допускает и некоторое отклонение в сторону социальной критики.

Когда представитель синдиката предлагает Дику ничтожную цену за его произведения, автор описывает эту встречу так:

«Принимая в соображение услуги, оказанные вам Агентством, благодаря которому ваше имя сделалось известным публике...

Это было неудачное замечание. Оно напомнило Дику о годах скитальческой жизни, одиночества, лишений, неудовлетворенных желаний — воспоминание, отнюдь не расположившее его в пользу сытого джентльмена, намеревавшегося воспользоваться плодами его трудов.

— Не знаю, что и делать с вами, — задумчиво начал он. — Разумеется, вы вор, и вас следовало бы избить до полусмерти, но в таком случае вы, вероятно, умрете. А я

не желаю видеть вас мертвым в этой комнате. Не хочется ознаменовывать так новоселье»⁹.

Расчет автора и здесь правилен — читатель безусловно будет симпатизировать социально угнетенному, борющемуся за свои права со «злым капиталистом».

Дик выигрывает эту битву, самостоятельно устраивает свою выставку, приобретает славу и деньги.

По мере того, как разворачивается роман, а в нем и трогательная история безответной любви, все тщательнее вкрапливаются страницы, посвященные центральной сверхзадаче произведения:

«... И страсть к бродяжничеству — болезнь гораздо более действительная, чем многие из недугов, признаваемых докторами, — поднималась и бушевала в нем, побуждая его, который любил Мэзи больше всего на свете, вернуться к старой, буйной беспорядочной жизни — к ссорам, божбе и игре, к амурным похождениям с веселыми товарищами; и снова сесть на корабль, и познать море, и родить от него картины; и потолковать с Бинки среди песков Порт-Санда, в то время, как желтая Тина готовит напиток; и услышать треск ружей, и увидеть клубы дыма, из которого вдруг появляются лоснящиеся черные лица, побывать в этом аду, где каждый бьется чем попало и как попало за свою жизнь...»¹⁰

Итак, портрет кондотьера готов. Теперь осталось только провести его через серию эмоциональных воздействий, которые должны нагнетать сочувствие и симпатии к этому джентльмену, чье желание истреблять черномазых теперь так искусно завуалировано романтикой дальних странствий.

Я уже пересказал фабульную сторону книги. Здесь и трагедия слепоты — кульминационный эффект сочувствия к Дикю как человеку, здесь и искусное введение проститутки Бесси, которая в припадке слепой злобы уничтожает лучшую картину художника, здесь и трогательный разговор с собакой Бинки (о, как дорог он сердцу каждого английского любителя животных!), здесь и первый выход слепца на природу в сопровождении верного друга Торпенгоу. Но, заметьте, к чему же теперь прислушивается или даже, вернее, принохивается наш несчастный герой:

⁹ Редиард К и п л и н г. Свет погас, стр. 48.

¹⁰ Там же, стр. 148.

«Они приблизились, насколько было возможно, к полку. Ноздри Дика задрожали, когда он услышал бряцание отстегиваемых штыков.

— Ближе, ближе! Они выстроились в колонну.

— Да. Почему вы знаете?

— Чувствую. О, милые! Молодцы мои! — Он тянулся вперед, точно мог видеть их. — Когда-то я мог рисовать. Кто теперь нарисует их?.. Боже, чего бы я не дал, чтобы видеть их на минуту, на полминуты!..

Дик ощущал на лице ветер от движения множества людей, слышал мертвый топот шагов и шорох от трения сумок на ремнях. Барабан отбивал такт. Это была веселая песенка, гармонировавшая с быстрым маршем ...

— Что с вами? — спросил Торпенгоу, видя, что Дик уронил голову на грудь, как только прошел последний солдат.

— Ничего. Так, что-то грустно стало. Пойдем домой, Торп. Зачем вы привели меня сюда?..»¹¹

Но как не пожелать вместе с героем очутиться опять среди этих бравых ребят! И Киплинг продолжает с методической точностью закладывать в эмоциональный аппарат читателя одну за другой эмоции, ведущие к прослеживанию и закреплению своей идейной задачи. Автор затягивает Дика на последний военный совет корреспондентов, обсуждающих свое участие в новой колониальной кампании:

«Спотыкаясь, перебрался он через площадку, шагнул в комнату Торпенгоу — и сразу почувствовал, что она полна народу.

— Где драка? На Балканах, наконец? Почему не сказали мне?

— Мы думали, что вам это не будет интересно, — сконфуженно ответил Нильгаи. — В Судане, как водится.

— Везет же вам! Я посижу тут. Говорите, не стесняйтесь...

Дика усадили в кресло. Он слышал шелест карт и невольно увлекся разговором...»¹²

Далее драма развивается по своим традиционным законам. Любимая девушка оказывается малодушной и бросает слепца. Но автору кажется это недостаточным. Он

¹¹ Реднард К и п л и н г. Свет погас, стр. 203—204.

¹² Там же, стр. 212.

нажимает последнюю педаль. Дик, гордясь, показывает Мэзи свою картину, не подозревая, что она уже изуродована мстительной проституткой.

Он остается в полном одиночестве. Друзья-корреспонденты отбыли на фронт, а его тоска по войне получает свое эмоциональное оправдание в то время, как соседский мальчик читает ему газету:

«В этом гнусавом, нараспев, чтении ему чудились рев верблюдов в лагере под Суакимом, говор и смех людей за кипящими котлами, запах дыма от костров, гонимого ветром пустыни.

В эту ночь он просил бога лишить его разума, хотя бы в награду за то, что он давно уже не застрелился...

Наложить на себя руки, думал он, значило бы в то же время легкомысленно отнестись к сложившемуся для него серьезному положению и сознаться в трусости»¹³.

Здесь Киплинг вносит существенную поправку в свои расчеты. Он по-прежнему нагнетает сочувствие, но не забывает о том, что его герой ни в коем случае не должен вызывать из-за своей физической неполноценности только жалость, иначе все его идейные концепции потерпели бы крах. Поэтому он программирует в последней четверти романа эмоции, вызывающие восхищение благородством героя (он не только прощает проститутке уничтожение его шедевра, но и вознаграждает ее; составляет завещание на имя девушки, отвернувшейся от него).

Запевая боевую солдатскую песню, собирается он в боевой поход, сжигает все письма, рисунки, записные книжки и совершенно новые и неоконченные холсты. Сердце читателя разрывается от восторга и восхищения перед этим мужественным человеком.

Затем следует подробное, тщательно и прекрасно написанное со всеми деталями последнее путешествие в Африку сначала на пароходе, а затем и по пустыне одинокого солдата, слепца, стремящегося к своей заветной цели — вновь очутиться среди боевых друзей.

Попасть на фронт трудно. Дик выпрашивает у молодого офицера разрешение отправиться вместе с новым пополнением на бронированном поезде. Он умоляет офицера, который несколько растерян перед этой просьбой незнакомого слепого человека:

¹³ Там же, стр. 245.

« — Позвольте мне сесть на артиллерийскую платформу. Ведь она впереди поезда?

— Да. Почему вы знаете?

— Мне случалось ездить на бронированных поездах. Дайте мне посмотреть... лучше сказать — послушать, — если пойдет потеха. Вы меня очень обяжете. Я еду на свой риск и страх.

Офицер подумал с минуту и согласился.

... и сразу же у него с солдатами установились наилучшие отношения...

— Это огромное усовершенствование. Отсюда гораздо удобнее стрелять в непочтительных арабов, — заметил Дик из своего угла...

Вслед за трескотней выстрелов раздался крик и вой. Дети пустыни ценили свою ночную забаву, а поезд представлял для них превосходную мишень.

— Не задать ли им перцу? — крикнул офицер своему товарищу, саперному поручику, который вел паровоз...

Послышались выстрелы из тыловой части поезда, ответная стрельба из мрака и отдаленный протяжный вой.

Дик растянулся на полу в диком восторге от долетавших до него звуков и запахов.

— Слава богу! Не думал я, что мне придется еще раз услышать все это. — Хорошенько их, ребята, хорошенько»¹⁴.

Казалось, все ясно, но настойчивый автор не отпускает читателя. Он даст возможность еще раз восхититься своим героем, который последний отрезок пути должен преодолеть на верблюдах. Для этого он достанет их, нещадно торгуясь с обманщиками — арабскими шейхами, проявит и здесь свой трезвый практический ум солдата и джентльмена и, наконец, взгромоздившись на мохнатый горб животного, удовлетворит читателя, изнемогающего от нетерпеливого желания увидеть героическое завершение страданий этого рыцаря без страха и упрека.

Вот он уже у цели путешествия — в самом центре английского военного лагеря.

И последние строки романа таковы:

«Верблюд мчался прямо к отряду, но выстрелы сзади участились...

¹⁴ Реднард Киплинг. Свет ногас, 288—290.

— Какое счастье! Какое поразительное счастье! Как раз перед битвой! О, бог сжалился надо мной! Только,— и мучительная мысль заставила его на мгновение зажмуриться,— Мэзи...

— Слава аллаху, доехали! — сказал погонщик, въезжая в арьергард и заставляя верблюда опуститься на колени...

— Торпенгоу! Эй, Торп, эй!.. Торпенгоу!..

Бородатый человек, искавший огня для трубки в пепле потухшего костра, быстро приблизился на этот крик, в то время как солдаты уже открыли огонь по клубам дыма на окружающих холмах. Постепенно отдельные белые облачка слились в длинную сплошную полосу...

— Долой с седла! Прячься за верблюда!

— Нет, будь добр, поставь меня впереди боя.

Дик повернулся лицом к Торпенгоу и поднял руку, желая на голове поправить свой шлем, но, не рассчитав движения, только сбросил его совсем. Торпенгоу увидел седые виски и старческое лицо.

— Слезай, сумасшедший! Дикки, слезай!

Дик повиновался, начал слезать и, как подрубленное дерево, свалился с высокого седла к ногам Торпенгоу. Счастье не изменило ему до конца: сострадательная пуля сжалась над ним и пробила ему голову.

Торпенгоу опустился на колени, сжимая в объятиях тело Дика»¹⁵.

Так на самой высокой ноте заканчивает Киплинг свою героическую сагу, воспевающую и оправдывающую самую несправедливую идею британского империализма.

Я вынужден был столь подробно остановиться на механизме этого политического романа для того, чтобы показать, с какой тщательностью производит автор отбор всех самых активных эмоциональных эффектов для достижения своей цели.

Кибернетическая машина воздействия Киплинга, возможно, перегревается от заложенных в ней эмоций, и в легкой гари, возникшей от этого накала, вы ощущаете запах мелодрамы.

Этот перегрев свидетельствует о слабости, а не о силе автора. Он инстинктивно чувствует, к какому перенапряжению приходится прибегать ему для того, чтобы срабо-

¹⁵ Там же, стр. 298—300.

тала вся шкала запрограммированных эмоций и заставила читателя восхищаться подвигом истребления плохо вооруженных африканцев во славу британской империи.

Поэтому роман, несмотря на весь талант рассказчика, которым, несомненно, обладает Киплинг, художественно слабее его знаменитой книги «Джунгли» и очаровательных сказок. Для столь откровенного прославления милитаризма и понадобилась столь камуфлированная «общечеловеческими» эмоциями, но зато и сильно действующая на неискушенного читателя форма.

Но урок Киплинга должен быть тщательно изучен всеми работающими в области политического фильма.

Система построения эмоциональных воздействий, в результате которых читатель или зритель, как бы незаметно для самого себя, должен воспринять политическую идею автора, не может быть отброшена с пренебрежением. Это и доказали современные зарубежные авторы, занимающиеся сегодня пропагандированием столь же непопулярных и политически враждебных нам идей.

Вне нашего анализа почему-то остаются настойчивые и систематические опыты Голливуда в области антикоммунистической агитации и прославления не только американского образа жизни, но и открытого оправдания экспансионистской политики Соединенных Штатов.

Отговоркой не может послужить и то, что современные американские фильмы, открыто или завуалированно служащие милитаристской и антикоммунистической пропаганде, числятся в разряде «Б», т. е. второстепенных по своим художественным достоинствам. Однако, как известно, именно эта серия «Б» занимает видное место как во внутреннем прокате, так и в экспортной политике американской кинопромышленности. Случается и так, что буржуазная снобистская критика европейских стран вытаскивает на свет божий именно эти фильмы серии «Б», находя в них якобы новые и недостаточно оцененные эстетические достоинства.

Работы второстепенных режиссеров неожиданно объявляются шедеврами, а сами авторы таких фильмов, особенно по разряду «вестернов» или «фильмов ужасов», удостоиваются монографий или специальных исследований. Не случайно в фокусе такого заостренного искусствоведческого и общественного внимания оказался в последние годы малоизвестный у нас режиссер Самуэль Фуллер.

Сейчас его имя вошло наряду с прославленными именами мирового «авангарда», такими, как Годар, Антониони или Бергман, во все киноэнциклопедии, а рупор «новой волны» французский ежемесячник «Кайе дю синема» безоговорочно объявил его «гением».

За что же заслужил Самуэль Фуллер столь неожиданно свалившийся на его голову лавровый венок?

Прежде всего немалую роль здесь сыграла политическая позиция тех кругов французской кинокритики, которая вообще открыто симпатизирует антикоммунизму, прикрывая его, конечно, декларациями об аполитичности киноискусства и воспевая динамизм и смелость таких режиссеров, якобы последовательно защищающих реалистические традиции американского кино.

В справочнике «20 лет американского кино» Жана Пьера Курсодона и Ива Буассе значится следующая характеристика:

«Самуэль Фуллер родился в 1911 году. Кинематографист жестокости и пароксизма. Не отступает ни перед чем. Его фильмы, наполненные стремительными действиями и потоками крови, достигают иногда подлинной грандиозности»¹⁶.

Далее авторы перечисляют его военные картины и «вестерны», называя некоторые из них «наиболее прекрасными и жестокими» из когда-либо поставленных в этом жанре. В них постоянно играет, как отмечается в справочнике, специалист по антисоветским ролям актер Ричард Видмарк. И, наконец, Фуллер создает свой шедевр или, как пишут авторы, «дьявольский фильм „Бамбуковый дом“ (1955) — рафинированную апологию фашистской системы».

Этот фильм ставил своей целью воспеть и оправдать американскую агрессию в Корею.

Жорж Садуль в своем «Словаре кинематографистов» так характеризует Фуллера: «Он был режиссером и продюсером многих посредственных фильмов, заполненных грязью антикоммунистической пропаганды, перемешанных с фашистской идеологией»¹⁷.

¹⁶ Jean-Pierre Coursodon et Yves Boisset. 20 ans de cinéma américain. Paris, Ed. CIB, p. 77.

¹⁷ «Dictionnaire des cinéastes par Georges Sadoul». Paris, 1965, p. 96.

Кстати, Садуль для большей объективности этой характеристики берет ее в кавычки, так как заимствована она из итальянского справочника.

Действительно, в подавляющем большинстве своих политических фильмов Фуллер рисует ожесточенную борьбу агентов ЦРУ или обыкновенных американских граждан с дьявольски изворотливыми и жестокими «красными шпионами». Фильмы эти изобилуют свирепыми потасовками, отчаянными перестрелками, стремительными погонями и неожиданными сюжетными поворотами.

Его «вестерны» построены хитро. В них иногда в качестве положительных персонажей выводятся индейцы, а белые выглядят беспощадными авантюристами. Зато в своих военных фильмах Фуллер хотя и показывает довольно подробно ужасы войны, но делает это отнюдь не в пацифистских целях. Вызывающе подчеркивает он расовую неполноценность врагов Америки, так же как Киплинг обзывал черномазыми дикарями арабов, защищавших свою независимость от посяганий «британского льва». Поэтому не удивительно, что, когда началась «грязная война» во Вьетнаме, Фуллер одним из первых поспешил объявить о своем желании поставить фильм, одно название которого — «Побег из ада» — ясно определяет цели автора.

Журнал «Кайе дю синема» в августовском номере за 1966 год, уделив много места статье Фуллера под названием «Политические замыслы», предварил ее следующим предисловием:

«В ожидании специального номера, который мы не замедлим посвятить одному из самых значительных наряду с Элиа Казаном и Орсоном Уэллсом кинематографистов Америки третьего поколения, послушайте, как Самуэль Фуллер рассказывает о темах своих будущих фильмов. Даже если ему и не удастся осуществить эти замыслы, их смелость, ум и красота достаточны, чтобы доказать (если это еще нужно), что американское кино отнюдь не перестало нас изумлять»¹⁸.

Далее Фуллер коротко излагает свое кинематографическое кредо:

«Я не люблю длинных диалогов — мы ведь работаем в кино, а не в театре. Это не значит, что в кино все долж-

¹⁸ «Cahiers du Cinéma», 1966, № 181, Aout, p. 15.

по обязательно находиться в движении. Совершенно не нужно, чтобы камера или актеры постоянно двигались, самое важное, чтобы не оставались неподвижными чувства, эмоции зрителя — это и есть эмоциональное кино»¹⁹.

Итак, мы видим, что Фуллер, так же как и Киплинг, понимает необходимость воздействия на зрителя целой серией точно рассчитанных эмоциональных ударов, нарастающих к финалу. Объективно перед ним стоит такая же неблагодарная задача, которая возникала и перед Киплингом, — эмоционально, а значит, и политически оправдать преступления военщины Пентагона и всю экспансионистскую политику современного американского неокониализма.

Посмотрим, как же он собирается выполнить свою миссию.

«Мой герой, — пишет он, — это 50-летний фермер, неграмотный, невежественный, скупой и неказистый. Он, так же как и ему подобные, состоит членом ку-клукс-клана и Общества Джона Берча. У него есть двадцатилетний сын, которого в 1964 году отправляют воевать во Вьетнам. Затем приходит сообщение — сын пропал без вести. По слухам, он был ранен, но остался жив. Никто не может помочь фермеру в розысках сына, даже правительственные органы. Но для отца нет ничего дороже сына! Он продает свой трактор, своих лошадей, влезает в долги, едет в Вашингтон, а оттуда улетает в Сайгон. Там он пытается расспросить вьетнамских офицеров, но никто не может ничего ему сообщить о судьбе сына»²⁰.

Заметьте, как расчетливо строит Фуллер свою экспозицию. Он не только не приукрашивает героя, но, наоборот, как бы сознательно принижает его, уравнивает с образом, доступным восприятию среднего американца, и наносит свой первый эмоциональный и безошибочно действующий удар по зрителю, мобилизуя его симпатии к отцу, потерявшему сына.

Заметьте, что он, так же как и Киплинг, избегает объяснений целей и сути войны. Она дается как нечто непреложное и неизбежное. Так же как Киплинг отправляет своего героя и его соратников на войну в Африку как в очередную служебную командировку, так и Фуллер

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibid., p. 19.

в экспозиции тщательно избегает каких-либо, даже чисто информационных сведений о вьетнамском конфликте.

Что же происходит дальше с отцом? Фуллер продолжает:

«Меня интересует больше всего показать, как этот малограмотный крестьянин, говорящий только на своем языке, движимый огромной любовью к сыну, проделывает невероятный путь.

Он пробирается сквозь джунгли, охваченные войной. Ему удастся разыскать партизан, объяснить с ними и убедить их указать ему дорогу. Здесь все будет в действии. Лишь одну четверть метража займут диалоги.

Наконец, вопреки всем правилам и законам, он перебирается через 17-ю параллель и оказывается вблизи большого коммунистического лагеря для военнопленных. Перед ним встает проблема — как попасть в лагерь, так как он предполагает, что там находится его сын (этого еще никто не показывал в кино), т. е. как сделаться пленным, никого не убивая. Трудная задача, но, так как наш герой участвовал во второй мировой войне, ему это удастся»²¹.

Фуллер систематически и последовательно продолжает нагнетать эмоции симпатии к своему герою. Зритель вынужден следовать за невероятными приключениями фермера, чувствуя, что движет им прежде всего общечеловеческая эмоция — любовь к сыну. По расчету автора, зритель должен как бы соучаствовать в этих поисках, эмоционально стремиться к долгожданной встрече отца и сына. К тому же незаметно автор вводит и новый мотив. Оказывается, крестьянин — бывалый солдат, что добавляет к образу патриотическую окраску.

Здесь Фуллер приготовил для зрителя неожиданный поворот, осложняющий действие и привносящий уже чисто политическую окраску в эмоциональные ходы.

Автор так излагает дальнейшее течение событий:

«В лагере крестьянин узнает, что его сын перешел в коммунистическую веру, считается одним из самых убежденных среди новообращенных молодых американцев и что его даже собираются направить в Пекин для дальнейшего совершенствования в коммунистической пропаганде»²².

²¹ «Cahiers du Cinéma», 1966, № 181, Août, p. 19.

²² Ibidem.

Таким образом, зритель получает очередной эмоциональный шок. Препятствие, появившееся на пути героя и получившее точный политический адрес, уже мобилизует эмоции зрителя против врага, которого теперь автор позволяет себе охарактеризовать следующими красками:

«Пачальник лагеря — коммунист и гомосексуалист, он особенно заботится о воспитании этих молодых (от 18 до 20 лет) американцев. Итак, наконец, отец и сын встречаются. Это самый счастливый день в жизни фермера. Но он озабочен — сын объявляет ему, что вовсе не собирается возвращаться в США.

„Приведи мне хоть один убедительный аргумент, и я последую за тобой“, — заявляет он отцу.

Фермер молчит. Сын продолжает:

„Разве я найду там что-либо, чего не найду здесь. Что мне могут обещать там, кроме того, что я уже имею здесь?“

Наконец, он начинает осыпать отца самыми беспощадными упреками. Ведь это он не научил его ничему, кроме ненависти. Это он толкал его всегда на путь злобы.

Так они переменялись ролями. Теперь сын поучает отца»²³.

Нарисовав такую ситуацию, Фуллер опирается пока что на правду, но она ведь нужна ему не сама по себе, а лишь как тормоз для дальнейшего раскрытия темы и движения сюжета. Он превосходно понимает, что чем больше он расставит эмоциональных ловушек и барьеров, которые надо будет потом преодолеть, тем весомее и значительнее будет конечный эмоциональный, а значит, и политический эффект.

Стоит отметить также применение характерных деталей. Фуллер не удовлетворен тем, что он морально унижает героя; он добавляет к этой ситуации некоторые якобы чисто «человеческие» черты: сын, снисходительно относясь к слабостям отца, сам отводит его к проститутке-китайке. Но, как пишет сам автор:

«Здесь наступает кульминация моего фильма — отец должен сам разобраться во всем сызнова, сам научиться тому, чему он не смог научить сына. Он живет, как в аду, но по крайней мере он осознает это и понимает, наконец, что самое главное — это найти прежде всего для самого себя доводы, которые смогли бы убедить сына вернуться

²³ Ibid., p. 20.

в Америку. Он ищет их долго, мучительно, но, когда он их находит, он настолько искренне и честно убежден в них сам, что ему удается убедить и сына»²⁴.

Действительно, это кульминация сценария, но в то же время и его ахиллесова пята.

Автор не упоминает о том, что же это за доводы, к которым с таким трудом приходит отец, откуда черпает он их, ведь, конечно же, не из арсенала ку-клукс-клановских или берчистских фашистов. Очевидно, по логике автора, это защита американского образа жизни, но у Фуллера не находится слов хотя бы для краткого определения его якобы неотразимых доводов. Как не нашлось их у Киплинга для оправдания целей своего героя.

Здесь-то и обнажается нищета философии, которую нужно прикрыть фейерверком эмоциональных эффектов. И Фуллер нагромождает их с железной последовательностью, прибегая при этом к ассортименту, заимствованному на сей раз не у мелодрамы, как в романе Киплинга, а к отмычкам из набора бульварно-приключенческих фильмов.

«Теперь, когда они решили вместе бежать, остается только раздобыть ключи, находящиеся у коменданта лагеря. Молодой человек соглашается принять приглашение коменданта на интимную встречу. Ночь, приглушенный свет, музыка, алкоголь... Комендант приближается, пытается обнять американца, и в эту минуту тот его тяжело ранит. Он отбирает ключи и бежит вместе с отцом из лагеря.

Когда комендант очнулся, он приходит в ярость и отдает приказ: во что бы то ни стало найти беглецов. На отца ему наплевать, а вот сын является обладателем государственной тайны — он знает имена пятидесяти белых женщин, работающих в западных посольствах и шпионящих в пользу Пекина»²⁵.

Как видите, здесь Фуллер бесстыдно и до конца разоблачает свои политические позиции. «Злодей» коммунист снабжен всеми пороками, долженствующими возбудить ненависть у зрителя. Таким образом, сделано все, чтобы вызвать у американского обывателя ненависть к этой фигуре, якобы символизирующей вьетнамский народ.

²⁴ «Cahiers du Cinéma», 1966, № 181, Août, p. 20.

²⁵ Ibidem.

Но не надлежит относиться к этим ходам с пренебрежительностью и оценивать их только с точки зрения вкуса. Вообразите себе такой фильм уже снятым и проецирующимся в азиатской или африканской аудитории, отнюдь не снабженной объективной информацией о вьетнамской войне, а приученной по голливудской традиции следить лишь за внешне увлекательными перипетиями борьбы аляповато нарисованных сил добра и зла, и вы почувствуете всю его опасность.

Фуллер и дальше использует давно проверенные эффекты «вестерпов» и гангстерских фильмов. Он пишет:

«И тогда начинается чудовищная погоня. Отец, имеющий опыт войны, умеет сражаться, однако сын, который был взят в плен сейчас же после своего первого парашютного прыжка, ничего еще не приобрел из военных навыков, но зато он, со своей стороны, изучил все ухищрения коммунистов.

Таким образом, в этом бегстве между ними рождается такой союз, такое настоящее единство, которого они никогда раньше не знали. Наконец, они спасаются...»²⁶

Вот для чего, оказывается, нужен был Фуллеру мотив временного обращения американского солдата в коммунистическую веру. Он цинично, хитроумно поворачивает его для примирения отца и сына и эмоционально завершает свою политическую задачу — оправдание и прославление одной из самых бесчеловечных и грязных войн в истории их родины.

Сам Фуллер так заканчивает свои рассуждения о политическом фильме:

«Я видел много фильмов о войне. Я их очень люблю, но есть одна непереносимая для меня вещь — я терпеть не могу фильмы по заранее заготовленным постулатам, вроде: война — это ужасно! Война абсурдна! и т. д. Это же курам на смех. Ими пытаются заменить вполне естественные реакции: ведь когда ребенка приводят к дантисту, усаживают в кресло и врач берется за бормашину — ребенок начинает орать. Это нормально.

Гораздо интереснее сделать фильм, построенный на эмоциях, а не на рассуждениях и всем известных истинах»²⁷.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

Как видите, Фуллер декларативно заявляет о своем нежелании числиться в ряду «завербованных» и также прокламирует свою приверженность к «свободному» искусству, к кинематографу, в котором главным объявляется «движение эмоций». Это делает его еще более опасным противником.

Неизвестно, осуществит ли Фуллер постановку своего фильма, но уже в 1965 г. на экраны вышел советский фильм «Отец солдата», разительно схожий, но лишь на первый взгляд, по сюжетной конструкции с американским сценарием.

Не приходится сомневаться в том, что грузинский драматург Сулико Жгенти и режиссер Резо Чхендзе не знали о замысле Фуллера. Очевидно, и Фуллер не видел фильм советских кинематографистов. Тем более интересно и важно проследить коренные различия в трактовке, казалось, однородной темы.

Если Фуллеру необходимо, так же как и Кипплингу, чудовищно перенапрягать аппарат применяемых эмоциональных воздействий, то Жгенти может не следовать этому методу — за ним правда истории, правда жизни. Ему не нужно экспонировать мотивы войны, но совсем по другим причинам, чем американцу: общенародный характер Отечественной войны против фашистских агрессоров настолько общеизвестен и убедителен, что он не нуждается ни в каких добавочных эмоциональных «подпорках» или объяснениях.

У Жгенти старый крестьянин также отправляется на поиски сына, пропавшего без вести на фронте. Однако грузинскому драматургу не нужно прибегать к нарочитому принижению образа. Наоборот, он мудро использует первый сюжетный ход для завоевания симпатии зрителя к своему персонажу, рисуя его любовь к земле и произрастающей на ней виноградной лозе, что станет важным лейтмотивом в поведении героя.

Любовь к труду, к созданию рук человеческих — этот эмоциональный мотив имеет не только общечеловеческую, но и социальную окраску.

Далее Жгенти правильно почувствовал, что юмор — одно из самых действенных условий для построения образа, долженствующего мобилизовать симпатии зрителя, тем более что здесь он носит органический характер, так как исходит из национальных свойств героя.

Особенно важно отметить, что Жгенти точно оценил роль юмора в произведении, по существу носящем драматический или даже трагический характер.

Для сравнения следует вспомнить однажды уже приводившийся мной пример из немого американского фильма режиссера Кинга Видора «Большой парад», где также целесообразно были использованы элементы юмора для подкрепления и оправдания сложной ситуации.

Там автор сценария рядом с фигурой драматического героя — офицера постепенно вводил в действие, разворачивающееся на фронте первой мировой войны, фигуру долгоязого солдата, неунывающего весельчака, чьи функции в первой половине драмы сводились к беззлобному балагурству, вызывающему неизменные симпатии зрителей. Зато когда наступал кульминационный момент военной трагедии и нужно было мобилизовать ненависть зрителя к врагам — бошам, то автор подстреливал именно этого комедийного героя. Он оказывается раненым на ничьей земле, между двумя линиями окопов, и для того, чтобы спасти его, нужно было поднять полк в атаку. Когда офицер подавал к ней сигнал и американские солдаты выскакивали из окопов, чтобы спасти своего попавшего в беду дружка-балагура, а заодно и уничтожить сотню-другую неприятельских солдат, зритель неизбежно эмоционально был на их стороне. Тем самым автор поворачивал пацифистскую направленность фильма резко в сторону патриотической военной агитки, не прибегая к лозунговой методике «заклинаний».

Грузинскому сценаристу юмор не нужен для обманной маскировки каких-либо шовинистических целей.

Ненависть фашистов к созидательному труду людей «низшей расы» исторически общеизвестна всему человечеству. Однако Жгенти правильно понял, что общеизвестное еще не становится художественно убедительным, если оно просто подразумевается, а не доказано образно в конкретной системе художественного произведения. Поэтому в первом кульминационном пункте драмы, когда его герой из простого свидетеля войны становится ее активным участником, сценарист помещает крестьянина в ситуацию, наиболее приближенную к нему эмоционально. Старик видит поле, где пылают уже созревшие колосья. Трагически, но вместе с тем так эмоционально оправданно звучит его жест, беспомощный и наивный, ког-

да пытается он в одиночку тушить этот пожар, спасти хоть часть драгоценного хлеба, выращенного руками людей труда, таких же, как и он сам.

Из дыма пожарища возникают шеренги автоматически пагающих фашистов, и только тогда, когда один из них безжалостно и хладнокровно добывает из автомата тяжело раненного советского солдата, друга крестьянина, только тогда просыпается в доселе мирном старике священная ярость, и прикладом винтовки, как ударом цепа, он убивает фашиста. Здесь даже самый пацифистски настроенный зритель как бы вместе с героем фильма становится беспощадным воином.

Жгенти, так же как и Фуллер, не боится показать своего старика неграмотным. Грузинский крестьянин не умеет читать, отсюда и комедийные недоразумения в эпизоде госпиталя, и юмористическая сцена ареста старика, который попадает без пропуска в прифронтовую полосу.

Тема земли вновь возникает в эпизоде проползания к вражеским окопам. А простой и, казалось бы, чисто физический акт выкапывания засыпанного землей и водружения на место пограничного столба приобретает глубокий смысл восстановления нарушенных границ.

Я забыл упомянуть также превосходный эпизод, когда в офицерском блиндаже крестьянин для доказательства своего права участвовать в войне вызывает командира на единоборство, согласно древним обычаям своей деревни.

Так все эти правдиво и тщательно отобранные драматургом крупницы народного характера складываются в цельный образ, с таким органическим совершенством воплощенный на экране замечательным актером Серго Закариадзе.

Да, он и смешон, и неловок, и хитер — все это вместе взятое служит хорошим примером эмоционально обдуманного построения характера, несущего на себе основную идейную нагрузку — показа справедливости народной войны.

И очень важно, что основным эпизодом, раскрывающим эту тему, становится столкновение крестьянина со своими же советскими солдатами.

Вспомните его великолепный проход среди той же виноградной лозы, которая была экспонирована в начале фильма, но теперь уже лозы, произрастающей на чужой,

немецкой земле. Но так же ласково поглаживает он ее листву, напевая грузинскую песню, и с неожиданной яростью обрушивается на советских танкистов, которые хотят проложить путь своим машинам через это творение рук человеческих. Подлинной патетикой окрашен этот эпизод, когда грузинский крестьянин в солдатской одежде защищает виноградники, выращенные руками немецких земледельцев.

Ленинский тезис о войнах справедливых и несправедливых, об интернационализме, органически возвращенном в характере советского человека, получает не дидактическое, а конкретное, образное воплощение.

Правда характера сливается здесь с правдой истории.

И, наконец, третий элемент. После любви к земле и юмора, вызывающих эмоциональное сочувствие зрителя, драматург мобилизует песню тоже обдуманно и органично. Эта музыкальная стихия привнесена сюда не случайно, она также является частью национального характера героя.

Трижды песня проходит сквозь ткань сценария. Сначала она возникает в связи с темой труда, конкретизированной в образе виноградной лозы; вторично используется мелодия грузинской народной песни, когда утомленные солдаты спят в заснеженных окопах в новогоднюю ночь (песня хорошо оправдана приездом на фронт артистической бригады); а своей кульминации достигает в сцене долгожданной встречи отца и сына.

В разрушенном доме, где на втором этаже засели фашисты, а на первом и третьем находятся советские солдаты, отец по песне узнает о присутствии здесь своего сына. В трагическом финале фильма, когда крестьянин склоняется над сыном, умирающим от фашистских пуль, как последнее напутствие звучат его слова о вечно живой виноградной лозе, выращенной руками сына.

Так вновь переплетается тема труда и жизни, попирающей смерть.

Фильм не заканчивается, как у Фуллера, «хэппи эндом», и враг не дискредитируется дешевыми приемами бульварных романов.

Подлинная действительность не нуждается в мелодраматическом украшателстве. В данном случае она трагична. Но фильм советских кинематографистов исполнен исторического оптимизма. Это пример открыто тенденци-

озного искусства, не только не пренебрегающего системой эмоциональных воздействий, но сознательно применяющего ее на основе органичного совпадения идейного замысла и образных средств художника.

В последнее время буржуазное киноведение, будучи не в силах отрицать или замалчивать все возрастающую силу «завербованного» искусства, вынуждено на ходу пересматривать свои, казалось, твердо установившиеся концепции и оценки.

Если еще можно было скрепя сердце согласиться с тем, что такой насыщенный прямым революционным пафосом фильм, как «Броненосец Потемкин», был дважды признан лучшим фильмом мира, то неожиданно огромный успех таких «завербованных» фильмов Эйзенштейна, как «Стачка» и «Октябрь», впервые после 40-летнего запрета появившихся на парижских экранах, окончательно спутал все карты сторонников «чистого» искусства.

Ведь те же критики, что подвергали в течение последних двух десятилетий ожесточенному разному теории монтажа великого советского режиссера, а тем самым его убеждения о необходимости непосредственного агитационного воздействия на зрителя, вынуждены были поставить в своих оценках этим фильмам четыре звездочки, что на их языке означает «шедевр».

Но советское кино с первых дней своего существования открыто заявляло себя как искусство тенденциозное, и триумф лучших его произведений всегда служил неоспоримым доказательством правоты позиций о неправомерности противопоставления политики и искусства.

Ведь наше понимание политики в применении к эстетическим категориям отнюдь не похоже на то прямолинейное истолкование, которое придают этому термину борцы против «завербованного» искусства.

Может быть, лучше всех сформулировал задачу каждого честного художника великий русский писатель, творивший задолго до революции, — Антон Павлович Чехов: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья».

Да, именно тогда, когда идейные устремления художника становятся неотъемлемой, органической частью его духовного мира, он не только остается подлинным художником, но и личным счастьем, а не душевной обузой становится его потребность выразить средствами искус-

ства чаяния и надежды своего времени, лучшие идеи своего века.

Поэтому таким неправомерным кажется мне тот путь, который предлагает мой югославский оппонент, — ведь это просто прямая капитуляция перед давно известными взглядами ревнителей «чистого» искусства; в конечном же счете наш большой спор будет своевременно решен историей.

Я уверен, что все приведенные мной примеры из практики зарубежных и советских писателей и сценаристов наглядно свидетельствуют о том, с какой тщательностью должна быть использована вся разнообразная клавиатура эмоциональных воздействий для создания произведений искусства, адресующихся широкому кругу зрителей. Ибо единственное, в чем мы можем согласиться с Фуллером, что «чувства зрителей должны все время находиться в движении» и только им, в конечном счете, суждено стать надежными проводниками тех идей, которыми обуреваемы авторы.

Вернемся же еще раз к имени Эйзенштейна, чья практика «завербованного» искусства доказала, какой силой обладают фильмы, в которых так органично сочетается напряженная и страстная политическая мысль с новаторским использованием всего могучего эмоционального механизма, накопленного многолетней практикой мирового искусства.

КАДР КАК ЯЧЕЙКА МОНТАЖА

Монтаж под подозрением

В начале 60-х годов вновь — в который уж раз! — разгорелась полемика вокруг проблем монтажа. Этот спор, далекий от академизма, был порожден практикой нового кино и, в частности, бурным развитием документальной кинематографии. Особенно оживленно обсуждались методы «синема веритэ» — направления, имя которому дал весьма плоский и однобокий перевод вертовского термина «киноправда». Вскоре обнаружилось, что дискуссия вышла за рамки принципов Жана Руша, Эдгара Морэна и их последователей и предметом ее стало само соотношение «кино» и «правды» (или «истины»), а точнее говоря — соотношение между жизненным материалом и методами его кинематографического освоения.

Некоторые критики сделали было попытку свести вопрос к эстетической проблеме реализма, но это далеко не всегда имело под собой почву: многие современные документальные ленты и не ставят своей целью быть произведениями искусства. Фильмы «прямого кино» Ричарда Ликока и Марио Русполи представляют собой скорее киножурналистику, репортажи Лайонела Рогозина и «синема веритэ» Руша и Морэна подчеркивают свою связь с научными изысканиями социологического и психологического толка, Крис Маркер снимает философско-публицистические эссе, а Эрвин Лейзер или Михаил Ромм (в своем «Обыкновенном фашизме») одержимы верностью исторической реальности. Даже если традиционные эстетические категории и применимы к некоторым из этих тенденций современного кино — ими, во всяком случае, не

исчерпывается комплекс вопросов, поставленных практикой перед теорией кинематографа. Именно кинематографа, а не киноискусства.

Нам следует сразу же, с первых же строк договориться о различении этих двух явлений, первое из которых включает в себя второе, но отнюдь им не покрывается. В кинематографистах — и практиках, и теоретиках — по сей день не изжила себя детская травма люмьерова детища, около двух десятилетий боровшегося за место на Парнасе. Она осталась оборотной стороной самонадеянности и самоуверенности, которые были рождены временами триумфа и «лидерства» в семье искусств. Мы слишком часто склонны судить по привычным законам искусства все, что снято на пленку и организовано в некое произведение. И мы слишком мало знаем о тех закономерностях, которые характерны и существенны для более широкой, нежели киноискусство, сферы кинематографа.

Возникает вопрос: правомерны ли поиски неких законов, общих для всех видов кинематографии? Не следует ли, принимая во внимание вышесказанное, заняться как раз противоположным — поисками «специфики» неигрового кино?

Но в том-то и дело, что нынешний этап развития кино выявил всю относительность деления экранных произведений на «художественные» и «документальные». Стало очевидным, что киноискусство может не только широко пользоваться репортажными методами съемок внутри игрового фильма, но и включать в себя произведения, целиком состоящие из документально снятых кадров. В то же время кино, публицистическое или научное, вправе обращаться к инсценировке. И если речь должна идти о границах между искусством кино и тем, что в конечном счете не преследует эстетических целей, то разграничение надо, вероятно, вести не на уровне *предкамерного* материала (инсценированного или «жизненного»), а на уровне произведения как целого, где снятый материал находится в том или ином «организме» с теми или иными задачами.

Так, одни и те же кадры кинохроники (снятые, к примеру, в фашистской Германии) могут стать «элементами» сложного художественного образа (как в фильме М. Калика «До свиданья, мальчики»), основой социально-психологического исследования («Обыкновенный фашизм»),

исторического очерка («„Майн кампф“ — „Кровавое время“»), юридическим документом антинацистского процесса или материалом кинопоэмы. В этой различной «обработке» исходного киноматериала безусловно проявляются закономерности, специфические для каждого вида, жанра, направления кинематографа. Но мы не должны забывать, что все эти виды, жанры и направления пользуются одной и той же системой выражения — кинематографом и что все специфические *способы* выражения, очевидно, базируются на некоторых общекинематографических *возможностях* выражения, благодаря которым совершается переход от чистой фиксации объекта, чистой визуальности к «пиктографичности» и далее к некоей «языковости».

Эти-то возможности и составляют по существу предмет вспыхнувшей в последние годы дискуссии. Именно в этом плане были заново поставлены проблемы монтажа — одного из наиболее мощных и универсальных выразительных средств кинематографа.

Особую остроту дискуссии придали недавно освоенные достижения кинотехники — легкие, могущие быть скрытыми съёмочные камеры, высокочувствительная пленка, синхронизированная с киносъёмкой дистанционная звукозапись. Искажающие предкамерный материал воздействия — цепенящий «взгляд» объектива, микрофон, замораживающий голос, ограниченность освещаемого поля съёмки и т. п. — были сведены к минимуму, и брошенный когда-то «киноками» призыв снимать «жизнь врасплох» получил, наконец, возможность осуществления. Достоверность полученного «отпечатка реальности» также заставила обратить внимание на то воздействие, которое испытывает снятый материал в структуре фильма.

Полемика вокруг монтажа сводилась к двум взаимноисключающим точкам зрения. Согласно одной из них, монтаж есть средство выявления смысла в снятом материале. Так, Марио Русполи в статье «Замечания о „прямом кино“, называемом киноправдой» отводит монтажу именно эту роль: «Мы стараемся прежде всего соединить в данном кадре элементы снимаемой и записанной в самых свободных условиях материи, из которой позже, на стадии монтажа, выявятся силовые линии и смысл»¹.

¹ См. «Синема 63», № 74, стр. 143—149.

Истинность этого смысла, «извлеченного» из кадров с помощью монтажа, по отношению к реальному смыслу снятого явления — не ставится под сомнение.

Другая точка зрения сказалась в отзыве Марселя Мартена на фильм Руша и Морэна «Хроника одного лета». Обвинив режиссеров в «злоупотреблении монтажом», критик дает такой совет: «Если монтаж и должен присутствовать — пусть он присутствует как можно меньше, дабы не исказить сырой документ». Искажение документа фигурирует здесь как синоним искажения смысла документа, из-за которого «киноправда», по мнению Мартена, не достигает полноты «реальной правды». В этом отзыве отразилось бытующее, особенно во Франции, подозрительное отношение к монтажу, как средству искажения или навязывания смысла, как проявлению авторского произвола по отношению к своему материалу.

Не случайно антимонтажные концепции получили такое распространение именно во Франции, где киноведение развивается под прямым влиянием теоретических взглядов Андре Базена — одного из родоначальников современной критики монтажа.

Нужно воздать должное выдающемуся киноведу. Он был в числе тех, кто подготовил взлет «нового кино». И именно Базен в статье, посвященной серии фильмов Ф. Капры «За что мы сражаемся?», обратил внимание кинематографистов на опасности монтажных методов и приемов в области кинодокументализма. С помощью разрозненных кусков, утверждал он, снятых, быть может, на разных фронтах, монтажер способен создать иллюзорную картину сражения под Москвой, которую зритель примет за реальную. «Быть может, нам скажут, что у нас есть по крайней мере гарантия — моральная честность авторов? Эта честность может быть обращена на конечную цель, потому что сама структура средств делает их иллюзорными». И тут же Базен подчеркивает: «Пусть меня поймут правильно — я ставлю здесь проблему не содержания, но метода»².

Подозрения на счет «этичности» монтажного метода нашли свое развитие в статье «Эволюция киноязыка», где Базен распространил их уже и на искусство кино. Соглас-

² A. Bazin. «Qu'est-ce que le cinéma?», v. 1. Ontologie et Langage. Paris, 1964, p. 31—36 (перевод И. Янушевской).

но выдвинутой им «рабочей гипотезе», кинематограф, прибегая к монтажной выразительности, тем самым изменяет своей изначальной и сущностной реалистичности.

По Базену, «характеристикой монтажа как такового» является «передача смысла, который не содержится в самих кадрах, а возникает лишь из их сопоставления. Знаменитый опыт Кулешова с одним и тем же крупным планом Мозжухина, выражение лица которого казалось зрителю различным в зависимости от предшествующего кадра, прекрасно подтверждает это свойство монтажа.

Монтаж Кулешова, Эйзенштейна или Ганса не показывал события, а лишь косвенно на него указывал. Хотя они и заимствовали большинство монтажных элементов из той действительности, которую желали воспроизвести, но конечное значение фильма заключалось скорее в организации этих элементов, чем в их объективном содержании. Как бы ни был реалистичен каждый кадр сам по себе, смысл повествования возникает исключительно из их сопоставления (улыбка Мозжухина + мертвый ребенок = жалость). Иначе говоря, конкретные элементы не содержат в себе посылок абстрактного вывода. Точно так же можно вообразить следующий ряд: молодые девушки + цветущие деревья = надежда. Возможны бесчисленные комбинации. Но все они сходны между собой тем, что подсказывают идею с помощью метафоры или мысленной ассоциации. Таким образом, между сценарием в собственном смысле слова, являющимся конечной целью повествования, и первичным кадром возникает дополнительная инстанция, эстетический „трансформатор“. Смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции»³.

В задачи нашей статьи не входит рассмотрение историографической схемы развития кино, развернутой Андре Базеном на основе этой характеристики монтажа, равно как и полемика с феноменологическим пониманием реализма. И мы лишь попутно укажем здесь, что французский киновед совершил, на наш взгляд, ошибку, перенеся этические проблемы публицистического или научного кино в область искусства кино, где вопрос верности автора своему материалу имеет совсем иное содержание. Для нас

³ Сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. V. М., «Искусство», 1965, стр. 313.

важно то, что Базен первым вернулся к чрезвычайно важной теоретической проблеме, существенной для всех видов кинематографа, — проблеме смысловой трансформации кадра монтажным «стыком».

Цель этого исследования и будет состоять в анализе некоторых трансформирующих «механизмов» монтажа. Ибо, на наш взгляд, дело обстоит иначе, нежели это представлялось Андре Базену.

Эксперимент Кулешова

Прежде всего вспомним о том опыте, на истолковании которого Базен построил аргументацию своих антимонтажных выводов.

В самом начале 20-х годов Лев Владимирович Кулешов проделал эксперимент, который со всей очевидностью обнаружил влияние монтажного контекста на восприятие смысла внутрикадрового материала. Один и тот же крупный план И. Мозжухина, оказываясь в соседстве с изображением молодой женщины в гробу, дымящейся тарелки супа или играющей девочки, воспринимался по-разному: зритель вычитывал на лице актера то скорбь, то глубокую задумчивость, то затаенную нежность (по описанию Вс. Пудовкина в книге «Кинорежиссер и киноматериал»).

Никто, кроме непосредственных участников опыта, не видел его на экране. Тем не менее этот эксперимент серьезно повлиял на развитие методов кинематографического освоения реальности. Распространившись во множестве описаний, зачастую не совпадающих друг с другом, он породил или, во всяком случае, укрепил веру в могущественные силы монтажа, положив начало блистательным находкам «монтажного» кино 20-х годов.

Само существование апокрифов свидетельствует о предельной наглядности и убедительности эксперимента Кулешова. Теоретики легко заменяли в своем воображении полную миску пустой и писали о «чувстве голода» на лице Мозжухина. Мысленно монтировали с крупным планом кадр красивой девушки (и находили выражение затаенной любви во взгляде Мозжухина), отбросив вариант с играющим младенцем и умилением взрослого. Критики становились соавторами экспериментатора, не слишком задумываясь над «механизмом» получавшейся трансформации, — важным было то, что трансформация состоялась.

Если мы сравним пудовкинское описание опыта с базеновским, то легко обнаружим, что и французский киновед допустил ряд неточностей. Помимо обычной подмены «сюжета» (по Базену, умер мальчик!), что не столь уж существенно, очевидны по крайней мере еще две — на этот раз совершенно необычные — небрежности.

Первая. Мозжухин не улыбался, с разными кадрами монтировался крупный план *спокойного* лица, неопределенного по своему выражению.

Вторая неточность. В формуле «кулешовского эффекта», предложенной Базеном («улыбка Мозжухина + мертвый ребенок = жалость»), критик противоречит собственному описанию опыта: «...выражение лица... казалось зрителю различным...» Иначе говоря, при восприятии каждой пары кадров зритель делал вывод об эмоциональном состоянии экранного персонажа: «Мозжухин скорбит», либо «испытывает голод» («погружен в глубокое раздумье» — в другом варианте описания), либо «восхищается» и т. д. Стало быть, не «абстрактное понятие жалости» возникало в сознании зрителя.

Обе эти неточности были чреваты неверными выводами относительно того «механизма», который приводил к пересмыслению не менявшегося, константного кадра. Попробуем разобраться в том, что и как подвергается трансформации в опыте Кулешова и откуда появляется «смысл».

Наиболее популярное толкование этого эксперимента относится к области психологии «сопереживания»: зритель-де свойственно переносит свои эмоции на экран, и чувство жалости, возникшее при виде умершего, было приписано Мозжухину. Так же перенесены были на него зрительское восхищение красотой девушки и комплекс ассоциаций, связанных со зрелищем пустой миски. Видимо, эту функцию меняющегося кадра как провокатора простейших ассоциаций имел в виду и Базен, говоря о «подсказке идеи с помощью... мысленной ассоциации».

Но перенос эмоции (или, как принято выражаться в критике, идентификация) вовсе не есть результат склейки двух кадров. Если бы Мозжухин со столь же неопределенным выражением лица и мертвый ребенок были сняты одним планом — разве этот перенос жалости не состоялся бы? Недаром идентификацию зрителя с персонажем знает и театр. Даже если она и играет существенную роль в опыте Кулешова, — для объяснения эффекта ее по крайней

мере недостаточно. Действительно, чтобы перенос мог состояться, необходимы некоторые условия, которые станут очевидны, если мы проделаем мысленный эксперимент: заменим лицо Мозжухина крупным планом улыбающегося Дугласа Фербенкса. Вряд ли зритель смог бы совместить свою жалость к младенцу с ослепительной улыбкой короля оптимизма. И вряд ли Базен смог бы столь безапелляционно записать формулу: улыбка Фербенкса плюс мертвый ребенок равно жалости.

Таким образом, становится ясной третья неточность Базена: для смысла, «возникающего в результате монтажной проекции», далеко не безразлично то, что заключено в кадре. «Добавление смысла» все же основывалось на каких-то «конкретных элементах» внутри повторявшегося кадра.

Это возвращает нас к существенному условию кулешовского опыта, которым пренебрег в своей формуле Базен: выражение лица Мозжухина было *неопределенным*, спокойным. Из этой неопределенности могут быть сделаны два вывода.

Если истолковывать неопределенность как *отсутствие* выражения, то при восприятии кадра в монтажном контексте действительно происходит как бы заполнение вакуума извне, «добавление» эмоции, экспрессии, смысла.

Но можно понимать неопределенность «спокойного» лица не статически, а динамически — как одновременное сопричастие потенциально разных его выражений в *сдержанном, свернутом, непроявленном виде*. В этом случае опыт Кулешова обретает принципиально иное чтение, а именно: соседствующий кадр *выявляет* в лице Мозжухина определенное выражение, которое неясно, пока крупный план остается безотносительным.

Чтобы не создавалось впечатления казуистической игры словами, нам придется совершить небольшой экскурс в прикладную физиогномику, знакомую каждому. Определенное выражение лица, соответствующее той или иной эмоции, создается определенным состоянием и взаимоположением *черт* лица, причем каждая эмоция имеет свой комплекс черт, становящихся на лице «ведущими», доминирующими. Улыбки и блеска глаз бывает достаточно для проявления радости, обтянутые кожей скулы и спекшиеся губы заставляют подозревать изможденность и т. п. Это элементарно и в силу своей элементарности воспринимается бессознательно. Если сдерживать проявление эмоции,

то пределом этого сдерживания будет *спокойное* лицо, и лишь мельчайшие движения мускулов, еле заметное выражение глаз могут выдать внутреннее состояние человека.

Вернемся теперь к эксперименту Кулешова. Одна из его основных целей состояла в том, чтобы дискредитировать «переживальческую» манеру игры актеров дореволюционного кино, «сыграть монтажным стыком» за актера. Совсем не случайно был выбран Мозжухин. Получив нужный результат, Кулешов торжествовал: монтажный стык сыграл не хуже, чем «король русского экрана». Но он не учел, что и Мозжухин «подыграл» монтажному стыку. Действительно, общее спокойное выражение лица актера вовсе не упразднило «трагического» надлома бровей, нервного изгиба рта, напряженного блеска запавших глаз, впалости щек. При сопоставлении крупного плана с другими кадрами та или иная группа черт лица выдвигалась на положение существенной, доминирующей, «значимой», позволяя зрителю вычитывать эмоцию. Запавшие щеки и обтянутые скулы, несущественные в «ситуации» восхищения девушкой, становились существенными для «ситуации» голода и дополнили констелляцию основных признаков (надлом бровей, тени под глазами) в «ситуации» скорби.

Итак, наша гипотеза в истолковании эксперимента Кулешова состоит в том, что:

внутрикадровый материал константного крупного плана тоже принимает участие в суждении зрителя;

это участие обеспечивается неэлементарностью, неоднородностью внутрикадрового материала;

«вычитывание смысла» сопровождается «вычитанием части материала», несущественной в данной ситуации, и выдвижением на первый план доминирующей группы мотивов. Иначе говоря, происходит *трансформация структуры* внутрикадрового материала.

Означает ли трансформация структуры материала трансформацию изначального смысла кадра? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нам придется ниже рассмотреть кадр как соотношение материала и смысла, содержания и содержания. Неидентичность этих категорий весьма часто ускользает при анализе кинематографического произведения или построения, приводя к существенным ошибкам в выводах. Это сказалоь и в интерпретации опыта Кулешова.

Эффект Кулешова

Основная неточность, допущенная самим экспериментатором и повторенная затем многими теоретиками — от Пудовкина до Базена, заключалась в том, что кадр был сочтен «элементарной единицей», чем-то вроде буквы или фонемы. Так, Пудовкин в предисловии к книге Кулешова «Искусство кино» утверждал: «Кулешов — первый кинематографист, который стал говорить об азбуке, организуя нечленораздельный материал, и занялся слогами, а не словами»⁴. Сам Кулешов в этой книге излагал процесс «рождения смысла» монтажной фразы следующим образом: «Если имеется мысль-фраза, частица сюжета, звено всей драматургической цепи, то эта мысль выражается, выкладывается кадрами-знаками, как кирпичиками...»⁵ Нетрудно заметить, что Базен принял (вероятно, из вторых рук) эту трактовку кадра как буквы, предложив формулу кулешовского эффекта типа $D + A = DA$, где смысл согласия или подтверждения (да!) не содержится ни в одном из слагаемых, а возникает лишь в их сочетании.

Между тем неоднородность материала даже такого сравнительно простого кадра, как крупный план лица, не позволяет уподобить кадр букве или фонеме. Если уж употреблять выражение «язык кино» и искать аналогий в лингвистике, то кадру может соответствовать лишь гораздо более сложное, нежели фонема, образование — по меньшей мере слово. А уже слово, как отмечал Ю. Н. Тынянов, «„хамелеон“, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски»⁶. Характеризуя трансформацию слова в лексическом строе, он подчеркивал: «Упускается из виду неоднородность, неоднозначность материала в зависимости от его роли и назначения. Упускается из виду, что в слове есть неравноправные моменты в зависимости от его функции; один момент

⁴ См.: Л. Кулешов. Искусство кино. Театропечать, 1929.

⁵ Там же, стр. 100. Это высказывание Кулешова подверг резкой критике С. М. Эйзенштейн в статье «За кадром», где впервые кадр был characterized как «ячейка монтажа». В этой статье, однако, Эйзенштейн рассматривал оптическую неоднородность кадра и ее значение для эмоциональной выразительности фильма, сосредоточив внимание на проблемах эстетической формы.

⁶ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., 1965, стр. 77.

может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда сводятся до степени нейтрального реквизита»⁷.

Тынянов показал эту неоднородность на примере слов «земля» (ср. «Земля и Марс», «черная земля», «упал на землю» и «родная земля») и «человек» (ср. «молодой человек», гамлетовское «Да, человек он был...» и «человек из ресторана»).

Кинематографический материал позволяет увидеть эту неоднородность, неэлементарность своей «единицы» гораздо отчетливее, нежели словесный материал; Кулешов, сам того не желая и не сознавая, как раз это и продемонстрировал.

Разумеется, аналогия кадра со словом не должна пониматься слишком буквально, и задача наша заключается вовсе не в том, чтобы заявить: кадр есть не буква, а слово, из которого составляются «кинофразы» (впрочем, кинематографический словарь сохранил рудименты кулешовской терминологии — ср. «монтажная фраза»). Мы сравниваем эти «единицы» по сложности их структуры, и сложность слова есть лишь нижняя граница сложности, возможная для кадра.

Поэтому мы проиллюстрируем процесс трансформации внутрикадрового материала не словом, а целым мифом: в диапазон сложностей между словом и мифом вместятся самые разнообразные структуры, аналогичные разным кадрам — от крупного плана до развернутого и насыщенного множеством мотивов однокадрового действия.

Пример мы заимствуем из «Элегий» Овидия. В одной из них (книга третья, элегия 8) поэт, сокрушаясь, что в наступившие времена таланту предпочитают богатство, вспоминает миф о Данае:

Зная, что нет ничего всемогущее денег, Юпитер
С девой, введенной в соблазн, сам расплатился собой:
Без золотых и отец был суров, и сама недоступна,
В башне железной жила, двери из меди литой.
Но лишь в червонцы себя превратил обольститель разумный,
Дева, готова на все, тотчас одежды сняла.

⁷ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка, стр. 25.

В элегии 5 (той же третьей книги), высмеивающей тщетные попытки супруга усторожить жену, Овидий приводит этот миф совсем иначе:

В прочный спальный покой из железа и камня Данаю
Девой невинной ввели — матерью стала и там.

Наконец, в элегии 19 (книги второй), тему которой можно было бы обозначить поговоркой «запретный плод сладок», тот же миф поворачивается новой гранью:

Если б Данаю отец не запрятал в железную башню,
От Громовержца она вряд ли бы плод принесла.

(Перевод С. Шервинского)

Мы обратим здесь внимание лишь на то, как всякий раз на первый план выступает один из мотивов мифического сюжета, оттесняя другие на второй план либо вовсе вытесняя их за пределы повествования. То, что Юпитер проник к Данае под видом *золотого дождя* — самое существенное в первом отрывке, — не играет никакой роли во втором и в третьем. *Прочность стен* спального покоя, важная во втором, — не столь уж существенна в третьем: тут главное, что Данаа *спрягана*. В этой «кулешовской» триаде Овидий великолепно воспользовался неоднородностью, многомотивностью материала.

Не менее наглядный пример трансформации материала и выдвижения определенных его мотивов и характеристик дает нам эйзенштейновская «Одесская лестница». Рассмотрим лейтмотив этого эпизода — спускающуюся по лестнице шеренгу солдат — в трех ситуациях: строй вторгается в толпу одесситов, панически бросающихся врассыпную (в начале эпизода); солдаты жестоко расстреливают беспомощных людей (крайнее выражение беспомощности — младенец в коляске); шеренга неумолимо продолжает движение, не внимая мольбе о пощаде (на встречу ей поднимается группа женщин и стариков с учительницей во главе).

Эйзенштейн использует три варианта кадра солдат: общий план строя с винтовками наперевес, средний план — «верхнюю половину» шеренги с нацеленным или стреляющим оружием, крупный план поступи сапог. Очевидно, что два последних суть укрупнения первого. Предположим ненадолго, что во всех трех названных ситуациях

был использован один и тот же общий план. Нетрудно заметить, что в каждой из них становятся существенными и ведущими определенные характеристики солдатского строя. *Унифицированность, единообразие* как выражение подчиненности дисциплине и приказу — в противовес стихийности и разнородности мирной толпы. *Вооруженность*, противопоставленная беззащитности жертв. *Механичность движения*, противостоящая живости страдания. Но именно эти «параметры» выделены, подчеркнуты Эйзенштейном с помощью рамок кадра. Перед кадрами испуганно заметавшихся одесситов — шеренга до предела единообразных солдат; в стык с кадром младенца в коляске — ровный ряд винтовок; в ответ на протянутые руки женщин — общий план строя сапог, шагающих через трупы. Другие «параметры» внутрикадрового материала (например, лица солдат) вовсе исключены из построения (даже в общих планах индивидуальные характеристики солдат «стерты» глубинным построением мизансцены или съемками «в затылок»).

Стоит посмотреть на этот много раз описанный монтажный лейтмотив с точки зрения интересующего нас «эффекта» — и мы убедимся, что здесь в полную меру развит, разработан и использован «механизм», действовавший в эксперименте Кулешова в неявном, затушеванном виде. Будь Эйзенштейн лишен вариационного дара, употреби он один и тот же общий план — эпизод потерял бы силу воздействия, но сохранил бы свою смысловую значимость: монтажные стыки, «по эффекту Кулешова», все равно трансформировали бы внутрикадровый материал, выделив в нем существенные компоненты.

Этот пример подтверждает второе предположение нашей гипотезы: смысл монтажной фразы вовсе не «выкладывается кадрами» как таковыми, он формируется при активном участии лишь *некоторых компонентов* неоднородного внутрикадрового материала.

Более того, становится понятным, что в трех вариантах кулешовского опыта действовал не один и тот же кадр, а три разных кадра лица Мозжухина, где один и тот же материал по-разному организован. Нужно говорить о трех крупных планах Мозжухина, ибо они отличаются своей внутренней структурой, иерархией своих мотивов.

Такой вывод может показаться по меньшей мере парадоксальным — ведь достаточно было бы изолировать круп-

ный план Мозжухина из всех «монтажных фраз», чтобы убедиться в полной идентичности константных «слагаемых». Но в том-то и дело, что мы получили бы не «лицо Мозжухина вообще», но лицо Мозжухина в новых условиях — в четвертом варианте. И коль скоро мы начали проводить аналогию с лингвистикой, мы можем сослаться на одно из существеннейших наблюдений Тынянова о природе слова: «Слова вне предложения не существует. Оторванное слово вовсе не стоит во внефразовых условиях. Оно только находится в *других* условиях по сравнению со словом предложения. Произнося оторванное „словарное“ слово, мы не получим „слова вообще“, чистого лексического слова, но только получим слово в новых условиях по сравнению с условиями, предлагаемыми контекстом. Вот почему семантические эксперименты над „словами“, при которых произносятся оторванные слова с целью возбудить в слушателях ассоциативные ряды,— эксперименты над негодным материалом, результаты которых распространены быть не могут»⁸.

Так же как произнесение слов «земля» или «человек» при всей многозначности их или, вернее, благодаря их многозначности не дает нам оснований судить о некоем «изначальном» смысле, так и изолированный крупный план Мозжухина не позволяет строить умозаключения о «собственном» смысле, якобы искажающемся в контексте монтажного сопоставления. И дело не только в неопределенности выражения мозжухинского лица, но и в том, что этот кадр, прежде чем попасть в какой-либо контекст либо оказаться вне контекста, был из определенного контекста *вынут*. Было ли это «поле» контекста другого фильма или «поле» жизненной ситуации — материал, оказавшийся в рамке изолированного кадра, вне силовых линий этого поля, обладает уже иной внутренней структурой, сколь бы точным ни был полученный отпечаток.

Мы еще вернемся к этой стороне кулешовского опыта. Сейчас нам важно определить существо «эффекта Кулешова», которое заключается, на наш взгляд, в том, что *монтажное сопоставление двух кадров трансформирует структуру внутрикадрового материала, устанавливает иерархию его «параметров», выделяя существенное в являющемся.*

⁸ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка, стр. 78.

Относительность иерархии

Для того чтобы определить конструктивные факторы внутрикадровой структуры и их иерархию, мы воспользуемся терминами «доминанта» и «обертоны», введенными в теорию кино Эйзенштейном в работах «Четвертое измерение в кино» (1929) и «Вертикальный монтаж» (1940). Термины эти приобрели в киноведении несколько иное значение, нежели в музыковедении, что не должно, впрочем, смущать нас; привился же в кино термин «полифония», характеризующий отнюдь не только звуковое решение фильма.

Доминанта может быть определена в самой общей форме как основание для сопоставления одного кадра с другим (или другими). Так, в опыте Кулешова был использован один из мотивов материала константного кадра — «Мозжухин смотрит...», который при сопоставлении с меняющимся кадром входил в доминанту монтажной «фразы»: «Мозжухин смотрит на ребенка (на миску, на девушку и т. д.)». Мотив этот, не исчерпывающий контекста каждого из вариантов опыта, тем не менее во всех них играет важную роль, связывая два кадра в единую ситуацию. Мы еще вернемся к доминанте.

Но монтажный стык, как мы указывали, не только связывает два кадра, но и «вмешивается» внутрь кадров, выделяя существенные для смысла характеристики — их мы будем называть *семантическими* (или *смысловыми*) *мотивами*. Именно на эти характеристики опирается в своем суждении зритель. С их учетом словесное изложение контекста выглядит, вероятно, так: «Мозжухин грустно смотрит на ребенка», «Измощенный Мозжухин смотрит на пустую миску» и т. п. Еще более наглядно это соотношение, если попытаться изложить содержание «Одесской лестницы». По доминанте: «Солдаты спускаются по лестнице, стреляя в толпу». С учетом семантических мотивов: «Солдаты жестоко и неутомимо расправляются с мирными безоружными людьми».

Те элементы и характеристики внутрикадрового материала, которые отнесены на второй план и воспринимаются непосредственным чувством, но без прямой связи со смыслом, мы можем называть *морфологическими обертонами*. Учет их дал бы новые варианты описания:

«Худой немолодой человек грустно смотрит на лежащего посреди комнаты в гробу ребенка», «В ясный солнечный день шеренга здоровых, молодцеватых солдат...» и т. д.⁹

Один из уроков, которые нужно извлечь из эксперимента Кулешова, состоит в том, что *«иерархия» характеристик внутрикадрового материала условна и относительна*. В вариантах этого опыта смысловые мотивы одного построения оттесняются в другом на роль морфологических и наоборот. Более того: относительно само деление на доминанту и обертоны. В киноведческом фильме о дореволюционном кино крупный план Мозжухина из кулешовских «фраз» мог бы попасть в ряд портретов русских кинозвезд — и мотив «Мозжухин смотрит...» потерял бы доминирующую роль.

Еще более нагляден этот процесс перегруппировки обертонов и доминанты в перемонтаже кадров, более сложных по материалу. В эйзенштейновском «Октябре» общий план демонстрации, дошедшей до угла Невского и Садовой, монтируется с крупным планом пулеметчика, готовящегося расстрелять демонстрацию. Смысл общего плана в данном контексте не вызывает сомнений: шествие подвергает себя смертельной опасности. Один из важнейших смысловых мотивов — то, что несут большевистские лозунги. Но предположим, что этот общий план изъят из «Октября» и включен в другой фильм, тема которого — размах революционного движения в России летом 1917 г. В ряду: «демонстрация на углу Невского и Садовой» — «стачка в Москве» — «баррикады в Сормово» (и т. д.), при очевидном изменении доминанты, в группу смысловых мотивов выдвигается бывший морфологический обертон — место действия (Петроград, Невский проспект), третьестепенное для смысла первой ситуации.

⁹ Эстетика монтажного построения требует учета и использования не только характеристик материала, но и чисто «кинематографических» свойств и качеств кадра. В упоминавшихся выше статьях Эйзенштейн исследовал «конфликт графических направлений (линий), конфликт планов (между собой), конфликт объемов, конфликт масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью), конфликт пространств и т. д.» («За кадром»), показав, как «наивысшая форма» монтажа вовлекает в «раскрытие смысла» это «полифонное чувственное звучание кусков (музыки и изображения) как целых» («Вертикальный монтаж»). Мы же ведем разговор о «самой лапидарной сборке кусков»: не об эстетике монтажного построения, а о его семантике и «этике».

Мы можем представить себе еще один вариант монтажа: в видовом фильме о петроградской архитектуре доминантой делаются запечатленные в кадре здания, а людской поток низводится на роль морфологического обертона или даже помехи (предполагается, что авторы этого гипотетического фильма не имели возможности снять или найти в фильмотеке кадр безлюдного перекрестка этих улиц).

В нашу терминологию входит еще одно определение — *помеха*. Казалось бы, странно относить помехи к конструктивным факторам кадра, но дело обстоит именно так — это хорошо знакомо документалистам, часто лишенным возможности избавиться от помех при съемке. В последние годы и игровое кино, тщательно очищавшее кадр от случайностей и помех, использует всякого рода «вторжения» в кадр для создания «хроникальной среды», а то и просто вносит инсценированное действие в реальную среду.

В этих случаях помеха начинает играть роль морфологического обертона к действию. Но замечательно, что проникшая в кадр помеха может в фильме выдвинуться на положение доминанты!

Последнее произошло в фильме «Обыкновенный фашизм». В эпизоде «Аутобан» использован кадр фашистской кинохроники — «участие» государственных бонз в строительстве шоссе, должностное подтверждение официального лозунга «единства нацистской партии и немецкого народа». В кадре за фюрерской спиной суетился чиновник — явная помеха для оператора, стремившегося рамками кадра избавиться от второго плана. Эта-то помеха, от которой немецкий кинематографист так и не смог избавиться, становится для зрителей фильма Ромма основным предметом внимания. Режиссер позволяет рассмотреть ее, замедляя при повторном воспроизведении кадра темп демонстрации и подчеркивая закадровым голосом подобоострастные приседания и поклоны чиновника. Демагогическое «единство партии и народа» взрывается таким уравнением в правах и *внутрикадровым сопоставлением* (этим «предмонстражом», анализ которого выходит за рамки нашей статьи) бывшей доминанты и бывшей помехи. Любопытно, что в том же эпизоде та же цель достигнута и другими средствами — с помощью собственно монтажных «механизмов». Подряд смонтирова-

но несколько идентичных по действию кадров. В первом землю копает сам Гитлер. Дальше чин «трудящегося» бонзы постепенно понижается, и соответственно понижается трудовой пыл: Гитлер копает землю подчеркнуто старательно, фюреры помельче — все более формально, последний лишь слегка ковыряет грунт. Повторяющаяся доминанта уже на втором кадре начинает интересовать нас меньше, нежели характер действия, — обертоны этой группы явственно обретают смысловой (сатирический!) характер.

Для нас существенно то, что смысл именно *выявлен* во внутрикадровом материале, а не навязан ему извне. Условна иерархия мотивов и характеристик, но не сами характеристики. Монтажер может счесть случайные, мало-существенные характеристики за основные для смысла явления и, наоборот, в незаметных, на первый взгляд случайных параметрах кадра увидеть проявление закономерности. В зависимости от этого, поверхностнее или глубже осмыслив материал, он выстроит монтажную цепь, опираясь на те или иные мотивы кадра.

Механизмы «эффекта Кулешова», действующие в монтажной цепи, могут способствовать установлению нужной иерархии внутрикадровых мотивов: выделить одни и «отодвинуть» другие. Насколько исказится смысл запечатленного явления — вопрос дальнейшего рассмотрения. Здесь мы подчеркнем лишь, что монтажный стык, перестраивая структуру кадра, не может *уничтожить* характеристики материала, попавшего в кадр, — осознанно или неосознанно они будут восприниматься зрителем, в той или иной мере влияя на его суждение о смысле зрелища.

Эйзенштейн утверждал: «Рассматриваемый с точки зрения сопротивления материалов кинокадр в процессе обращения с ним, пожалуй, упорнее гранита. Эта сопротивляемость для него специфична. И тяга его к фактической неизменяемости, пережившей все этапы загибов и перегибов, гнездится глубоко в его природе. Это его упорство во многом определило богатство форм и разнообразие монтажного стиля»¹⁰.

Это замечание должно предостеречь нас от преувеличения роли «эффекта Кулешова». Сколь бы радикальным

¹⁰ С. М. Эйзенштейн. Средняя из трех. Избр. соч. в шести томах, т. 5. М., «Искусство», 1968, стр. 57.

ни казалось переосмысливание кадра в монтажном строе, оно все же не может быть произвольным по отношению к внутрикадровому материалу. Сопоставление с кадром уснувшего младенца не заставило бы заплакать улыбавшегося Фербенкса. Киноматериал, о котором мы говорим и который принимает участие в монтажной «фразе», вовсе не подобен глине, способной в руках скульптора принять любую форму. Переоценка могущества монтажного стыка, столь характерная для концепций 20-х годов, не менее чревата заблуждениями, чем его недооценка.

Забавно, что базеновское отрицание роли «конкретных элементов» в эксперименте Кулешова имело своей подоплекой именно уверенность, что монтажный стык *создает* смысл. Это сказалось в примере, которым французский киновед «пояснил» монтажный «трансформатор»: молодые девушки + цветущие яблонь = надежда! (Впрочем, почему «надежда», а не «радость» или «плодоношение»?) Негодность этого примера — не только в наивной умозрительности самого «построения», но и в неправомерности сравнения его с опытом Кулешова («Точно так же...», — пишет Базен). Своим примером Базен, по всей видимости, надеется достичь монтажной метафоры, в то время как эксперимент с лицом Мозжухина ничего метафорического в себе не имеет, ни с каким *переносом* смысла, условным обозначением одного через другое не связан. Наоборот, он направлен на осмысление того самого, что представлено в константном кадре, — на определение «душевного состояния» Мозжухина, не более того.

Разность ответов, получившихся в разных вариантах опыта, объясняется тем, что в эксперименте Кулешова действовали, кроме «эффекта Кулешова», и другие «эффекты», осмысляемые в связи с открытиями Гриффита, Уэллса и Куросавы.

Открытие Гриффита

Прежде чем перейти к описанию нового «механизма», нам стоило бы, вероятно, предостеречь от возможной ошибки — от отождествления *эксперимента* Кулешова с *эффектом* Кулешова.

Эффектом мы называем результат действия определенного монтажного «механизма». Эффект, который по праву должен носить имя Кулешова, связан с определен-

ной трансформацией структуры внутрикадрового материала. При всей важности его роли в эксперименте с лицом Мозжухина он не исчерпывает «механику» этого опыта, включающую в себя совокупное действие нескольких «механизмов».

Эффекты, соответствующие этим «механизмам», далеко не всегда теоретически осознавались теми кинематографистами, чьи новаторские поиски способствовали обогащению арсенала киновыразительности. Так случилось с Кулешовым. «Собственный» эффект он не понял, вернее, дал ему неточное толкование. Столь же неосознанно использовал он эффект, за несколько лет до его опыта продемонстрированный в фильмах Дэвида Уарка Гриффита, и на много лет предвосхитил открытия, для нас связанные с именами Орсона Уэллса и Акиры Куросавы. Сначала остановимся на предшественнике Кулешова.

В киноведческой литературе о монтаже Гриффита обычно называют если не изобретателем параллельного монтажа (зачатки которого находят у Эдвина Портера), то режиссером, сделавшим его могучим орудием драматической выразительности. Хрестоматийным примером параллельного монтажа стал эпизод запаздывающей помощи из «современной новеллы» фильма «Нетерпимость»: жена невинно осужденного, вырвав помилование у губернатора, спешит к месту казни.

Отдал дань хрестоматии и Базеп: «Создавая параллельный монтаж, Гриффит передавал путем чередования планов одновременность двух событий, разделенных в пространстве». И только. Двух событий: одно — казнят мужчину, другое — спешит женщина. Базену как будто невдомек, что два события относятся к одной ситуации — казни помилованного. Но общий материал ситуации пространственно разделен: в тюрьме еще не знают о помиловании, письмо о котором в руках жены. Даже если бы Гриффит снял эту ситуацию двумя «планами-эпизодами» (одним он просто не смог бы обойтись, разве что снимал бы с искусственного спутника Земли), например: 1) жена получает у губернатора помилование и выбегает; 2) осужденного исповедуют, выводят из камеры, ведут к эшафоту, завязывают глаза, и тут вбегает жена с письмом, — все равно зритель на всем протяжении второго плана должен был бы помнить о существовании помилования, иначе он потерял бы смысл происходящего. В чередовании кадров Гриффит как бы

материализует этот мысленный монтаж, он восполняет недостающие в одном действии элементы единой ситуации, единого материала.

Существенной для «механики» монтажа особенностью этого построения является то, что ситуационная целостность и смысловая непрерывность получены (а вернее, восстановлены) с помощью дискретных звеньев — отдельных кадров разных действий, событий, лиц и т. п. Кадр осознан как фрагмент, а его материал — как часть некоего целого, вне которого судить о *смысле* невозможно. Смысл как бы «распределен» в материале целого, причем распределен *неравномерно*.

Эту неравномерность Гриффит продемонстрировал и в другом, не менее знаменитом построении из той же новеллы «Нетерпимости» — в монтажном сопоставлении «спокойного» лица жены и ее судорожно сцепленных рук. Волнение жены на судебном процессе, сполна проявившееся в жесте, сдерживается, затушевывается из соображений приличия в выражении лица.

(Заметим, кстати, что именно это построение могло натолкнуть Кулешова на идею эксперимента с лицом Мозжухина. Во всяком случае, крупный план Мей Марш позволяет построить вариант кулешовского опыта: достаточно заменить крупный план рук — кадрами ребенка, лежащего на коленях женщины, или револьвера, вынимаемого из сумочки, или счастливого лица мужчины, чтобы «выявить» в лице героини сдерживаемые материнские чувства, решимость на выстрел или любовную нежность.)

Таким образом, принципиальной стороной гриффитовского монтажа является не параллельность двух действий, достигнутая чередованием планов (это лишь частный прием повествования), но освоение дискретной природы непрерывности — как реальной, так и кинематографической. Гриффит первым не побоялся решительно вторгнуться внутрь целостной ситуации, ограничивая рамками кадра фрагмент пространства, деталь предмета — часть материала. Он первым отбросил робкое косноязычие раннего кинематографа, боявшегося, что фильм распадется на ряд картинок, что непрерывность пространства, времени, действия безвозвратно разрушится. Ибо он первым ощутил и научился использовать великую силу монтажного стыка кадров, который не только склеивает два куса пленки, но и *соотносит внутрикадровый материал* того и другого, со-

прягает одного рода отдельное с другого рода отдельным, заставляет сопоставить их и осмыслить реальные или идеальные взаимосвязи в материале.

Прямое отношение к открытию Гриффита имеет знаменитый спор Эйзенштейна и Пудовкина о том, что происходит при монтаже — столкновение или сцепление кадров. В конечном счете оба оказались правы, ибо подразумевались разные стороны межкадрового взаимодействия. Эйзенштейн имел в виду не только сюжетные противоречия (общий план расстрела на лестнице «взрывается» на крупные планы враждующих сторон), но и противоречия между разного рода отдельными явлениями, предметами и т. п., и столкновения чисто кинематографических параметров кадров (дальность или крупность планов, световые и фактурные характеристики и т. п.). Отсутствие столкновения Эйзенштейн трактовал как частный случай. Пудовкин же, судя по всему, был озабочен феноменом смысловой непрерывности при дробной структуре монтажной цепи. Его внимание привлекали именно те силы, которые вызвал к жизни Гриффит, — силы сопоставления и сопряжения, в равной мере объемлющие случаи «переливания» из кадра в кадр и случаи предельного конфликта кадров.

Гриффитовскому сопряжению кадров Кулешов учинил проверку, не менее парадоксальную, чем опыт с крупным планом Мозжухина: он выстроил на экране несостоявшуюся в реальности встречу двух людей. Сам Кулешов описал эту монтажную цепь (в книге «Искусство кино») несколько иначе, чем Пудовкин (в книге «Кинорежиссер и киноматериал»), но оба описания сходятся в истолковании результата: монтаж способен «творить» новую, кинематографическую реальность не менее, чем инсценировка перед камерой. Особый восторг экспериментаторов вызывал монтажный стык, приведший в соседство московский Большой театр и вашингтонский Белый дом. В огороде бузина, а в Киеве дядька! А меж тем...

Между тем никто сейчас не удивится, увидев в документальном фильме подряд смонтированные кадры Кремля, Эйфелевой башни, Вестминстерского аббатства и Белого дома. И дело не в том, что монтажный стык разъединяет эти кадры, нет, он их именно сопрягает, но не по признаку единства места и не по логике событийно-повествовательной фабулы, а, к примеру, логикой реально существующей политической ситуации.

Опять на уровне парадокса опыт Кулешова подсказывал, что в материале существуют не только событийно-эмпирические связи, но и колоссальное многообразие смысловых взаимосвязей, близких и отдаленных, которые позволяют кинематографу вырваться за пределы примитивного повествования о том, «что случилось», и заняться более сложными связями явлений: в конечном счете взаимосвязанностью всего со всем. Монтаж «бузины» и «киевского дядьки» — как продемонстрировало кино 20-х и 60-х годов — далеко не всегда бессмыслица. И когда Довженко в «Арсенале» монтирует кадр падающей от голода крестьянки с кадром задумавшегося у станка рабочего и с изображением пустодума Николая II («Убил ворону. Погода хорошая. Ники»), — прообразом и основанием для монтажа являются связи вполне реальные и поистине существенные, хотя событийной взаимосвязи между кадрами нет.

Лишь младшие современники Кулешова — Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин, Шуб, Довженко — в полной мере использовали эти возможности монтажа. Сам экспериментатор в своей практике и теории остановился на полпути, ограничившись вниманием к технологии раскадровки и монтажному «чистописанию». Справедливости ради надо отметить, что дальше него пошел его предшественник Гриффит в своем параллельном «монтаже эпох». Несмотря на громоздкость сопоставляемого материала и философскую наивность своих сопоставлений, он в ряде моментов «Нетерпимости» достиг поразительной глубины и тонкости смысловых характеристик. Вот пример монтажного стыка, выводящего материал за узкофабульные пределы: вавилонский царь Валтасар, исповедующий культ богини любви, отправляется на суд жрецов Ваала; в огромном холле суетятся американские пуританки-«благотворительницы», эти современные фурии, готовые растерзать человека во имя христианской любви к нему. Реально невозможная встреча людей, разделенных не только пространством, но и тысячелетиями (а Гриффит намеренно создает ощущение того, что Валтасар входит в холл), позволяет режиссеру вывить важную для него мысль: христианствующие благотворительницы на самом деле мало чем отличаются от жестоких языческих жрецов, и попади в их руки Валтасар — приговор был бы тем же, что и в дохристианскую эпоху.

Эффект Гриффита

Итак, Гриффит обнаружил существование сил, способных преодолеть эмпирическую данность изображенного в кадре, и позволил осознать относительность эмпирического «конкретного смысла» отдельного кадра. Как раз с этим и не пожелал согласиться Андре Базен. В его теоретических рассуждениях по поводу монтажа и кадра сказалось недиалектическое понимание конкретного и абстрактного: восприятие отдельного кадра есть для Базена достоверная конкретность, суждение же о его смысле в монтажном контексте — абстракция. С точки зрения диалектической логики, дело обстоит как раз наоборот.

«Если Гегель называет единичную вещь, явление, факт абстрактным, то в этом словоупотреблении имеется серьезный резон: если сознание восприняло единичную вещь как таковую, не постигая при этом всей той *конкретной взаимосвязи*, внутри которой та реально существует, то оно восприняло ее крайне абстрактно, несмотря на то что оно восприняло ее чувственно-наглядно, чувственно-конкретно, во всей полноте ее чувственно-осязаемого облика.

И наоборот, если сознание восприняло вещь в ее *взаимосвязи* со всеми другими такими же единичными вещами, фактами, явлениями, если оно восприняло единичное через его всеобщую взаимосвязь, то оно впервые восприняло его конкретно — даже в том случае, если представление о ней приобретено не при помощи непосредственного рассматривания, ощупывания и обнюхивания, а при помощи речи от других индивидов и, следовательно, лишено непосредственного чувственного облика»¹¹.

Простой пример из практики документального кино позволяет уяснить значимость такого понимания абстрактного и конкретного для методов кинематографического освоения реальности. Возьмем один из общеизвестных кадров, вошедших во многие современные «монтажные фильмы» о фашистской Германии: нюрнбергский парад нацистских войск из фильма Лени Рифеншталь «Триумф воли». Марширующая колонна снята перпендикулярно сверху: мы видим безупречно ровные ряды касок, прижатые к мундирам автоматы и выкидываемые в прусском шаге сапоги. В «Триумфе воли» этот кадр фигурировал как апо-

¹¹ Э. В. Ильенков. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 57.

феоз празднества, и содержание его казалось истерпанным геометрической красотой строя. В антифашистские фильмы он вошел как выражение тупого, обезличенного, агрессивного механизма на службе режима, который возвел в государственный идеал то, что выявилось когда-то в геометризме шёренги «Одесской лестницы».

Бронированная «таблица умножения» — откуда взялся этот смысл? Был ли он произвольно внесен режиссерами-антифашистами? Или гитлеровская фаворитка намеренно снимала обвинительный документ? Вот свидетельство Рифеншталь в интервью для журнала «Кайе дю синема», которое интервьюер назвал «Лени и волк»: «Мой фильм — только документ. Я показала только то, чему все тогда были свидетелями или о чем все слышали... И уверяю вас, молодой девушке, какой я тогда была, совершенно невозможно было предвидеть, что произойдет в дальнейшем»¹².

Лени Рифеншталь пытается ныне представить себя невинной овечкой, не ведавшей, что перед нею волк. Парад — это именно парад, зрелище. Германская действительность середины 30-х годов исчерпывалась — для нее (и не только для нее) подобного рода «триумфами», а то страшное, что было их оборотной стороной, она относит к происшедшему «потом». Но германский фашизм уже на заре своего государства был гораздо менее стыдлив, чем его официальная документалистка ныне, и все видели (или по крайней мере знали) ночной разбой штурмовиков, костры из книг, горящий рейхстаг — то, что Рифеншталь оставила за рамками своего фильма-гимна. Поставленный в ряд современных ему явлений парад вновь обретает свой конкретный смысл — смысл фасада, без которого режим не мог обойтись.

Однако сводится ли смысл материала в кадре, о котором идет речь, к чисто фасадному великолепию? Оказалось, что не сводится. Он может быть осмыслен и как часть другого целого — не германской действительности 1934 г., но как звено в процессе подготовки гитлеровского нападения на мир. В этом случае доминантой становится не декоративный ландшафт из касок, но комплекс движущегося, уже изготовленного к бою оружия. И мы можем представить себе другую монтажную цепь: вслед за кадром парада — панорама по коническим головкам бомб и снарядов,

¹² «Cahiers du cinéma», 1965, № 170, стр. 44—50.

движущихся на транспортере (оператор выпуска «Дойче вохеншау» снял их не без влияния касок Лени), затем известный кадр бомб, вываливающихся из бомболюка (снятый для фашистского же фильма «Крещение огнем»), и, наконец, фашистских солдат, шагающих по разрушенным городам Польши, марширующих по Парижу, толчущих украинские поля. Даже сама Рифеншталь не сможет сейчас отрицать правомочность такого монтажного ряда.

Как в одном, так и в другом ряду сопоставление кадров выделит в нашем «ландшафте человеко-единиц» те или иные семантические мотивы — в действие вступит механизм эффекта Кулешова. Эффект Гриффита выступает, таким образом, как условие для возникновения эффекта Кулешова.

Мы можем теперь по-новому взглянуть на внутрикадровую неоднородность материала. Она предстанет уже не просто неким имманентным свойством его, но как совокупность «следов» принадлежности к разного рода целым — в данном отдельном. Даже неповторимые индивидуальные характеристики и качества обнаруживают свою особенность при наглядном или мысленном сопоставлении данного явления (предмета, лица) с того же рода другими явлениями, предметами, лицами.

И если эффект Кулешова, механизм которого направлен в глубь соседствующих кадров, выявляет известную гибкость внутрикадровой структуры, ее способность к мысленной трансформации, то эффект Гриффита указывает на другое свойство этой структуры — ее незамкнутость, известную открытость, готовность к сопряжению. Становится ясной функциональная роль доминанты — этого проводника, связывающего отдельно запечатленные факты, фрагменты действительности, предметы в некое целое: драматическую ситуацию (как в «спасении помпированного» у Гриффита), группу явлений однородных (как эпизоды «Нанука» Флаэрти, «боги» у Эйзенштейна или «люди Страны Советов» в «Шестой части мира» Вертова) либо разнородных, но внутренне взаимосвязанных (как у Довженко в «Арсенале» или в гриффитовском «монтаже эпох»). Доминанта выступает, таким образом, как внутрикадровое свидетельство принадлежности данного отдельного к данному целому и проявление центробежных тенденций кадра.

Имеет смысл обозначить специальным термином эту центробежную силу кадра, используемую в эффекте Гриффита. Быть может, наиболее подходящим является понятие «валентность», применяемое в химии для обозначения способности атома или молекулы вступать во взаимосвязь с другими молекулами и атомами. Разумеется, речь идет не об аналогии между монтажом и химической реакцией.

Подводя итог сказанному, мы можем так сформулировать эффект Гриффита: *монтажное сопоставление позволяет воспринять конкретно-смысловую взаимосвязь частей материала внутри целого, дискретная непрерывность которого обеспечена взаимодействием и взаимосвязью между разного рода отдельными явлениями, предметами и т. п.*

Единство монтажных «механизмов»

Вернувшись к монтажным экспериментам Кулешова, мы можем теперь взглянуть на них с точки зрения эффекта Гриффита.

В опыте с крупным планом Мозжухина константный кадр обладает чрезвычайно мощной «валентностью» благодаря мотиву «человек смотрит...» — круг явлений, сопрягаемых с ним, по существу безграничен. Неопределенность реакции, выражения лица еще более расширяет сектор монтируемых кадров. То, что реальный Мозжухин не находился в момент съемки возле уснувшей девушки или играющего младенца, не отменяет вероятности такой ситуации и правомочности такого монтажного стыка кадра.

Второй эксперимент Кулешова обращает наше внимание на другие стороны эффекта Гриффита. В описании Пудовкина («1) Молодой человек идет слева направо. 2) Женщина идет справа налево. 3) Они встречаются ижимают друг другу руки...») третий кадр подтверждает догадку зрителя, порожденную первым монтажным стыком (женщина идет навстречу молодому человеку). То, что первый кадр снят у ГУМа, второй — у памятника Гоголю, а третий — у Большого театра, а действие воспринимается как непрерывное, подсказало Пудовкину мысль с концентрации действия на экране. В этом варианте монтажа ничто не говорит о том, что ГУМ, памятник и театр находятся рядом — просто мог быть опущен путь от магазина и от памятника до театра, как малосущественный для

смысла. Таким образом, в механизме эффекта Гриффита присутствует момент, родственный трансформации внутрикадрового материала в эффекте Кулешова: использование одних элементов и отбрасывание либо оттеснение на второй план других (процесс этот, по сути дела, начинается в момент выбора объекта съемки).

Сам Кулешов дает более сложное описание своего эксперимента: во втором кадре женщина, «заметив» молодого человека, приветственно поднимает руку, затем следует крупный план рукопожатия *других* людей, затем женщина указывает рукой на... Белый дом. В этом варианте монтажа решительно смещена география действия, и зритель, знающий Москву, немедленно отметит подтасовку. Доминанты кадров способны «выстроить» целостное действие, однако морфологические обертоны становятся активной помехой для смысловой непрерывности монтажной фразы.

Кулешовская версия опыта дает по меньшей мере три урока, заставляющие нас внести уточнения в описание обоих монтажных эффектов.

Во-первых, при монтаже сопоставлению подвергается весь комплекс внутрикадрового материала, а не только доминирующие и смысловые мотивы. И хотя морфологические характеристики материала могут казаться или действительно являются безотносительными к смыслу, тем не менее они принимают участие в сопряжении кадров и в определенных условиях утрачивают эту безотносительность. Иначе говоря, монтаж идет на всех уровнях иерархии, границы которых чрезвычайно зыбки и неустойчивы. Целый ряд условий ограничивает произвол монтажера, пренебрежение ими может жестоко отразиться на результате монтажа. Так, в эксперименте с лицом Мозжухина успех будет обеспечен лишь в том случае, если, скажем, направление взгляда актера не будет противоречить местоположению играющей девочки в другом кадре, а фон того и другого кадров не будет слишком резко отличаться один от другого¹³.

¹³ Возможен, впрочем, и такой вариант, когда взгляд Мозжухина должен быть «оторван» от девочки (миски, гроба и т. д.), а фон резко не совпадать (например, интерьер и экстерьер). В этом варианте весь эксперимент обретает иное чтение: «Мозжухин вспоминает об играющей девочке, смерти близкого человека, грезит о тарелке супа и т. п. Действия, запечатленные в двух кадрах, вос-

Второй урок непосредственно вытекает из первого: эффекты Гриффита и Кулешова представляют собой две стороны одного явления, друг с другом неразрывны и друг без друга не существуют. Сопоставляя кадры по одним параметрам и не учитывая взаимодействия других, монтажер может получить нечто совсем иное, нежели задумывал. Примером такого смещения смысла может послужить эпизод «запаздывающей помощи» из «Нетерпимости».

Как известно, Гриффит намеревался показать в новелле «Мать и дитя» извечное зло нетерпимости в современных обликах: на героев обрушивается бездушие хозяина, уволившего рабочих, жестокость полиции, разгромившей забастовку, неправый суд, осудивший невиновного на смерть, лицемерие пуританок, отнявших ребенка у «недостойной» матери. Последний эпизод — казнь невиновного — должен был стать новой Голгофой, запланированной и узаконенной христианским государством.

Но что произошло в последнем эпизоде? Гриффит ввел в драматическую конструкцию препятствия, задерживающие получение, а потом доставку помилования к месту казни. В качестве этих задержек, нагнетающих напряженность действия, он использовал *случайные* преграды (губернатор уезжает из города, и жена вынуждена нагонять его; тюрьма расположена далеко от места, где даровано помилование; машина ломается посреди пути и т. д.). При параллельном монтаже этой сюжетной линии и линии подготовки казни вступили в действие механизмы обоих эффектов.

принимаются как принадлежащие к разным родам: грубо говоря, к «миру реальному» и «миру воображаемому». В этом варианте раскрывает свои возможности исходная условность киноматериала: кино оперирует «элементами изображения реальности, а не элементами физической реальности. Это дает возможность и предпосылку к *соизмеримости...* всех элементов...» (С. М. Эйзенштейн). Этот эффект сопряжения «реального» и «воображаемого» (внутри «изображаемого!»), интуитивно использованный еще Гриффитом, нашел свою принципиальную разработку в фильмах Алена Рене, не только в таких, как «Хиросима, моя любовь» и «Мюриэль», но уже в «Ночи и тумане», на материале документа. Крайним экспериментальным выражением этого эффекта явился фильм «В прошлом году в Мариенбаде» — комедия умозаключений, в действие которой вовлечены не только марионеточные герои фильма, но и его зрители. Впрочем, рассмотрение данного эффекта, могущего быть названным «эффектом Алена Рене», выходит за рамки прямых задач этой статьи.

Мотив письма с помилованием обеспечил ситуационное единство двух линий, в семантическую же группу мотивов помимо настойчивых действий верной жены, спасающей мужа, попали... помехи, в данном случае абсолютно безотносительные к сути происходящего. Узаконенное государственное преступление оказалось зависящим от чисто внешних факторов, губернатор свершил акт милосердия, а традиционный *happy end* окончательно свел весь эпизод на уровень обычной мелодрамы.

А ведь у Гриффита, на наш взгляд, была возможность иного построения финального эпизода. Отнюдь не полагая этот гипотетический вариант единственно верным, мы все же рискуем представить себе монтажный ряд, в котором мотив господствующей нетерпимости не остался бы посторонним для церемонии казни. Для этого нам потребуется лишь одно новое фабульное допущение: чтобы явиться к губернатору с прошением о помиловании, жена должна заручиться поддержкой и рекомендацией влиятельного лица или могущественной организации. Но что это за лица и организации с точки зрения буржуазного миропонимания? Те же, что однажды уже сыграли роковую роль в судьбе рабочего. Именно к ним, торопясь от одного к другому, вынуждена будет обращаться жена осужденного. Тогда параллельно сценам в тюрьме выстроится ряд эпизодов с совершенно иными преградами: для владельца фабрики осужденный — забастовщик, для полиции — безработный с темным прошлым, для дам-благотворительниц — пьяница и «аморальный мушкетер трущоб» (можно было бы ввести мотив «утешений», столь характерный для пуританских проповедниц, — «Христос терпел и нам велел»); судья не станет пересматривать свой приговор, боясь потерять репутацию. Не обязательно даже делать исход трагическим: губернатор может даровать помилование в видах на предвыборную рекламу. Еще менее обязательно строго придерживаться «железной схемы» — в ряду препятствий могут быть и случайные помехи (ожидание в приемной, преграды в пути и т. п.): они дела уже не решат. Сопряжению подвергнутся существенные для смысла мотивы — в церемонии подготовки к казни по-новому заиграют бездушный полицейский протокол, лицемерное исповедование, «гуманное» завязывание глаз...

В этом построении сохранены все идеи Гриффита, все его претензии к существующему миропорядку, даже

мотивы женской верности и торжествующей добродетели, милые викторианскому вкусу режиссера. Однако сцены с женой и кадры казни предстали бы здесь частями иного, более широкого и существенного для смысла *целого*, нежели целое ситуации «запаздывающей помощи». Это целое было распределено у Гриффита по всему фильму, и связи между его частями были ослаблены не только случайными мотивами и помехами, но и тремя параллельными историческими «новеллами». Но даже сохраняя весь громоздкий каркас «монтажа эпох», Гриффит мог бы, как нам кажется, избежать декларативности своей идеи по отношению к сюжету «современной истории», в чем его неоднократно упрекали. Он не столько «чересчур намонтировал», сколько *недомонтировал*.

Мы подошли, таким образом, к третьему уроку, который следовало бы извлечь из совместного действия эффектов Кулешова и Гриффита. В зависимости от того, частью какого целого сочтет режиссер материал, запечатленный в кадре (группе кадров, ситуации, эпизоде), находятся верность, точность и глубина осмысления этого материала зрителем.

Может случиться, что целое будет воссоздано неполно, неточно и даже заведомо неверно, а мощные механизмы монтажного стыка создадут в непосредственном восприятии иллюзию смысловой непрерывности, ситуационной целостности, полноты «жизненной картины», — и результат окажется далеко не столь невинным, как монтажная шутка Кулешова с Белым домом.

Вот тут самое место и время вспомнить подозрения Базена относительно этичности монтажа как такового. Но мы должны все же переадресовать их... режиссеру. Ибо опасность фальсификации при монтаже ничуть не большая, чем при предкамерной трансформации реальности в игровом кино и даже при хроникальной съемке объекта, который может не содержать в себе существенно важных для смысла частей и элементов материала или способен попросту лгать (достаточно вспомнить Гитлера на строительстве аутобана!).

Подозревать монтаж как метод и инструмент исследования — все равно, что отвергать скальпель лишь потому, что он может оказаться в руках убийцы.

Эффект Уэллса — Куросавы

Мы уже несколько раз вплотную подходили к этому эффекту, не называя и не характеризуя его. Он является прямым продолжением двух предыдущих эффектов и связан с теми же качествами кинематографического материала, о которых шла речь выше. Однако прежде чем перейти непосредственно к описанию его механизмов и назначения, мы вкратце остановимся на одном утверждении Базена, высказанном в той же «Эволюции киноязыка»:

«Анализируя реальность посредством монтажа в его специфическом качестве, режиссер исходил из того, что драматическое событие обладает единичным смыслом. Конечно, это событие можно было бы проанализировать и по-другому, но тогда получился бы другой фильм. В общем, монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности (ambiguite). Кулешов в своем опыте как раз и доказывает это от противного, придавая с помощью монтажа определенное и каждый раз новое значение одному и тому же плану лица, неизменное выражение которого в своей неопределенности разрешает всю эту множественность взаимоисключающих интерпретаций»¹⁴.

Монтажной однозначности Базен противопоставляет многозначность глубинного построения «кадра-эпизода», при котором зритель сохраняет свободу толкования, а материал уберегается от упрощения и оскудения смысла: «...можно без преувеличения сказать, что „Гражданин Кейн“ может мыслиться только построенным в глубину кадра. Неопределенность в отношении идейного значения и истолкования этого произведения воплощается прежде всего в самом рисунке кадра»¹⁵.

В этих наблюдениях столько же пронизательности и тонкости, сколько и нестрогости научного анализа. Поскольку они имеют прямое отношение к предмету нашего разговора, нам придется несколько задержаться на существо поставленных Базеном проблем и особенностях приведенных им примеров.

¹⁴ Сб. «Вопросы киносценарии», вып. V. М., стр. 322—323. Заметим, между прочим, что на этот раз Базен пишет именно о неопределенности выражения лица Мозжухина, а не о некоей «улыбке».

¹⁵ Там же, стр. 323.

«Гражданин Кейн» Орсона Уэллса действительно явился новым словом в истории кино, но новаторская многозначность его содержания нашла выражение вовсе не (или преимущественно не) в системе глубинных мизансцен, а в *монтажном сопоставлении* нескольких рассказов об одном человеке, не совпадающих в своей трактовке этой личности. Каждого из этих рассказов хватило бы прежде на целый фильм, здесь же, несмотря на иллюзию полноты и целостности, — относительность нарисованного рассказчиком портрета. (Это подчеркивается также тем, что ни в одной из «систем», куда последовательно помещают Кейна официальная хроника, друзья-враги Бернстайн и Лилэнд, любовница Сьюзен, нет места таинственному «розовому бутону» — последнему слову, произнесенному перед смертью Кейном.)

Противоречивость характеристик, возникающих в ходе развития фильма, отнюдь не ведет к «неопределенности в отношении идейного значения и истолкования» фильма (и личности Кейна). Напротив, она знаменует собой процесс перехода от неопределенности к осмысленной многозначности, обретающей окончательную ясность в последних кадрах фильма, где объясняются предсмертные слова Кейна: «розовый бутон» оказывается маркой санок — частицы детства героя, времени равенства его самому себе, свидетельством тоски по утраченной цельности духовного мира. Многозначность, таким образом, не есть синоним неопределенности, это новая стадия состояния материала — *раскрытая неопределенность*.

И если мы примем базеновское замечание о том, что драматическое событие можно с помощью монтажа проанализировать по-разному и получить разные фильмы, — мы должны признать, что «Гражданин Кейн» представляет собой макромонтаж таких фильмов, каждый из которых более или менее однозначен и уж во всяком случае не «безмонтажен» (рассказчики далеко не все знают о Кейне и не всему им известному придают значение; их рассказы представляют собой конгломераты некоторых фрагментов биографии, которые притязают быть целым и главным и которые обнаруживают свою односторонность в целом всего фильма).

Метод Орсона Уэллса, который является не отказом от монтажа, а возвратом к монтажу на новом уровне, целое десятилетие почти не влиял на практику и теорию ки-

но, и лишь Акира Кurosава в «Расёмоне» подхватил и развил традицию «Кейна». Несмотря на существенные различия в строе, рассмотрение которых выходит за рамки нашей статьи, основной феномен этих фильмов совпадает. И присущ он отнюдь не только макромонтажу «фильмов в фильме».

Мировое кино знает примеры многозначности, обретенной иным способом, нежели в «Кейне» и «Расёмоне». Один из них — японский же «Голый остров» Синдо с его неоднозначным отношением к проблеме «человек и земля». Но прежде о предшественниках Синдо в этой теме.

В документальном фильме Луиса Бунюэля «Земля без хлеба» («Лос Хурдес») есть один-два общих плана, снятых с самолета: каменистое плоскогорье, на котором вдоль полувысохшей речушки тянется жалкая полоска почвы. Дикторский текст, сопровождающий этот «план-эпизод», сообщает, что каждый год в половодье речушка выходит из берегов и смывает почву и крестьяне на себе переносят из расщелин ведра земли в тщетной надежде прокормить себя и свой край. Этот эпизод Бунюэль не разработал монтажно, как другие эпизоды фильма, но по тексту можно представить, каким был бы зрительный ряд эпизода с таким смыслом.

В другом фильме, снятом тогда же, в середине 30-х годов, — в «Человеке из Арана» Флаэрти — совершенно аналогичный по материалу эпизод разработан в абсолютно противоположном смысловом ключе. «Немонтажный» Флаэрти изощреннейшим монтажом кадров отдельных действий (муж долбит камень, жена и сын достают из расщелин землю, приносят водоросли на удобрение) создает гимн человеку, в радости преобразующему мир.

Синдо снимает противоречие между этими крайними и однозначными точками зрения: в его фильме человек и суровая природа находятся в постоянном противоборстве, с переменным успехом в нем. Построив «Голый остров» в форме рондо, режиссер заставляет неизменный основной материал раскрыться новыми гранями, обнаруживать новую конкретно-смысловую определенность в новых обстоятельствах и взаимосвязях. Переосмысление материала, обнаружение в нем противоречивых моментов как органического его свойства связаны здесь не с субъективным опосредованием события, явления, персонажа чьим-либо восприяти-

ем, а с объективным развитием этого явления, запечатленным в общей композиции произведения.

Такого рода обращение с материалом не является открытием 50—60-х годов. Аналогичный метод, пусть не столь развернуто примененный, мы находим в фильмах 20-х и 30-х годов. Чтобы не умножать примеров, вернемся к солдатской шеренге в «Потемкине». На Одесской лестнице она четко и недвусмысленно обнаружила свой смысл жестокого, бесчеловечного механизма подавления и уничтожения. Но есть в фильме эпизод, где такая же шеренга предстанет перед зрителем в ином качестве, в иных смысловых характеристиках. Это строй караула в эпизоде «Драма на Тендре», изготовившийся к залпу по брезенту, но в последний момент вышедший из повиновения и примкнувший к восстанию. Если в расстреле на Одесской лестнице выдвинулась в качестве семантических обертонов одна совокупность «элементов» материала (обезличенность униформированных «человеко-единиц», бездушный шаг сапог, стреляющие винтовки), то в сцене с брезентом учтен новый «элемент» — лица матросов караула, их человеческая реакция на бесчеловечный приказ. Ибо на Одесской лестнице строй, повинующийся приказу, является частью тиранического режима, на юте же броненосца он выходит из этого целого и становится (вернее, возвращается) частью иного целого — матросского коллектива, а в конечном смысле народа, угнетаемого режимом (что подчеркивает возглас Вакулинчука: «Братья! В кого стреляешь?»). В финале фильма Эйзенштейн дает еще одну вариацию этого перехода в новое качество, в новое целое — функцию строя «играет» здесь адмиральская эскадра.

Этот пример позволяет нам понять предпосылки многозначного раскрытия материала. Они гнездятся в его неоднородности, которая, как мы уже указывали, есть след принадлежности материала к разного рода *целым*. И если в общей композиции фильма будут монтажно сопоставлены сами эти целые, то зритель только и обретет возможность воспринять смысловую неоднозначность конкретно явления, предмета, характера.

Вернувшись к опыту с лицом Мозжухина, мы можем теперь указать на логическую ошибку Базена в его истолковании. Монтаж он ограничил стыком двух кадров, в то время как проблема многозначности требовала рассмотре-

ния всех *трех вариантов кулешовского опыта*. Показав извлечение конкретного смысла в одном сопоставлении, эксперимент — вовсе не от противного, а прямо и недвусмысленно — выявил и относительность этого смысла, его неполноту по отношению к исходной многозначности материала, которая выступала в изолированном кадре как неопределенность и которую надлежало раскрыть. Если угодно, опыт Кулешова в целом является своеобразным микро-«Кейном» и пред-«Расёмоном».

Эффект многозначности, который по праву надлежит назвать именами Уэллса и Куросавы, впервые сознательно и принципиально применивших его на уровне целой драматургической концепции, возвращает нас и к проблеме соотношения абстрактного и конкретного, отдельного и общего в монтажном построении. Он указывает на то, что в процессе обобщения, неизбежном при включении части в целое, материал не исчерпывается в своем локальном значении. Это не является, впрочем, основанием для отказа от подобного метода анализа материала, ибо он и есть единственный путь к смыслу явления. Не упрощение монтажной системы, но усложнение ее, создание системы систем приблизит нас к конкретной многозначности явления. Подтверждение этому мы можем найти в замечательном определении общего, которое отметил В. И. Ленин в «Конспекте книги Гегеля „Лекции по истории философии“»:

«Значение *общего* противоречиво; оно мертво, оно не чисто, неполно etc. etc., но оно только и есть *ступень* к познанию *конкретного*, ибо мы никогда не познаем конкретного полностью. *Бесконечная* сумма общих понятий, законов etc. дает *конкретное* в его полноте»¹⁶.

И еще одна — для нас хрестоматийная — цитата из «Философских тетрадей» Ленина в связи с базеновскими подозрениями насчет «субъективных добавлений» к объективному смыслу необобщенного, сырого материала:

«...Отдельное не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д. Всякое отдельное тыся-

¹⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 252.

чами переходов связано с другого рода отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д. *Уже здесь* есть элементы, зачатки понятия *необходимости*, объективной связи природы etc. Случайное и необходимое, явление и сущность имеются уже здесь, ибо говоря: Иван есть человек, Жучка есть собака, *это* есть лист дерева и т. д., мы *отбрасываем* ряд признаков как *случайные*, мы отделяем существенное от являющегося и противопоставляем одно другому»¹⁷.

Думается, эти классические определения, с которыми Базен, по всей видимости, не был знаком, великолепно объясняют сущность трансформаций, испытываемых материалом и его «смыслом» в системе взаимодействующих монтажных механизмов.

¹⁷ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 318—321.

СОРОКОВЫЕ

(К методологии изучения периода)

Заглавие этой статьи сразу же требует пояснения. Понятие «сороковые годы» для нас не ограничено жесткими хронологическими рамками. Как показывает опыт, их соблюдение вообще затруднительно в исторических исследованиях — вспомним ли мы работы о XVIII веке, обычно заканчивающиеся Великой французской революцией (1789), статьи Белинского, в которых понятие «литература 40-х годов» обнимало период 1835—1845 гг., или очерки кинематографа 30-х годов, в которые включаются фильмы 1940 г. и начала 1941 г. В данной работе понятие «сороковые» охватывает 1941—1952 гг. В свою очередь киноискусство 40-х — начала 50-х годов резко распадается на два периода, определяемых самой историей: кинематограф времени войны и послевоенный период, завершаемый XIX съездом КПСС.

Задачи и проблемы, герои и стилистика, сюжеты и выразительные средства кинематографического искусства военного и послевоенного периодов во многом различны, как различно время, это искусство породившее и обусловившее.

Это различие особенно очевидно, когда рассматриваешь сороковые годы именно с точки зрения истории кино народов СССР. Во время войны многонациональная советская кинематография выступает едино, как общесоюзная кинематография. На Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, в Ташкенте, Ашхабаде, Баку и Тбилиси плечом к плечу работают кинематографисты Москвы, Ленинграда, Украины, Белоруссии, среднеазиатских республик, Закавказья. Школа ведущих советских мастеров, пройденная в эти годы молодыми художниками национальных

республик, оказала большое влияние на их творчество в последующие годы. Но если в период войны в силу сложившихся обстоятельств многонациональный советский кинематограф выступает как единый и общесоюзный, что предопределяет принципы его исследования, то в послевоенный период, наоборот, возникает необходимость рассматривать пути и судьбы каждой национальной кинематографии отдельно.

Как и в предшествующие годы, советская кинематография в период Великой Отечественной войны испытала на себе различные, подчас противоречивые влияния. Условия военного времени потребовали коренной перестройки всей работы кино. Но в этой перестройке сталкивались тенденции и силы, отражающие, как и прежде, борьбу подлинного творчества и удобного, привычного штампа, новаторства и косности, изображения правды жизни и стремления к затушевыванию «острых углов».

О кинематографе военных лет у нас нередко говорят с уважением по отношению к его гражданской, патриотической миссии и с некоторым пренебрежением к его эстетическим особенностям, якобы принадлежащим лишь прошлому. Между тем значение этого периода отнюдь не историческое. Достоинства и недостатки, победы и поражения современного кино во многом «запрограммированы» именно в сороковые годы. Непрерывность художественного процесса лишней раз получает здесь веское подтверждение.

Киноискусство военных лет кажется легко обозримым в своих идейных мотивах. Прославление подвига, воспитание ненависти к врагу становятся его главной задачей, лозунг «Все для фронта!» — высшим законом существования. Кинематограф той поры категоричен и пристрастен в своих оценках, он отказывается от полутонов.

Ясность конфликтов, характеров, авторских точек зрения создает иллюзию простоты, элементарности искусства этого периода. Однако как раз в годы войны в нем происходят сложные процессы, вся важность которых открылась лишь много позже.

Киноискусству предстоит пройти трудный путь от иллюзий мирного времени к осознанию и воплощению суровой правды войны. Увидеть, как непрямо, с немалыми издержками и отклонениями шел в кинематографе военных лет процесс углубления, обогащения реализма, проследить этот процесс в его прихотливом движении, в его

интенсивном развитии и спаде представляется нам наиболее интересной задачей. Эта задача предопределяет и принцип отбора картин, которые оказываются в центре внимания. В первую очередь это, конечно, фильмы современные, посвященные жизни народа в войне, его подвигу, его трагическим испытаниям.



В боевых киносборниках, этих первых оперативных откликах нашего киноискусства на начавшиеся военные действия, ясно видно, как стремились художники кино поднять патриотический дух сражающихся, служить своим искусством делу борьбы с врагом. В этом их историческое значение. Но в этих первых пробах нашего кино военного периода еще было немало условного, приблизительного в понимании процессов военной жизни, образа врага. Так, например, в новеллах «Приказ выполнен», «Патриотка», «Три танкиста» вооруженные до зубов фашисты не могли справиться с подбитым танком, терпели поражение от колхозниц с граблями и т. д.

Бесспорно, здесь надо учитывать время, когда эти киноновеллы создавались. Проблема реалистического отображения действительности, очевидно, не может рассматриваться в отрыве от исторических условий, рождающих тот или иной тип искусства. В отдельные критические моменты истории обычное соотношение между главными функциями искусства — познанием, отражением действительности, воздействием на зрителя — нарушается. Поднять, воодушевить, мобилизовать — эта задача оказывается основной.

Искусство жертвует некоторыми своими важными свойствами во имя гражданской задачи.

Искусство первых месяцев войны было плакатным. И это естественно, это признак его жизненности. Но и плакат может быть умным или глупым, наивным или глубоким.

Так, «Пир в Жирмунке», оставаясь плакатным по конфликту, героям, сюжету, был при этом достоверен, в нем появились моменты психологического анализа.

Рассматривая боевые киносборники, необходимо иметь в виду, что при всех их очевидных слабостях историческое (и нравственное) значение этих картин было весьма ве-

лико. И здесь опять-таки исследователь этого периода встает перед одной из сложных проблем реализма, важной для понимания искусства как 40-х, так и 30-х годов.

Нашему киноведению порой приходится решать очень сложные задачи. Вот для примера фильм «Великий гражданин». В нем историческая ситуация отражена в какой-то мере односторонне, а между тем фильм поражает своей убедительностью, страстностью, несомненной талантливостью.

Дело, очевидно, в том, что есть произведения, являющиеся как бы историческими документами — в них объективно зафиксированы факты, события времени, и есть документы эмоций, настроений, представлений эпохи. В «Великом гражданине» были отражены представления, эмоции миллионов людей 30-х годов. И точно так же в боевых киноборниках запечатлелись широко распространенные общественные настроения первых месяцев войны.

Последние боевые киноборники создавались уже в далеком тылу, сочинялись и ставились людьми, не знавшими особенностей фронтовой жизни. Плоды вымысла, «жесточкая» мелодрама, банальный детектив торжествуют в них все очевиднее.

«Пресс оторванности от войны» давит все сильнее на режиссеров и сценаристов, оказавшихся вместе с эвакуированными киностудиями в тылу. Надо было преодолеть разрыв между художественной кинематографией и жизнью. Художественный фильм должен был обратиться к героическим характерам, выдвинутым жизнью, и воплотить их на экране во всей достоверности их фронтового быта, в правде их стремлений и чувств. Фильму военных лет предстояло проделать путь, аналогичный в определенном отношении тому, который проделало молодое советское киноискусство, осваивая новую революционную действительность, — запечатлеть ее в хронике, с тем чтобы затем прийти к более глубокому поэтическому и психологическому ее осмыслению в художественных фильмах.

Процессы перестройки, которые претерпело в годы войны кино, были характерны для всех его видов и жанров. Но с наибольшей остротой они проявились, пожалуй, в хронике, документальном фильме, прямо отражающем столь резко изменившуюся действительность. Условия военного времени, когда любая фальшивая нота мерялась

иной мерой, со всей решительностью потребовали от документалистов и большей трезвости взгляда, и большей честности.

■

Документальное кино начало свою работу в годы войны с выпуска киножурналов, а несколько позже — обзорных киноочерков, повествующих о первых месяцах жизни Советского государства после нападения фашистских войск.

По своему содержанию это были фильмы-лозунги, фильмы-плакаты, возрождавшие в новых исторических условиях, как и первые боевые киносборники, жанр киноагиток времен гражданской войны.

Вместе с тем уже в первых хроникально-документальных фильмах и киножурналах, не ставивших своей задачей многоплановое публицистическое отображение современности, были переданы дух, настроение тех лет. В них появляются отдельные образные характеристики, зорко увиденные оператором детали, которые позволяют зрителям воспринять с экрана не только обнаженный агитационный смысл фактов. Противотанковые заграждения, прорезавшие еще недавно мирные улицы Москвы, стволы зенитных орудий над крышами зданий, заклеенные крестнакрест стекла окон, аэростаты воздушного заграждения, бесшумно поднимающиеся на фоне облачного вечернего неба, — все эти кинодокументы создавали обобщенную, типизированную картину времени.

Однако сейчас, глядя на прошлое с достаточно далекой исторической дистанции, мы ясно видим не только то большое, важное, что было сделано нашим кинематографом в те годы, но и то, что было им в силу тех или других причин упущено, не осуществлено. К числу таких упущений относится, несомненно, односторонность, одноплановость изображения боевых действий в первый период войны. И здесь прежде всего существенно то обстоятельство, что подлинных репортажных съемок в период нашего отступления, за редким исключением, не велось. В отдельных случаях зрители видели на экране фронтовые эпизоды. Но это были кадры, показывающие жизнь вторых, третьих эшелонов войск, а никак не передний край

борьбы с фашизмом, никак не то, что стало образом «дорог отступления». Причем, как это ни горько признать, и в том немногом, что рассказывалось журналистами кино о боевых действиях в первые месяцы войны, наряду с кинорепортажем чувствовалась традиционная подготовленность документальной съемки, «организация» события.

Объяснялось это сложившимися методами и формами пропаганды, прямо распространяемыми и на сферу искусства. Действовали украшательские тенденции, укрепившиеся в документальном кино конца 30-х годов и с несомненностью свидетельствовавшие о кризисе кинорепортажа.

Чрезвычайно важным, принципиальным для документальной кинематографии первого периода войны явился фильм режиссеров И. Копалина и Л. Варламова «Разгром немецких войск под Москвой». В нем отразились новые поиски художников, процесс перестройки творческого метода документализма, хотя вместе с тем и наследие недавнего прошлого. Во многом эта картина стала каталогом приемов, характерных решений эпизодов, способов сочетания изображения и дикторского текста, нашедших свое воплощение в целом ряде последующих работ.

Фильм рассказывал о наступательной операции советских войск под Москвой, начавшейся в декабре 1941 г. Изображению битвы под Москвой, сыгравшей величайшую роль в ходе всей мировой войны, предшествовали вступительные эпизоды: строительство военных укреплений, проходы войск по улицам столицы, формирование истребительных батальонов. Однако сцены эти в картине были второстепенными. И в композиции, и в изобразительной части фильм стремился решить главную идейно-политическую задачу: развенчать миф о непобедимости гитлеровской армии, показать наступательную силу советского оружия, сплоченность и героический подвиг народа. Впервые документалисты стали свидетелями огромного по своим масштабам сражения, впервые с начала войны они видели свою армию идущей вперед, громящей врага. И это воодушевляло их. Фильм впечатлял своей общей идеей, удачными сопоставлениями, кадрами, эпизодами.

Важно в связи с фильмом «Разгром немецких войск под Москвой» остановиться еще на его одной характерной особенности. Возросла конструктивная и идеологическая роль дикторского текста, а изобразительная часть оказа-

лась второстепенной, выполняя в основном функцию иллюстрации текста.

Однако значение этого фильма оказалось огромным. Зрители охотно прощали авторам недостатки их произведения в благодарность за то, что в нем было. «Разгром немецких войск под Москвой» явился первым живым кино-рассказом о нашей первой крупной победе, воодушевлявшей армию и тыл, вселявшей в людей мужество, бодрость духа. Экран показывал первые значительные трофеи советских войск, первых немецких пленных, первые разгромленные дивизии врага, первые гитлеровские кладбища, первые освобожденные села и города. И поэтому не удивительно, что картина при всех просчетах монтажа и операторских съемок до настоящего времени осталась волнующим документальным свидетельством той эпохи.

Утверждение реализма в документальном кино военных лет означало прежде всего и главным образом утверждение подлинности, достоверности документальной съемки, искусства фиксации живой действительности, примата изобразительного образа над словесным комментарием к нему.

Фильмы конца 1942—1943 гг. дают в этом направлении примеры значительных художественных удач. Обилием точных характеристик, типичных жизненных деталей, убедительных подробностей, схваченных «глазом» киноаппарата, отличалась, например, оптимистическая трагедия режиссера В. Беляева «Черноморцы», посвященная обороне Севастополя. Правдивый, трагический образ осажденного, скованного морозом города воссоздавала картина режиссеров Р. Кармена, В. Соловцева, Н. Комаревцева и Е. Учителя «Ленинград в борьбе». Широко, многопланово показывал жизнь борющейся страны фильм режиссера М. Слущкого «День войны». Эпически масштабным, прозвучавшим на весь мир был «Сталинград» Л. Варламова, выпукло и сильно обрисовавший стойкий, вынесший всю непомерную тяжесть войны русский характер, запечатлевший гневный наступательный порыв советских войск в одной из величайших битв истории.

Во второй период войны документальное кино более тесно сближается с литературной публицистикой. Это находит свое выражение не только в общности тематики и образных средств, но и в прямой консолидации творческих

сил. Наиболее отчетливо творческая связь документального кинематографа с большой советской литературой раскрывается на примере А. Довженко, которому принадлежат в годы войны два фильма — «Битва за нашу Советскую Украину» (1943) и «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель» (1944).

Для 1944—1945 гг. характерна еще одна важная и по своим последствиям далеко идущая особенность. В связи с решением ЦК партии в мае 1944 г., указавшем на недостатки кинохромики, в документальную кинематографию приходит большая группа мастеров художественного кино и среди них режиссеры Ю. Райзман, С. Юткевич, И. Хейфиц, А. Зархи. Методы этих художников, их талант, опыт, свежесть восприятия жизни и восприятия кинодокумента, как и участие в создании документальных фильмов А. Довженко, обновили лицо советской кинопублицистики, внесли в нее новые идеи, новые художественные решения. Перекидывая мостик в будущее, мы можем в связи с этим заметить, что исторический процесс развития документальной кинематографии, не будь подобного притока в него творческих сил из смежных областей искусства, взаимосвязей литературы, документального и игрового кино, несомненно, многое потерял бы и уж, совершенно ясно, не привел бы к тем интереснейшим, своеобразным формам обрисовки образа человека, которые характеризуют его современный этап.

Наибольший интерес в заключительном периоде работы советской документальной кинематографии военных лет вместе с фильмами А. Довженко представляют два произведения: «Освобожденная Франция» С. Юткевича (1944) и выпущенный на экраны уже в 1946 г., однако по своему содержанию целиком обращенный к годам войны фильм режиссеров Р. Кармена и Е. Свиловой «Суд народов» (дикторский текст Б. Горбатова).

Таким образом, становится ясным, что документальное кино, как и вся кинематография, на разных этапах войны было различным, что оно претерпело определенную эволюцию. С течением времени кинопублицистика становилась глубже, серьезней, фиксировала уже не случайные, а характерные явления военной жизни, пыталась осмыслить существо совершающихся событий, выявить и показать типическое. Этот процесс шел одновременно с накоп-

лением художественного опыта, с преодолением иллюстративности, привычных схем.

Но следует вместе с тем заметить, дабы стало понятным то, что произошло с документальным кинематографом в дальнейшем, что сложившиеся в нем схемы и штампы, несмотря на все успехи, в годы войны полностью преодолены не были. И более того: именно к концу войны создались условия, сыгравшие роль тормоза в развитии и закреплении этих успехов. Официальное, парадное изображение жизни все больше врывается в документальные фильмы. Всего лишь через два-три года после войны начался застой документальной кинематографии. И потребовалось почти десятилетие для того, чтобы он был преодолен, чтобы в новых, изменившихся общественных условиях кинопублицистика вновь вышла на передние рубежи искусства.



Лучшие художественные картины военных лет, подобно хронике, выросли из непосредственного наблюдения действительности, и нередко в них отчетливо чувствовалось влияние документализма.

На примере «Секретаря райкома», поставленного И. Пырьевым по сценарию И. Прута, ясно видно, как противоречив, труден был путь искусства к воплощению художественными средствами действительности военных лет. Лучшие традиции советского кинематографа в создании образа партийного руководителя, вождя масс оплодотворили работу В. Ванина, сыгравшего роль секретаря райкома Кочета. Но одновременно в фильме остро ощущалась приблизительность, неконкретность знания жизни на оккупированных территориях, психологии людей, оставшихся в тылу врага. Мысль сценариста, режиссера, не находя опоры в реальности, постепенно в течение фильма входит в русло канонических приемов и решений. Так появляется и выдвигается на первый план шпион — фигура, столь распространенная в картинах 30-х годов, одно за другим следуют головоломные приключения героини фильма Наташи и самого Кочета. Условность ситуаций вступает в противоречие с правдой характера, созданного Ваниным.

Фильм «Секретарь райкома», безусловно, сыграл свою положительную роль в дни войны.

Следующий шаг художественный кинематограф сделал в фильмах «Непобедимые», «Она защищает Родину», где ощущаются и влияние документального кино, и непосредственные наблюдения авторов-очевидцев.

Сценарист А. Каплер и режиссер Ф. Эрмлер попытались в фильме «Она защищает Родину» передать правду трагедии и мужества народа. Успех картины определил цельный героический образ Прасковьи Лукьяновой, созданный В. Марецкой. Но в то же время традиционные схематические сюжетные ходы и характеры не преодолены до конца и здесь.

Более последовательными в своем «документализме» были С. Герасимов и М. Калатозов в «Непобедимых». Однако, отказавшись от канонических мотивов, они не пришли еще к целостной сюжетной конструкции, органически вырастающей из жизненного материала.

Успешно завершить эти поиски, найти форму, адекватную материалу военной действительности, киноискусство смогло только через год в фильме «Радуга», поставленном М. Донским по сценарию В. Василевской.

«Радугу» упрекали в жестокости, в натурализме за сцены, где Олену Костюк, беременную, в одной рубашке, гоняют по снегу, где Малючиха с детьми утаптывает могилу только что похороненного сына. Но сцены эти, так же как и некоторые эпизоды из фильма «Она защищает Родину», вовсе не были натуралистичны. Они ломали привычные представления о границах реалистического в кинематографе, отражали те сдвиги, которые произошли за истекшие годы в художественном мышлении.

Это становится ясным, когда рассматриваешь картины на широком фоне искусства военных лет. Тогда можно с очевидностью убедиться, что обнаженный трагизм, жестокость самого жизненного материала в очень большой мере определяют образный строй пьес Л. Леонова «Ленушка» и «Нашествие», повестей В. Гроссмана «Народ бессмертен», Б. Горбатова «Непокоренные», В. Василевской «Радуга», а также и ряда произведений киноискусства, испытавших мощное давление новой, военной действительности.

В 1942 г. Александр Довженко выступил с речью, которая могла бы стать художественным манифестом кино этих лет — настолько точно в ней было определено место художника в дни войны и вытекающая отсюда эстетика военного кинематографа. Довженко призывает к искусству

пристрастному, гневному. Точка зрения художника «с кровавых полей войны», утверждает он, властно требует «раздвигать рамки дозволенного в искусстве».

Искусство слушало голос времени и «не гнушалось ужасов, не отворачивалось от умерших неэстетической смертью».

В кинематограф пришла народная трагедия. И очень интересно проследить, как в эстетике той же «Радуги» появляются моменты, которые были восприняты затем как откровение итальянскими кинематографистами. Василевская и Донской решительно ломают канонические принципы сюжета. Нет шпиона, нет любовной истории, нет «утепляющей» комедийной пары. Сама жизнь давала художникам столь драматический материал, что не было необходимости пронизывать его придуманными коллизиями и всяческими боковыми ходами. Это подсказывает стиль исполнения. Устраняется всякая театральность. Нет деления на главные и второстепенные образы — «звезд» и подыгрывающий фон. Эстетический принцип выражает реальное жизненное соотношение. Коллективный герой возникает потому, что вся деревня живет одной судьбой, одной мыслью о сопротивлении.

Всего за три года кинематограф прошел путь от первых наивных киносборников до фильмов углубленного правдивого изображения народной жизни.

Интересные искания идут в это время в разных направлениях. Суровый военный климат, в котором появились Седьмая симфония Шостаковича, «Василий Теркин» Твардовского, способствует и развитию киноискусства. Если искусство второй половины 30-х годов обходило или не глубоко интерпретировало самые трагические коллизии своего времени, то кинематограф военных лет не только столкнулся с материалом небывалого драматизма, но и получил возможность раскрыть этот драматизм.

Фильм «Нашествие» по пьесе Л. Леонова — один из примеров того, как война расширила пределы изображаемого в искусстве.

Рядом с линией психологического реализма, представленной «Нашествием» А. Роома и «Однажды ночью» Б. Барнета, рядом с «Радугой», переплавившей опыт документального кино в сложной поэтической системе, возникает еще одно, условно говоря, прозаическое, повествовательно-бытовое ответвление в фильме М. Папавы и

Е. Бабочкина «Родные поля», посвященном деревне в годы войны.

Так киноискусство военного периода, обычно рассматриваемое только с точки зрения его гражданских идей, при эстетическом анализе обнаруживает свое многообразие, поиски разных направлений. И этому ничуть не противоречит факт, что все искусство развивалось под единым лозунгом, что его идейная платформа была монолитна, как никогда раньше.

Одним из таких, быть может, наиболее удивительных явлений в кинематографе военных лет был расцвет кинокомедии. Художники работают в разных жанрах смешного: здесь и сатирические миниатюры — «Сон в руку» и «Случай на телеграфе», и приключенческая комедия «Антоша Рыбкин», и озорной фарс «Новые похождения храброго солдата Швейка», и лирическая оперетта «В шесть часов вечера после войны». При всех различиях художественного уровня в этих произведениях выразился своеобразный закон преодоления страшного, тяжелого, утверждался оптимизм народа, не теряющего уверенности в своем конечном торжестве над смертью и насилием.

Одновременно в эти годы происходят внутренние структурные изменения нашего искусства. Характерно, что на различных заседаниях и дискуссиях все время поднимается вопрос о сюжете, за которым стоял в сущности спор о реализме в кино. В противовес надуманным, сюжетно закрученным, драматургически выверенным произведениям, в которых очень часто художник, по словам С. Герасимова, «амнистирует себя от необходимости глубоко и по возможности до конца понять жизненную природу человека, идущего в бой», выдвигаются такие произведения, как «Родные поля», сценарий «Дней и ночей», «Радуга», позднее повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда», где происходит переход к иным, более свободным принципам сюжетосложения, позволяющим пристально и подробно всмотреться в современную жизнь.

При всем том было бы неверным видеть в кинематографе военных лет только его успехи. Мы уже говорили об этом применительно к хронике. Успех сопутствует, как правило, тем картинам, где искусство обращается к рядовому человеку, вынесшему на своих плечах главные тяготы войны, к его судьбе, взятой в соотношении с историческими процессами.

Менее удачными оказались фильмы «Малахов курган», «Морской батальон». Во всех этих картинах центр тяжести переносился с изображения человека на воспроизведение событий. Герои представляли только в их отношении к военной службе. Казалось, будто художники скованы военным уставом вместе со своими героями и им не положено интересоваться душевной жизнью, судьбой солдат.

Еще больший разрыв произошел между картинами, посвященными современности, испытавшими ее непосредственное воздействие, и фильмами историческими и историко-революционными. В фильмах «Котовский», «Пархоменко», «Оборона Царицына» и особенно в «Георгии Саакадзе» торжествовала концепция сильной личности, героя-полководца, который сам, по своей прихоти меняет ход истории.

В нашем киноведении период войны обычно рассматривается как некий цельный период развития искусства. Между тем внутри этой четырехлетней дистанции ясно заметен резкий поворот. Со второй половины 1944 г., в преддверии победы начинают ощущаться иные тенденции. В итоге реализм «Радуги», острота душевных конфликтов «Нашествия», свобода и многослойность изображения жизни в «Родных полях» не получили в кинематографе первых послевоенных лет того развития, на которое можно было бы рассчитывать. Эта эволюция наглядна в движении от сценария к фильму «Великий перелом» — картине, которая вышла в 1945 г. и, как бы завершая одну историческую эпоху, начинала другую.

Несомненно, что догматические тенденции, усилившиеся в послевоенные годы, затормозили и исказили нормальное, естественное развитие киноискусства этого периода. Такие фильмы, как «Солдаты», «Два Федора», «Дом, в котором я живу», могли бы появиться раньше, чем они появились. В них искусство запоздало пережило тот этап освоения конкретного быта и психологии, подробности жизни, возвращение к судьбе и подвигу рядового солдата, который оно начинало в 1943—1945 гг.

Таким образом, нельзя недооценивать достижения военного периода. Панорама искусства этих лет была разнообразна и широка, и напряженные поиски привели к безусловным результатам. На экране появились новые герои, были подняты новые темы, резко пересмотрены

прежние представления о границах реалистического в кинематографе, углубились патриотические, интернациональные основы киноискусства, что еще долго будет питать развитие нашей кинематографии.



В период 1945—1952 г., а точнее, может быть, 1953 г., жизнь кинематографа была сложной, противоречивой.

Прежде всего резко сократилось количество выпускаемых картин. Уже в 1948 г. Министерство кинематографии специальным постановлением прекратило работу над 143 сценариями, оставив в своем портфеле только 60. От года к году производство картин падало, достигнув в 1951 г. минимальной цифры — 9 фильмов, из которых часть была еще фильмами-спектаклями. Но дело не только в уменьшении количества фильмов. «Эпоха малокартинья», как ее позднее стали называть, затормозила и даже оборвала многие творческие биографии. В постановлении, в частности, указывалось, что «погоня за большим количеством фильмов привела к неправильной практике привлечения к производству фильмов малоопытных режиссеров, создающих слабые картины». Практически это означало, что молодежи путь в большую кинематографию был закрыт.

С другой стороны, иные сложности встречали мастера старшего поколения. Установка на шедевры рождала в аппарате Министерства кинематографии атмосферу перестраховки, мелочной опеки. Фильмов выпускалось мало, но зато уж по каждой картине многократно устраивались заседания, обсуждались актерские пробы, эскизы декораций, костюмы, давались замечания, которые режиссер должен был принимать к исполнению. Редкий фильм выпускался без переделок.

Особенно сильно пострадала от них картина А. Довженко «Мичурин», а вторая серия «Ивана Грозного», «Свет над Россией», «Звезда» и многие другие фильмы в тот период вообще не вышли на экран.

Противоестественность установки на сокращение производства, ее бюрократический характер, противоречащий принципам советского киноискусства, отчетливо выявились в работе национальных студий. Именно по ним больше всего ударила «эпоха малокартинья». Если на Киевской

студии в 1948—1951 г. еще были сделаны четыре картины, если какая-то жизнь теплилась в кинематографии Грузии и Белоруссии, то в Узбекистане с 1948 по 1951 г. включительно не было создано ни одного фильма. В Азербайджане с окончанием войны по существу полностью сворачивается производство художественных картин. В Туркмении после «Далекой невесты», вышедшей в 1948 г., не делалось больше ничего в течение ряда лет.

Главное было, однако, не только в сокращении производства, в отсутствии притока свежих кадров и незанятости известных творческих работников. Планы производства не просто сокращались, но менялись в определенном направлении. Из них вычеркивались такие, например, произведения, как «Спутники» Пановой, «Люди с чистой совестью» Вершигоры, «Два капитана» Каверина, «Ночь полководца» Березко, — вещи, завоевавшие читательский успех свежестью взгляда на жизнь, остротой проблематики. Их место все уверенней занимали картины исторические, историко-биографические. На экраны толпой вышли великие, полководцы прошлого, композиторы, писатели, ученые, оттесняя на второй план человека современной эпохи.

Вытеснение реального, живого героя, замена его безликим штампом, схемой происходят и в документальном кино. В послевоенном периоде в кинопублицистике прочно утверждается и канонизируется несколько вполне определенных, «обкатанных» видов продукции: фильмы о республиках, о фестивалях, о праздниках и парадах, видовые фильмы. Все эти картины были до крайности однообразны, помпезны и одновременно сухи, а главное, весьма далеки от подлинной, трудной и противоречивой, суровой и радостной, наполненной естественными человеческими страстями жизни. И лишь такие фильмы, как «Донбасс» М. Билинского (1946), «Советская Украина» М. Слуцкого (1947), «Днепрогэс» О. Подгорецкой и М. Большинцова (1948), еще сохранившие традицию реализма войны, а позже «Юность мира» А. Ованесовой, выделялись на общем фоне как произведения правдивые, темпераментные, эмоциональные, художественно индивидуальные. В целом же кинопублицистика 1946—1952 гг. утрачивает искусство кинорепортажа, оригинальный авторский взгляд на мир и творческую принципиальность. За редким исключением она становится выспренней, отка-

зывается от кинонаблюдения, размышления над жизнью, от впечатляющего человеческого образа. Изображение подчиняется слову.

Но было бы неверным представлять период 1946—1952 гг. как время бесплодного развития кинематографа, бесповоротного торжества догматических идей. И в этот период не умирают реалистические революционные традиции советского искусства. Изучая фильмы второй половины 40-х — начала 50-х годов, нельзя не видеть того внутреннего, необъявленного спора, который идет между такими картинами, как, например, «Рядовой Александр Матросов» и «Повесть о настоящем человеке», «Александр Попов» и «Тарас Шевченко», «Падение Берлина» и «Молодая гвардия», или даже внутри такого произведения, как «Третий удар». Идет борьба различных тенденций в искусстве этого времени.

Наиболее ясно и последовательно ложные волюнтаристские концепции проявились в фильме «Клятва». Созданная в 1946 г., эта картина стала как бы своеобразной исторической заставкой для целого направления. Замысел П. Павленко и М. Чиаурели открывался в самом повороте темы — двадцатилетие жизни Советского государства как история выполнения клятвы, данной Сталиным на II съезде Советов. Герой фильма, его планы, его воля оказываются источником исторического движения.

В «Клятве» была сделана попытка создать обобщенный символический образ народа. Семья Петровых не просто обычная семья: каждый ее член должен был представлять определенный социальный слой, нести некую черту народной психологии. Но характеры-символы лишены в фильме конкретно-исторического содержания. Герои из народа в «Клятве» не есть действительные характеры. Это лишь наделенные паспортными данными абстрактные понятия.

Принципы «Клятвы» были продолжены и развиты в так называемых художественно-документальных фильмах. Они были призваны доказать, что все главные сражения войны были выиграны лишь благодаря Верховному Главнокомандующему, а вся армия, начиная от полководцев и кончая рядовыми солдатами, механически выполняла его волю.

Алексей Иванов — Б. Андреев, идущий как центральный герой через весь фильм «Падение Берлина», появляющийся на короткое время и исчезающие солдаты в «Ста-

линградской битве» В. Петрова — все они независимо от места, занимаемого в фильме, как и Мать в «Клятве», — лишь разные ипостаси одной и той же концепции человека-винтика. Обычный человек выступает в этих фильмах лишь как боевая единица. Он совершает подвиги, жертвует собой и уходит в небытие.

«Третий удар», поставленный И. Савченко, принципиально иначе показывает рядовых участников битвы за Крым. Даже в массовых сценах для Савченко дорог, интересен каждый боец. И начиная с первого батального эпизода, в фильме возникает тема безымянного солдата — его воли, его бесстрашия, готовности к подвигу и самопожертвованию.

Лучшие сцены «Третьего удара» наглядно демонстрируют, как продолжают в искусстве конца 40-х годов традиции «Броненосца Потемкина», «Чапаева», «Мы из Кронштадта», где мастерски построенная массовая сцена оказывалась идейной и эмоциональной кульминацией действия.

Борьба традиций революционного реалистического искусства и антиреалистических тенденций шла во второй половине 40-х — начале 50-х годов по всему фронту кинематографа. Она нашла свое отражение и в эстетике. В кинотеории этого времени возникает ряд догм, смысл которых сводится к подмене подлинной картины жизни вымышленным представлением о ней, к отчуждению человеческой личности в искусстве.

Именно в эти годы получает распространение пресловутая «теория бесконфликтности». Обычно ее рождение приписывается драматургу Вирте, который в 1952 г. выдвинул понятие «жизни-карнавала», утверждая лишь конфликт хорошего с лучшим. Но, конечно, было бы наивным полагать, что бесконфликтность была придумана Виртой и возникла лишь в 1952 г. Начиная с 1946 г. в ряде статей резко критиковались писатели, кинематографисты, пытавшиеся показать трудности послевоенного восстановления, душевные травмы, нанесенные войной, трагедии людей, оставшихся на пепелище, лишившихся семей, близких. Не случайно в те годы замалчивалась известная песня М. Исаковского о возвращении солдата, у которого «враги сожгли родную хату, убили всю его семью». И в фильмах «Донецкие шахтеры», «Кавалер Золотой Звезды», «Кубанские казаки» создается идеализированный образ послевоенной действительности, где хорошее борется с еще луч-

шим, где сверхпередовики подтягивают просто новаторов, где изобилие является уделом каждого.

Индивидуальный, конкретный характер в ряде произведений этих лет подменяется понятием советского человека вообще; сложное единство индивидуального и общего в реалистическом образе нарушается за счет примата общего. Типическое в этой эстетике понимается как наиболее распространенное и не как то, что есть, а то, что должно быть. Теоретические положения переходили в практику, именно поэтому они нуждаются в подробном рассмотрении. Лепин отмечал, что в художественном произведении «*весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов*»¹. Но эта специфика художественного образа игнорировалась в фильмах, подобных «Сталинградской битве», «Рядовому Александру Матросову», где место индивидуальных характеров занимали героин-схемы, где реальная обстановка подменялась выдуманым фоном.

Борьба с характерами исключительными и оригинальными, как ни странно, велась и в том жанре, который, казалось бы, по самой сути своей должен был бы исследовать именно такие крупные, масштабные, резко индивидуальные характеры. Речь идет о фильмах историко-биографического жанра, столь же распространенного и официального в те годы, как и художественно-документальный.

На поправках к фильму «Мичурин» были установлены каноны этого жанра. Согласно им, герой не имел права ошибаться, он был обязан прозревать будущее, обличать деятелей науки или искусства, которые либо грешили менделизмом-морганизмом или иными заблуждениями, либо впадали в низкопоклонство перед Западом, либо оказывались недостаточно последовательными реалистами. И герой большинства этих картин — композиторы Римский-Корсаков, Бородин, критик Белинский, изобретатель Попов, хирург Пирогов — были похожи друг на друга, как близнецы.

Но и в этом жанре возникали такие картины, как «Тарас Шевченко» или «Иван Павлов», разрывавшие канонизированные схемы, создававшие образ мятежного, мужественного героя, человека независимой мысли и непреклонной воли.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 49, стр. 57.

Задача показать, как даже в этих неблагоприятных условиях развивалась советская кинематография, как подспудно копились те силы, которые обеспечили в будущем ее взлет, является для нас главной в исследовании периода.

Наряду с «Тарасом Шевченко», «Сельской учительницей», «Третьим ударом» большое значение приобретают картины «Молодая гвардия» и «Повесть о настоящем человеке».

В «Повести о настоящем человеке» и особенно в «Молодой гвардии» кинематограф внимательно и всесторонне исследует характеры людей, как они проявились в испытаниях войны. Человек есть «мера вещей» в этих картинах. Стремление раскрыть неповторимость его личности, сложность его духовного мира определяет сюжетное и композиционное построение фильма.

Продолжались и сохранялись, таким образом, не только идейные традиции советского кинематографа с его вниманием к человеку, с его пониманием народа как решающей силы истории. Шел процесс освоения новых эстетических принципов. И характерно, например, что объекты внимания С. Герасимова определяют необычное сюжетное построение «Молодой гвардии». Здесь уже формируется та структура, которая затем ясно выявится в «Балладе о солдате». Собственно боевым действиям в «Молодой гвардии» отдано немного места, хотя, казалось, сам жизненный материал предлагал эффектные сцены тайных собраний, диверсий, погонь, перестрелок. Но даже в подобных немногочисленных эпизодах режиссера интересует не столько сам поступок, сколько его психология, то «человеческое», что проявляется в любых обстоятельствах жизни. И не случайно, что именно ученики Герасимова были в числе тех, кто в середине 50-х годов влил новую кровь в наше киноискусство. Появившись в нелегкое для нашего кинематографа время, «Молодая гвардия» не только продолжала лучшие традиции кино военных лет. В работе над ней создавалась *школа*.

Искусство середины и конца 50-х годов преодолело глубокие противоречия предшествовавшего периода, *развивало* то лучшее, что было создано в 40-е годы. Такова сложная диалектика истории.

ПЕРВАЯ РУССКАЯ КИНОЗВЕЗДА

(О Вере Холодной)

Вера Холодная снималась в кино всего лишь четыре года, почти пятьдесят лет тому назад умерла, и в отечественном фильмохранилище сохранились только четыре картины с ее участием. И все же имя Веры Холодной известно далеко не только любителям экрана.

Это имя сохранило ореол славы — хотя, казалось, ему суждено было стать забытым или одиозным. Шумный расцвет Веры Холодной совпал по времени с последним периодом дореволюционной русской культуры. Ее слава была связана с господствующими вкусами тех лет и символизировала дооктябрьский кинематограф. Естественно, что после 1917 года имя Веры Холодной ассоциировалось со всем тем, что отрицали и разрушали строители новой культуры и поборники нового быта — художники-новаторы октябрьского поколения. Все эти особняки господ Рябушинских, все эти лихачи и тройки, «Последние танго», «Пляски смерти» и «Сказки любви дорогой», которыми дурманила народ буржуазная киношка, все эти плюшевые скатерти болотного цвета, бисерные висюльки на абажурах, романы госпожи Лидии Чарской, заунывные кабацкие песенки Вертинского, нафгалин, подъеденные молью пиншилловые пелерины, боа из страусовых перьев, платья «шантеклер», пожелтевшие комплекты «Нивы», духи «Букет моей бабушки» — в архив, на свалку, а того лучше — сжечь, проклясть, забыть!

Один из характерных документов 20-х годов — линогравюра Н. Совелева «Нищенка». У щита, оклеенного афишами, где кабаре «Хромой бес», Братья Танти, «150 минуток непрерывных шуток» и крупно, поперек, красными буквами «Молчи, грусть, молчи» и еще крупнее «Ве-



В. В. Холодная

ра Холодная», — стоит страшная, оборванная старуха с клюкой и сумой. Вот оно, наследство старого мира!

Всему этому противостояли красные платочки комсомолок и огни «ЛЕФа», бас Маяковского иobelisks в честь Свободы, посуда с росписями Малевича и проекты городов будущего. Стилевой конфликт двух эпох культуры был непримиримым. И казалось — мощная волна «Броненосца Потемкина» смывает с экрана зыбкую, смутную тень миновавшего.

Фильмы с Верой Холодной, несколько истрепанных лент, по случайности не вывезенных за границу предпринимателями-эмигрантами, положили на дальние полки, и они стали достоянием киноархивов, киноведов и кинолекторов. Иногда лекторы показывают из этих фильмов фрагменты — смешные, старомодные, допотопные, как тот автомобиль, полуавто, полупролетка, который, въезжая в кадр 1914 г., неизменно вызывает веселый смех в зрительном зале.

Фильмов не было, эстетика эпохи была заклеимлена, а имя продолжало жить. Старички и старушки грустно называли внукам это имя своей юности, запчатленной на фотографиях из бархатных, тисненых цветами семейных альбомов, если альбомы эти не были выброшены заодно с плетеными креслами-качалками, резными черными столиками и гарднеровскими статуэтками «Индус» или «Эскимос». (Один из таких старичков, романтик, могиканин, бродит по страницам ироничной современной книги В. Демина «Фильм без сюжета». Романтика повезли в Госфильмофонд, показали ему его кумир на экране — одной иллюзией в жизни человека стало меньше.)

Но если бы только старички! Нет, из уст в уста, от поколения к поколению переходила молва — помощница славы — о далекой «королеве экрана», о несравненной красавице Вере Холодной.

Молва вырастала в легенду. Легенда ветвилась, множилась версиями. Все увлекательнее рисовались головокружительная карьера актрисы, триумфы, цветы и, конечно, личная судьба: романы с генералами и прочими высокопоставленными лицами, браки с кинопреьерами, таинственные неясности последнего года жизни Веры Холодной, проведенного в белой Одессе, и совсем уж загадочная внезапная смерть в 26-летнем возрасте. Сразу же падо заметить, что большинство сведений были вымышленными,

никак не соответствовали истинной жизни Веры Холодной. Отдаленность фантазии от истины, раздолье гипербол и преувеличений — вот что поражает в легенде Веры Холодной, как, впрочем, во всякой легенде.

Основные версии были: 1) детективная, с разведкой, контрразведкой, шпионажем в пользу не то французов, не то денкинцев, не то, наоборот, в пользу большевистского подполья; в этой версии смерть актрисы изображалась политическим убийством, 2) мелодраматическая, с теми самыми эффектными романами, поклонниками, букетами белых лилий; по данной версии смерть Веры Холодной выглядела убийством из ревности.

В книге «Люди и фильмы дореволюционного кино», изданной в 1961 г., Р. Соболев показал несостоятельность подобных выдумок, собранных воедино, в частности, писателем Ю. Смоличем в некоем беллетристическом портрете Веры Холодной на страницах романа «Рассвет над морем» — этом каталоге пошлейших штампов и безвкусицы. Однако за пять лет, прошедших с тех пор, легенда не только не умерла, но к ней прибавились новые варианты.

Последний из них, 1966 г. рождения, хотелось бы назвать версией «творческой и гражданской реабилитации» Веры Холодной.

Советские киноведы и историки кино всегда очень скромно оценивали художественные достоинства Веры Холодной и ее, так сказать, вклад в развитие отечественной кинематографии. В первом академическом «Очерке истории кино СССР» Н. А. Лебедева (1947) Вера Холодная была упомянута лишь вскользь, как «красивая, но мало-выразительная актриса». В опубликованных материалах научной сессии Министерства культуры СССР, Союза кинематографистов и Института истории искусств по русскому дореволюционному кино, проведенной в 1957 г. и поставившей вопросы о необходимости пристального изучения его наследия, имя Веры Холодной вообще не упоминалось¹. Вышедшие вслед за этим труды по истории дореволюционного русского кино и в первую очередь фундаментальное исследование С. С. Гинзбурга «Кинематография дореволюционной России» отвели Вере Холодной вполне скромное место. И исследователи общих проблем разви-

¹ См. сб. «Вопросы киноискусства», вып. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 250—261.

тия раннего русского кино Н. М. Иезуитов, С. С. Гинзбург и другие, и авторы мемуаров, очевидцы и деятели русского кинематографа Ч. Сабшинский, В. Гардин, И. Перестиани, В. Ханжонкова и другие все как один констатировали еще одно: несоответствие огромного успеха Веры Холодной у публики и в высшей степени спорного ее артистического таланта². Как историки, так и мемуаристы предложили каждый свою разгадку этого явления, обратив взор скорее в сторону публики, нежели самой актрисы, будучи едиными в весьма умеренной оценке ее деятельности.

Именно это установившееся мнение опровергает последняя «версия-реабилитация» легенды о Вере Холодной.

В газете «Советское кино» 14 мая 1966 г. под заголовком «Первая актриса русского экрана» было изложено письмо, присланное в редакцию. В этом письме — за несколькими подписями (первой шла подпись старого большевика, бывшего начальника контрразведки в 1918—1919 гг. и члена подпольного Одесского ревкома И. Э. Южного-Горенюка) — сказано: «На заре отечественного кинематографа Вера Холодная сделала многое для того, чтобы... „великий немой“ становился настоящим большим искусством. Образы, созданные талантливой актрисой во многих фильмах, свидетельствовали о ее психологической убедительности, полнокровном выражении чувств, жизненной правде». Письмо заканчивалось предложениями увековечить память актрисы, присвоив ее имя улице, где она жила, и т. д.

Аналогичные письма поступили и в редакции других газет, а журнал «Огонек» (№ 31 за 1966 г.) поместил статью Светланы Русаковой, где прямо говорилось, что Вера Холодная — «большая драматическая актриса», которую после ее выступления в фильме «Живой труп» К. С. Станиславский пригласил в Художественный театр на роль Катерины в «Грозе»³, что она была актрисой-де-

² За исключением Б. С. Лихачева, назвавшего В. Холодную «грандиозной актрисой», что было тут же отмечено в специальном редакционном примечании как «крайне субъективная оценка». — «Из истории кино», вып. 3. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 25.

³ То, что это утверждение никак документально не подтверждается и фантастично (хотя бы уже потому, что ни спектакля «Гроза», ни даже замысла постановки тогда не было), автора не смущает.

мократкой, искавшей суда своим творениям на рабочих окраинах Москвы, среди своих друзей — трудовых людей, что она «входила в Октябрь» и т. д. Статья Русаковой показательна как выражение определенной тенденции.

Но, может быть, прежние критики и исследователи при всей своей авторитетности в данном случае заблуждались? Разве за последние годы не восстановлено много добрых имен, не развенчаны имена дутые, не уточнены биографии, не отброшены бывшие ошибочные суждения о многих замечательных людях?

Все так, но случай Веры Холодной иной. Заранее скажем, что попытка сделать из Веры Холодной некую «кинематографическую Ермолову» обречена на неудачу. Но вместе с тем явление Веры Холодной (а это поистине явление) заслуживает самого пристального интереса — и не только интереса архивного, исторического.

Попробуем же, лишь чуть-чуть изменив ракурс обозрения, заново просмотреть сохранившиеся (хотя и недостаточно полные) материалы кинематографической жизни Веры Холодной. В решении конкретных вопросов здесь помогает то, что история русского дореволюционного кино принадлежит к числу наиболее научно разработанных разделов всеобщей истории киноискусства.



Вера Васильевна Холодная пришла в кино в 1914 г. Явившись датой начала первой мировой войны — этой трагической прелюдии русской революции, 1914 год явился началом и пышного расцвета русского кинопроизводства. В отличие от всех других отраслей национальной промышленности, быстро почувствовавших на себе тяжесть военной конъюнктуры, кинопроизводство вступает в пору экономического подъема. Приводимые историками кино данные: статистика бурного роста киносети, посещаемости кинотеатров, выпуска фильмов, количества кинофирм, невиданные ранее цифры кинематографических

⁴ См. С. С. Гинзбург. Кинематография дореволюционной России, стр. 157; Н. М. Иезуитов. Киноискусство дореволюционной России. — Сб. «Вопросы киноискусства», М., Изд-во АН СССР. 1957, стр. 293 и др.

оборотов и доходов в сотнях миллионов рублей⁴, т. е. все основные показатели, которыми измеряется потенциал кинопроизводства, — подтверждают тот, казалось бы, парадокс, что общее положение российской экономики и экономическое положение кинематографа находились в обратной пропорциональной зависимости.

Первой причиной и предпосылкой бурного развития отечественного производства исследователи справедливо считают падение проката иностранных картин из-за военных трудностей ввоза. Однако для нашей темы важнее подчеркнуть более широкую причину этого явления: кинематограф уже вошел в обиход, в непреложную привычку существования человека, которую не только не сбילה, но укрепила и выявила война. Классический афоризм, что, «когда прохочут пушки, музы молчат», оказался неприменим к «десятой музе», добившейся всенародной популярности в кратчайший срок и, казалось бы, в самых неблагоприятных условиях. Об этом немало писали в то время, прямо сопоставляя их — кинематограф и войну. Приведем одно из характерных высказываний:

«Одушевление, охватившее общество, нашло себе отклик в общественной жизни, — утверждал автор статьи „О сезоне“ журнала „Прозектор“. — Обыватель, проникшись уверенностью в грядущей победе, почувствовал бодрость и прилив сил. Отдавая себя на служение помощи собратьям на поле битв и порою утомляясь свидетельством и зрелищем тяжелых лишений и ужаса, он все чаще обращается к средствам — отвлечься от давящих его тяжелых впечатлений. Пусть это до некоторой степени малодушие, но такова жизнь, представляющая не более как смену настроений, игру света и тени»⁵.

Это заключение автора статьи, подписавшегося «Veritas», при всей специфичности литературного стиля (кстати, общераспространенного), повторяется в те годы на разных ладах и далеко не только устами журналистов-попляков, но и самыми уважаемыми писателями и деятелями культуры. При всех прогнозах великой просветительной, воспитательной, научной художественной роли кинематографа в будущем он осознается обществом раньше всего как средство отвлечься от давящих впечатлений действительности, уйти, забыться, погрузиться в иной мир. «Veritas»

⁵ «Прозектор», 1915, 4 109 (6/7), стр. 35—36.

сказал об этом прекрасно и наивно: почувствовав бодрость и прилив жизненных сил, обыватель побежал в кино. Ощутить тяжесть лишений и ужаса — тоже побежал в кино.

Но не только бедный «Veritas» с его «обывателем», не только профессионалы, быстро отметившие эту функцию кинематографа, — Александр Блок, один из умнейших и просвещеннейших людей эпохи, пишет: «Кинематограф — забвение, искусство — напоминание»⁶. Дневники и записные книжки поэта, особенно в 1914 г., полны заметок о посещении кинематографа — по несколько раз в неделю. Рядом с записями, полными горечи и меланхолии, депрессии и разочарований, есть такие: «Ночная тревога — до восторга — после кинематографа»⁷.

«Иной мир» экрана, его «вторая реальность» или «реальность фантастическая» (по выражению Вас. Сахновского, назвавшего свою статью 1915 г. «Синематограф и фантастическая реальность») обладали особыми способами связи с подлинной действительностью, уникальными свойствами ее преобразования. Фотографическая достоверность превращала иллюзию в некий бесспорный документ. Само соседство хроники, т. е. неопровержимого факта, жизненной правды, информации, с любым вымыслом на одном и том же белом полотне экрана как бы приравнивало вымысел к факту. Киноизображение было отчуждено и от непосредственного акта творчества на глазах у публики, от «игры» (на чем основана условность театра). В нем не чувствовалось и незримого присутствия творца, материализованного в самом творении его рук, в единственной, уникальной «вещи» — картине, статуе (что неизбежно в восприятии пластических искусств). Видимость полной объективности и непричастности к чему-либо авторскому произволу (который предполагается непременно в литературном произведении за чьей-то подписью) подкреплялась и новизной самого кинозрелища, еще не воспитавшего в своем потребителе то исконное, наследуемое человеком с детства, от прежних поколений ощущение условности произведения искусства. На экране и вправду представляла некая «вторая реальность», и похожая и не похожая на реальность истинную, привлекательная этим своим сходством, но неизмеримо более прекрасная.

⁷ Там же, стр. 206.

⁶ А. Блок. Записные книжки. М., Гослитиздат, 1965, стр. 104.

Способы так называемого «перенесения» в кинематографе были легки, общедоступны, не требовали ни эстетической подготовки, ни напряжения духовных сил, ни преодоления материала искусства и необходимости усваивать чуждый художественный язык и его шифры. Очищение через сострадание герою — катарсис древних греков — опускался и тиражировался до «облегчения от давящих тяжелых впечатлений» посредством переноса в манящую иллюзию-реальность.

А залы кинотеатров? В своих «Словах» Жан-Поль Сартр с редкой эмоциональной силой передал то чувство единения, которое охватывало зрителей ранних сеансов в обшарпанном, голом зале, где рядом, на дешевых стульях оказывались дама из аристократических кварталов и жительница предместий, где сняты социальные разграничения и ритуал театральных залов. Та «соборность» искусства, о которой мечтали русские символисты и пытались осуществить ее в формах интеллигентских, претенциозных, элитарных, совершенно просто, за полтинник, предоставлялась в зале кинематографа. Там, в зале, возникала некая новая общность причастных к таинству экрана, рождалась еще одна иллюзия коллектива, сплоченного общим биением сердец, общим сопереживанием драмам и страстям на экране.

Не случайно, что именно в годы первой мировой войны со всей ясностью определилась одна из главных функций кинематографа — «фабрики снов», функция «освобождения человека от тяжести давящих впечатлений». Это было во всем мире, не только в России. Отличие России от других кинематографических держав заключалось лишь в том, что, возникнув здесь и сначала формируясь более медленно, кинематограф наверстывал упущенное резким рывком, уже непосредственно в военные годы. И война активизировала общий процесс. Однако, как показывает вся дальнейшая история кинематографа, «фабрика снов» работала на полную мощность далеко не только в трудные времена человечества, не только в периоды войн, катастроф и депрессий. Уводящая от действительности «иллюзия-реальность» экрана равно необходима была человечеству в периоды подъемов, спадов, экономических чудес, бумов, кризисов и т. д., а «тяжесть давящих впечатлений», как подтвердило дальнейшее, оказывалась неравнозначной бедности, лишениям, классовым антагонизмам, соци-

альным контрастам. «Тяжесть давящих впечатлений» возникла и от материального благоденствия, процветания, богатства, которые не приносили человечеству счастья и духовной полноты.

Вот эта универсальность потребности кинематографического «отвлечения», продолжавшей не только существовать, но и утверждаться на протяжении всего XX века, является важным феноменом. Несмотря на рождение и плодотворное движение вперед великого кинематографического искусства, несмотря на возникновение самых разных новых функций кинематографа — исследователя, просветителя, пропагандиста, создателя великих эстетических ценностей, — кинематограф «отвлечения» остается наиболее мощным, наиболее массовым, что могут продемонстрировать статистика и анализ общей картины репертуара кинотеатров, взятые на любой день, в любой стране, с начала века по сегодня.

Как только кинематограф, в 10-х годах пройдя стадию репродуцирования других искусств и первоначального документального эмпиризма, почувствовал себя самостоятельной и особой сферой массовой культуры, возникла потребность в собственных, своих «лицах экрана», в собственных героях, связанных с действительностью той же особой связью, какой связана с живой реальностью «иллюзия-реальность» экрана. Эти лица должны были быть подлинными, общераспространенными, типичными, узнаваемыми. И вместе с тем они должны были собирать в себе, концентрировать, идеализировать и просветлять свойства, выражения и черты, разбросанные в реальной жизни по многим и многим людским физиономиям. Это должны были быть правдивые портреты современников, однако преобразованные, резко и ярко высвеченные искусственным кинематографическим светом павильона и светом экрана.

В России это началось в 1914—1915 гг. И, конечно, как раз тогда, в самый подходящий момент, на кинофабрику пришла молодая женщина, жена скромного московского юриста, дочь провинциального учителя Вера Холодная.

Она пришла в кино, не имея ни профессионального опыта, ни артистической подготовки, ни каких-либо преимуществ перед множеством других дебютанток, кроме привлекательной внешности, больших печальных серых

глаз, воспитанности и изящества, а также счастливой способности великолепно выглядеть на фотографиях (пожалуй, на фотографиях Вера Холодная намного выразительнее и интереснее, нежели на экране).

После нескольких эпизодических, оставшихся почти не замеченными выступлений она появляется в фильме «Песнь торжествующей любви», с которого и начинает расти ее известность. В течение четырех с половиной лет она снимается во множестве картин: по одним фильмографиям — в 35, по другим — в 45, а по последней неопубликованной фильмографии Н. А. Болобана, кандидата технических наук, страстного почитателя и пропагандиста Веры Холодной, — в 60⁸. В 1918 г. выходит картина «Тернистый славы путь» — кинобиография актрисы, где Вера Холодная играет самое себя. Похороны Веры Холодной в Одессе 16 февраля 1919 г. были запечатлены на пленке и демонстрировались в журнале «Кинонеделя» (№ 40 за 1919 г.).

После «Песни торжествующей любви» портреты Веры Холодной в ролях и в жизни начинают печатать на обложках кинематографических журналов, чем дальше, тем чаще и пышнее. Перейдя с фабрики А. Ханжонкова, с которой связаны первые ее успехи, на фирму Д. Харитоновва, Вера Холодная начинает получать огромный по тем временам гонорар. Выросшая в скромном достатке, нетребовательная, равнодушная к богатству, она становится законодательницей моды, одевается у лучших портних и на многочисленных фотографиях в разнообразных периодических изданиях демонстрирует образцы элегантности и шика. Поэты (правда, посредственные) посвящают ей стихи, Вертинский — песни. Имя Веры Холодной, объявленное на афишах, служит гарантией огромных сборов. Конечно, по сравнению с сегодняшней западной кинорекламой, обладающей массовыми средствами распространения, все это выглядит вполне доморощенно. Но можно смело сказать, что ни до Веры Холодной, ни в ее время ни один русский актер не имел ни такой популярности, ни такой рекламы.

⁸ Фильмография Н. А. Болобана при всей ее чрезвычайной тщательности, помимо нескольких спорных названий, содержит и бесспорные ошибки, включая в себя фильмы, где Вера Холодная не снималась, что легко подтверждается документально.

Короткая и бурная карьера Веры Холодной, прерванная смертью в самом зените, — вовсе не только личная, индивидуальная судьба, но выражение более общего процесса становления кинематографа, который на ее примере прослеживается очень отчетливо.



«В главных ролях В. В. Холодная, артист Императорского Малого театра В. А. Полонский и артист театра „Соловцов“ И. И. Рунич» — так были объявлены исполнители фильма «Песнь торжествующей любви». Пожалуй, впервые на афишах и в программах фигурировала просто фамилия, без всякого «титула». До тех пор кинореклама всегда предпочитала опереться на театральную известность исполнителя.

«Артисты Императорских театров», «Артисты Московских театров», «звезда Парижского балета Наперковская», «северная Дузе Аста Нильсен», «еврейская Дузе Каминская» и т. д. Аста Нильсен, одна из первых мировых «звезд» экрана, долгое время рекомендуется в афишах как «известная премьерша Королевского Копенгагенского театра».

Реклама отражала истинное положение вещей: еще не имея собственной школы, не зная еще, что же такое актер в кино, кинематограф сначала заимствовал у театра и артистические силы, и само отношение к артисту, и терминологию. Рецензии на фильмы пестрели штампами театральных рецензий: «Госпожа такая-то создала проникновенный образ, достойный ее таланта», и т. п.

Подобными же оценками полны и первые рецензии на фильмы с участием Веры Холодной: «Госпожа Холодная старалась дать цельный сценический образ, и не ее вина, если ей это не удалось» (о фильме «Миражи») ⁹; «Прежде всего мы не совсем согласны с образом Наты в обрисовке В. В. Холодной. Следовало бы меньше подчеркивать в Нате власть над нею ее чувства» (о фильме «Жизнь за жизнь») ¹⁰; «Не вина этой хорошей артистки, если она не может дать выражения св. Цецилии» («Песнь торжествующей любви») ¹¹ и т. д.

⁹ «Проектор», 1916, № 2, стр. 10.

¹⁰ «Пегас», 1916, № 5, стр. 51.

¹¹ «Вестник кинематографии», 1915, № 155 (17—18), стр. 45—47.

«Обрисовка», «стремление дать цельный (и даже сценический! — Н. З.) образ», «удалось», «не удалось» — традиционный театральный подход к работе артиста и к образу на экране ощущается во всех этих словах. И если попытаться, не видя Веру Холодную, восстановить ее роли, ее игру, ее облик по рецензиям, получится, что одни роли Вера Холодная играла лучше, другие хуже, что такие-то ей удались, а такие-то нет, что у нее, наконец, были «верные» и «неверные» решения.

Первый же просмотр фильмов докажет, что приведенные слова рецензентов — лишь фразы. Вера Холодная играла все свои роли совершенно одинаково и играла их совсем плохо, если подходить к «игре» исходя из общепринятых критериев артистического мастерства.

Образы Веры Холодной неотличимы друг от друга. В них нет хотя бы чисто поверхностных признаков социальной среды, профессии, общественного положения ее героинь, не говоря уже о разнице характера, темперамента, индивидуальности, внешности, манер. Всюду один и тот же облик — милый, скромный, мягкий, то же застенчивое изящество, та же походка — грациозная, но чуть вперевалку, та же улыбка — виноватая и печальная, та же прическа пышных черных волос с легкой челкой, завитками у щек и гребнем сзади, те же грустные светлые глаза под густой тенью.

Выразительные средства Веры Холодной, если считать таковыми средства собственно актерские, чрезвычайно бедны. Несколько излюбленных жестов: правая рука нервно поправляет волосы у виска, руки безнадежно падают вниз; несколько излюбленных выражений лица: глаза устремлены чуть вбок и вдаль, нижняя губа закушена, глаза затуманены, на губах блуждает улыбка; несколько излюбленных поз: голова поднята и повернута в профиль к аппарату, грудь тяжело вздымается и т. д. Эти условные знаки, методически повторяющиеся и переходящие из фильма в фильм, у Веры Холодной передают самые разнообразнейшие чувства и состояния души: страсть, ревность, отчаяние, печаль, радость, страдание, смущение, волнение. Особенно плоха Вера Холодная в сценах открыто драматических, в сценах «с переживаниями», удручающе фальшивых и неестественных.

Но, может быть, это и есть уровень кинематографического актерского мастерства того времени? Может, все

это стало замстно лишь по прошествии лет? Ведь не были же слепы или безумны критики — современники не только Веры Холодной, но и Комиссаржевской, Дузе, Художественного театра в лучшую его пору? Может быть, существовал тогда для экрана свой особый счет?

Однако и это предположение придется сразу же отвергнуть при сопоставлении с другими артистами, представавшими перед теми же зрителями.

Не говоря уже об Иване Мозжухине, действительно незаурядном и ярком актере, партнеры Веры Холодной — и В. Максимов, и В. Полонский, и И. Худолеев, и другие — гораздо более профессионально зрелы и уверены, естественны и непринужденны перед аппаратом, чем она, а следовательно, и лучшие кинематографические актеры. И «соперницы» Веры Холодной по экрану тех лет — В. Коралли, Н. Лисенко, З. Баранцевич, М. Германова имеют перед ней преимущества, каждая свои: кто в мастерстве, кто в свободе движения перед аппаратом. Кроме того, одновременно и раньше на русском экране систематически, начиная со знаменитой «Бездны», фильма 1910 г., появлялась Аста Нильсен с ее необычайно оригинальной и значительной индивидуальностью, широтой диапазона, богатством нюансов, яркостью натуры трагической клоунессы раннего экрана. Критикам и зрителям было с кем сравнивать Веру Холодную.

В «Жизни за жизнь» Холодная снималась вместе с Л. Кореневой, актрисой МХТ.

Коренева играла Мусю, родную дочь и наследницу миллионерши Хромовой, названную сестру Наты — Веры Холодной, впоследствии жену князя Бартинского, мота, игрока, к тому же любовника Наты. Коренева создавала образ и сложный, и трогательный. Страдания доверчивой и доброй души и вместе с тем уверенность, что решительно все — вплоть до счастья и красавца мужа — по справедливости принадлежат ей, Мусе, за материнские деньги, тайная печаль и желание соблюсти видимость благополучного брака — чувства и свойства противоречивые Коренева передавала правдиво и естественно. Театральная актриса освоила технику кинематографической игры, т. е. играла мягко, тонко, зная, что киноаппарат запечатлеает оттенки мимики, выражения глаз. Мы, конечно, никак не хотим приписать это магическому действию «системы» Станиславского, чьей почитательницей была

Л. Коренева. Нет! Другие артисты МХТ и приверженцы «системы» часто играли в кино безобразно; в частности, один из эталонов бульварного кинематографа тех лет, фильм «Сашка-семинарист», тоже не обошелся без участия артистов МХТ. Персонально же Коренева была хороша в фильме «Жизнь за жизнь» (как и в других картинах). И Вера Холодная рядом с ней еще явственней и нагляднее обнаруживала всю свою топорную неумелость.

И все же фильм «Жизнь за жизнь» прославился не Кореновой, а именно Верой Холодной, ее Натой Бартеновой. И в следующих картинах происходило так, что играла Вера Холодная плохо, хуже всех, а смотрелась всех лучше и нравилась больше всех. Здесь был какой-то секрет.

Разгадать его хотели еще при жизни Веры Холодной. Сначала его усмотрели в том, что Вера Холодная не была театральной актрисой. На протяжении ее короткого пути, в который уложился и весь бурный расцвет русского буржуазного кинематографа, произошла смена понятий и представлений. Именно тогда было впервые осознано, что театральный опыт артиста может быть не только не полезен и не почетен для экрана, но стать врагом № 1. Тогда на месте гордости «премьерами Королевского Коллегианского театра» и «Александринской сцены» оказались совсем другие чувства. О Вере Холодной стали писать так: «В ней ценно то, что не из театра пришла она... а прямо из гущи жизни и, не отравленная ядом рампы, она и принесла на экран подлинную радость жизни»¹².

Однако это было сказано не совсем точно по адресу именно Веры Холодной. Не будучи театральной актрисой и актрисой вообще, она тем не менее играла на экране театрально, театральнее, чем многие театральные актеры. «Яд рампы» не отравил ее непосредственно на сцене, но Вера Холодная его сумела где-то впитать. Однако это не замечалось или прощалось ей за какие-то иные достоинства и качества. Объяснять успех Веры Холодной тем, что она пришла не из театра, невозможно, как и вообще сам по себе факт работы в театре кинематографиста или наличия театрального образования у кинематографического актера еще абсолютно ничего не определяет ни в положительном, ни в отрицательном смысле. Максимов был вид-

¹² «Киногазета», 1918, № 22, стр. 2.

ным театральным актером и после своей бурной карьеры кинопреьера вернулся в театр, играл в Большом драматическом театре — театре Горького, Блока и «Мира искусства» шекспировские и шиллеровские роли. Но Максимов в театре и Максимов на экране были двумя разными людьми, между которыми нет решительно никаких связей. Ни театральное прошлое, ни театральное будущее никак не отражаются на экранном облике Максимова — партнера Веры Холодной. Грета Гарбо получила академическое театральное образование и пришла в кино из театра. Мэрилин Монро занималась «системой» Станиславского в студии Ли Страсберга и была, по его свидетельству, прекрасной ученицей, что, однако, вовсе не сказалось на ее работе в кино — ни в лучшую, ни в худшую сторону. Наконец, сегодняшняя «звезда № 1» Шон Коннери, этот Джеймс Бонд суперколоссов по Флеммингу, в театре играет Макбета, и пишет — отлично играет. Ну и что? Здесь важен не сам факт отсутствия или присутствия театрального опыта. Здесь речь должна идти о разном типе актерской индивидуальности и о разных требованиях, которые предъявляет к человеку сцена, с одной стороны, и экран — с другой.

Но совершенно естественно, что в пору, когда кино только лишь искало свои пути, отграничивалось от театра, размежевывалось с ним, театральный опыт был объявлен для артиста злейшим врагом, а Вера Холодная признана была «своею».

Однако еще тогда — при жизни Веры Холодной — о ее «секрете» было сказано точнее и тоньше.

В специальном выпуске «Киногазеты» Б. Чайковского, посвященной Вере Холодной, была опубликована интересная статья за подписью «Веронин» (псевдоним В. Туркина) и под названием «Единая и зеркала». Критик возвращался к началу карьеры Веры Холодной, также сопоставляя ее и Кореневу в картине «Жизнь за жизнь».

«Игра Л. М. Кореновой внимательно следилась, — писал Веронин, — волновала и трогала, но запоминался образ другой героини, которая не играла, но жила на экране, была в родной стихии — в этом царстве возникающих из мрака и в мрак уходящих теней. Запоминалась Вера Холодная — не новый образ, созданный ею, а та прежняя Вера Холодная, которую мы видели в «Песне торжествующей любви» и многих последующих картинах.

Но ведь это конец искусства? Нет. Это начало нового искусства»¹³.

Автор формулирует некий новый подход к образу на экране. Совершается смена понятий: всегда почитаемое за «недостатки» и «слабости» оборачивается достоинствами, обаянием, ценностью артиста для кино. Именно в том, что Вера Холодная всегда оставалась сама собой, не «создавала», а «была», повторяла себя, заставляла узнавать себя из фильма в фильм и любить такой, какова она всегда, увидены и причины успеха, и «прекрасная одаренность».

Не перевоплощение в образ и не «жизнь в роли» — эти альфа и омега артистического мастерства, а полная идентичность «себя» и образа.

Не разнообразие, не несходство, а узнаваемость, повторность образов.

Мастерству, умению, технике, артистическому таланту в его традиционном понимании как таланту исполнительскому, воплощающему, предпочтены сам человеческий материал, натура, данность, индивидуальность. В них и видится специфическая одаренность человека для экрана. При этом, собственно, артистический талант оказывается фактором второстепенным, подчиненным. Есть таковой — хорошо. Нет — не существенно.

Вот эта возможность была открыта на заре кинематографа, в ту пору, когда он разведывал свои пути. Отсюда начинались поиски в самых разных направлениях: поиски «фотогении» и «киногении», обращение к актеру-непрофессионалу, «натурщику», «типажу», которое прошло через всю дальнейшую историю кинематографа, приобретая для экрана огромное и важнейшее значение. Кинематограф сохранил себе также и актера в классическом, традиционном понимании, снабдив его целой системой новых выразительных средств, но оставив в неизменности тип творчества, аналогичный творчеству театральному (при всех скидках на специфику экрана). Мозжухин в годы, о которых идет речь, Смоктуновский, Ульянов в наши дни, Лоренс Оливье, Шарль Буайе, Эдуардо де Филиппо — замечательные кинематографические артисты, но артисты в классическом понимании. Но уже Грета Гарбо, Жан Габен и даже Чарльз Чаплин — художники некоего другого рода, собственно кинематографического.

¹³ «Киногазета», 1918, № 22, стр. 5.

К нему-то и принадлежала скромная, по масштабу с этими огромными именами никак не сопоставимая, но необычайно нужная русскому кинематографу в те далекие дни Вера Холодная.

Придя в кинематограф как раз в тот момент, когда экрану понадобились собственные лица, собственные герои, она стала для киноаппарата идеальной моделью, великолепной натурщицей. В этом смысле те, кто называли Веру Холодную именно «натурщицей», правы, если только снять с самого слова налет осуждения. Да, Вера Холодная оказалась очень подходящей для русского экрана натурщицей, а еще точнее — натурой, благодарным материалом. Однако это только лишь начало, и характеристикой «натурщица» явление Веры Холодной никак не ограничивается. Взяв эту натурщицу, эту натуру, кинематограф стал творить из нее «сладостную легенду», пользуясь выражением современника Веры Холодной Федора Сологуба.

В Вере Холодной с редкостной, счастливой законченностью воплощается тот кинематографический феномен XX века, который получил название «кинозвезды», «star», «vedette», «diva», (англ., фр., итал.) и последние двадцать лет изучается на западе не только киноведами (и менее всего киноведами), но социологами, психологами, философами, будучи уже в 40-х годах признанным как чрезвычайно емкое явление массовой культуры и общественно-го создания нашего столетия. Продвинутость этого комплексного изучения «star probleme» или «divesnia» на Западе и неразработанность этой проблемы в советской науке объясняются, в частности, тем простейшим обстоятельством, что в социалистическом, советском кинематографе, «звезда» не существует, точнее существует в сильно модифицированном, усеченном, преображенном виде.

Феномен «кинозвезды» возникает в 10-х годах почти одновременно в ряде стран — где чуть раньше, где чуть позднее в зависимости от развитости той или иной кинематографии, как раз в то время, когда определяется функция «отвлечения», возникает кинематографическая «фабрика снов».

Явление «звезды» и «системы звезд» часто связывают с бойкими и смышленными предпринимателями, которые

быстро распознали хороший способ нажиться на популярности кинематографа и поиграть на исконном интересе публики к артисту. Конечно, предприниматели немало денег положили в свои карманы, начав «делать звезд», и это прибыльное занятие постепенно выросло в целую огромную отрасль бизнеса, подключив к себе рекламу, прессу, радио, телевидение и прочие средства современной информации. Но предприниматели действовали не по наитию и ничего никому не навязывали. Они выполняли социальный заказ, реализовав потребность общества и потребность кинематографа.

Само слово «звезда» было вовсе не новым. Им давно и привычно обозначали известного, любимого артиста. «Звезда балета», «звезда мюзик-холла», «звезда русской сцены» — такие определения-комплименты были общераспространены. Они и сохранились в быту искусства. Но только в кинематографе понятие «звезды» стало, собственно, понятием, вобрав в себя и утвердив те новые взаимоотношения между артистом и его персонажем, которые свойственны в полной мере лишь кинематографу.

Эти новые взаимоотношения, основанные на полной идентичности исполнителя и персонажа, породили в кино такие диаметрально противоположные, хотя и имеющие общий корень, явления, как «звезда» и «типаж». Принимаемая единственный раз, для данного конкретного фильма идентичность человека и персонажа — «типаж» становится спутником всех новаторских художественных течений, всего кинематографического авангарда в самом большом смысле этого слова (советский революционный кинематограф 20-х годов, итальянский неореализм), служа исследованием действительности. «Звезда», где идентичность человека и персонажа приобретает повторность, образуя стереотип, легенду, миф: «миф Мери Пикфорд», «миф Гэри Купера», «миф Брижитт Бардо», — отходит в область коммерческого кинематографа и — шире — массовой культуры, хотя и в этой области, на этом пути рождаются большие, а порой великие, художественные ценности.

«„Звезды“ кинематографа, — пишет Андре Базен, — это не просто комедианты и артисты, пользующиеся предпочтением публики, но герои легенды или трагедии, „судьбы“, с которыми сценаристам и режиссерам сознательно или бессознательно остается только соразмеряться. Иначе прервется чарующая связь между актером и зрителем.

Разнообразие историй, которые рассказываются нам и которые, казалось бы, должны всякий раз доставить нам удовольствие неожиданной новизны, — обманчиво. На самом деле в обновляющихся приключениях героя мы инстинктивно всякий раз стремимся увидеть подтверждение глубинной, основной неизменности его судьбы»¹⁴.

Вера Холодная была героиней мелодрамы, если не трагедии. И у нее существовала своя судьба, вырисовывающаяся очень отчетливо.

Н. М. Иезуитов и С. С. Гинзбург видят в постоянной героине Веры Холодной «пассивную женщину, безропотно подчиняющуюся судьбе»¹⁵, «страдающую женщину, жертву страстей и обстоятельств»¹⁶. Интересно также, каковы именно эти обстоятельства, страсти и судьба.

В «Песне торжествующей любви», адаптации романтической повести И. С. Тургенева (хотя действие ее было перенесено в современность из Италии XVI века и герои назывались не Валерия, Фабий и Муций, а Евгений, Георгий и Елена), обозначается мотив, который далее будет повторяться в картинах Веры Холодной, — мотив некоей замороженности, сомнамбулического состояния, в которое героиня ввергнута чуждой злой волей. Но это лишь частный мотив. Общая же схема «судьбы» Веры Холодной определяется с первых же фильмов из современной жизни.

Это история молодой женщины или девушки, которая живет в скромном достатке или бедности, не имеет никаких особых перспектив, но и не жалуется, ведет тихий, честный обывательский образ жизни, пока не вторгается любовь, а с нею вместе богатство, роскошь, светские удовольствия. Втянутая в губительный водоворот, героиня Веры Холодной покидает родной дом, попадает в иную среду, где ее ждет гибель.

Вариации этой истории начинаются с фильма «Дети века» режиссера Е. Бауэра. Милую, скромную Марию Николаевну, любящую жену и мать очаровательного годовалого ребеночка, сбивает с пути добродетели злой рок в лице гимназической подруги, ныне богатой дамы. Подруги встретились после нескольких лет разлуки совершен-

¹⁴ Цит. по кн.: И. Соловьева, В. Шитова. Жан Габен. М., Искусство, 1967, стр. 117.

¹⁵ «Вопросы киноискусства», 1957, стр. 300.

¹⁶ Там же, стр. 369.

но случайно, в магазине. И в этот момент круто поворачивается фортуна Марии Николаевны.

Е. Бауэр, отличный постановщик не только салонных психологических драм, но драм мещанских, рисует дом и быт Марии Николаевны и точно, и полно. Это дом, где бедность не мешает счастью, где супруги привязаны друг к другу, где муж по ночам пишет, чтобы подработать, а жена шьет, и милое изящество чувствуется во всем: в уюте комнаты, в скромных, но элегантных платьях Марии Николаевны, в чистенькой колыбели ее младенца.

Коварная подруга приглашает Марию Николаевну на роскошный загородный пир с танцами испанок, пением цыган, катаньем на лодках и карнавалом. Мария Николаевна является туда с мужем и покоряет общество своей красотой, грацией, воспитанностью. У подружки же далеко идущие планы: она предназначает невинную жертву некоему пожилому и довольно противному коммерсанту, который оказывается патроном мужа Марии Николаевны.

Мария Николаевна сопротивляется. Она не хочет стать любовницей коммерсанта. Но шампанское, лихачи, особняки, хрусталь, а также настойчивость поклонника делают свое дело. Перед Марией Николаевной засверкали бриллианты. Коммерсант уволил мужа. Мария Николаевна уходит на содержание. Муж кончает самоубийством.

В этом сюжете, восходящем к чеховской «Анне на шее» (как любой, даже самый пошлый бульварный сюжет имеет свой дальний и высокий художественный оригинал), уже есть вся схема «судьбы» Веры Холодной. Не хватает только одного — испепеляющей страсти, которая далее начинает играть в этой судьбе фатальную роль. При этом, однако, исходный мотив, так сказать, перехода героини от одного общественного положения к другому, более высокому, от добродетельной бедности к шикарному пороку остается неизменным. Просто на месте непривлекательного, старого коммерсанта, олицетворявшего одно лишь богатство, оказывается молодой красавец, в чьем лице уже сочетаются и богатство, и любовь. В ролях этого молодого красавца — графа, князя, художника и т. д. — выступают В. Полонский, В. Максимов, И. Рунич и другие «звезды» того времени. Быстро складывается определенный мужской тип: прожигатель жизни, светский человек, холодный, волевой, обволакивающий жертву, действующий с трезвым расчетом. Для «девушки низкого звания» — это

идеал красоты, хорошего тона, блеска, яркой жизни, так не похожих на серые будни. Героини Веры Холодной — жена мелкого чиновника Мария Николаевна и воспитанница миллионерши Ната Бартенева, чтица Марианна и диркачка Пола — поначалу разнятся только костюмами (скромная белая английская кофточка с юбкой или платье «Пьеретты», шубка и шапочка курсистки или кисейное платье барышни из богатого дома), но лишь до поры, пока обстоятельства не поднимают этих героинь на верхние ступени социальной лестницы: тогда начинается смена туалетов по последней моде сезона, которым датирован фильм, вечерние платья с низким декольте, палантины, пелерины, матине, ожерелья, шляпы со страусовыми перьями, платья á la грек и т. д.

Нужно сказать, что уже в рецензиях на «Дети века» сюжет этот называли «шаблонным», «не новым», «не оригинальным». Действительно, новизны и по тем временам в нем было маловато. Он неоднократно повторялся на экране и без Веры Холодной. Однако именно он штампуется и накладывается на любой жизненный материал, причем и в тех случаях, когда материал противится данной схеме, в «Детях века» вполне органичной. Современная критика тоже заметила эти несоответствия, например, в фильме «Миражи»¹⁷, где на месте Марии Николаевны, чья жизнь вправду тускла и может тяготить молодую женщину, оказывается образованная и талантливая девушка Марианна. «Героиня растет в дружно сплоченной, трудовой интеллигентной семье... героиню в семье балуют, смотрят на нее как на будущее светило, — говорилось в одной рецензии, справедливо утверждавшей, что увлечение Марианны сыном миллионера Дымова, как оно показано на экране, психологически не оправдано. — Красивая обстановка его квартиры могла бы, пожалуй, соблазнить приказчицу из магазина, но не выросшую в культурной семье девушку, перед которой раскрылась блестящая сценическая карьера»¹⁸. В фильме же тем не менее Марианна покидает свой милый дружный дом, заботливую мать, веселую сестру и жениха-студента, становясь любовницей Дымова-младшего.

¹⁷ Фильм «Миражи» был поставлен по сценарию Е. Тиссовой, одному из первых русских сценариев, опубликованных в печати («Пегас», 1916, № 1).

¹⁸ «Прозектор», 1916, № 2, стр. 9—10.

Та же история, лишь чуть усложненная, повторяется и в судьбе Наты Бартеновой в «Жизни за жизнь». Та же история, но как бы «перевернутая», рассказывается в драме «Шахматы жизни», где «демондонденка» Инна становится благородной и честной под влиянием красивой любви. Та же — в картине «На алтарь красоты» режиссера П. Чардынина, где Вера Холодная играет крестьяночку, дочь лесника Полю, которая становится женой богатого дворянина, уезжает с ним в город, там заболевает и умирает, не вынеся шумного света (попутно в этой картине повторяется мотив соперничества и ревности из «Песни торжествующей любви», только портрет св. Цецилии, которую пишет с Елены Георгий, заменен здесь некоей статуей «чистой красоты» и Поля служит моделью для скульптора Сергея Бороздина).

Настойчивая повторяемость мотивов, отдельных сюжетных положений, образов тоже чрезвычайно характерна для фильмов с Верой Холодной. В этом отношении они могли бы (как и вообще фильмы, сделанные на «звезду») послужить неоценимым материалом для анализа однотипных, идентичных сюжетов, привлекающих сейчас внимание структуралистов. По сути дела, все фильмы с Верой Холодной являют собой один фильм, и их легко рассматривать как единый типовой сюжет с варьирующимися и поразному комбинирующимися стойкими сюжетными «моментами» (который некогда В. Шкловский безошибочно увидел в новеллах Конан Дойля о Шерлоке Холмсе или В. Пропп в русской народной сказке).

Именно стойкость сюжетов послужила самой надежной опорой для славы Веры Холодной. Кинозвезде необходимо вернуться в сознание зрителя. Добиться этого можно только с помощью постоянного повторения, создающего привычку к образу — желанному стереотипу, к образу — любимому клише. Вера Холодная с помощью своих драматургов и режиссеров запечатлелась в сознании зрителя четким клише. В этом было, пожалуй, первое ее преимущество перед другими исполнительницами, перевесившее их личные артистические и прочие преимущества. Одновременно с Верой Холодной снималась в кино О. Гзовская, тонкая актриса, красавица, обладавшая истинно кинематографической внешностью. Но Гзовская появлялась на экране редко, была всякий раз иной, не обеспечив себе той «серийности», которая и явилась залогом успеха Веры Хо-

лодной. Ни В. Коралли, ни Э. Баранцевич, ни М. Германова, ни другие актрисы не имели своего сюжета, своей «легенды», своей «судьбы» на экране, отштампованной с такой неукоснительностью в фильмах Веры Холодной.

В картине «У камина» — драма адюльтера. Вера Холодная играла там Веру Ланину, изменившую мужу с князем Печерским и умершую от раскаяния. Но во второй серии фильма, названной «Позабудь про камин, в нем погасли огни...», возвращается стереотип основного сюжета — «судьбы»: здесь появляется «двойник» умершей Ланиной, цирковая акробатка Мара Зет, соблазненная князем Печерским и доведенная им до смерти.

Но самое интересное происходит в большой двухсерийной картине «Молчи, грусть, молчи» («Сказка любви дорогой»). Картина была поставлена П. Чардыниным в 1918 г., к десятилетней годовщине его режиссерской работы, и явилась как бы каталогом, итоговой аннотацией всех предыдущих картин с участием Веры Холодной.

Героиню — циркачку Полу — Чардынин (он был и автором сценария) провел через несколько эпизодов, каждый из которых представляет собой заверченный сюжет, напизанный на общий стержень (что можно было бы продолжать до бесконечности).

Музыкальные эксцентрики Лорио и Пола живут скромно и дружно. Лорио обожает свою юную красавицу жену, а Пола платит ему благодарностью и привязанностью. Все идет хорошо, как и в начале всех прежних картин, пока Лорио в бенефис не срывается с трапеции. Пола вынуждена петь на улице, чтобы не умереть с голода.

Именно в этот момент ее встречает богатый коммерсант Прахов (И. Худолеев). Начинается сюжет № 1, построенный на внутренней борьбе в душе Полу. Полу притягивает, привлекает к себе богатство: рестораны, пикники, вечера. Перед ней засверкали бриллианты. Несколько поспоротившись, жалея Лорио и собственную добродетель, она все же уходит на содержание к Прахову, чей образ символизирует покровителя, дельца, человека из высших социальных сфер, покупающего женщину из сфер низких (вариант «Детей века»).

Но вскоре (как и в «Миражах») Прахов начинает тяготиться Полой. Она переходит на содержание к его другу, присяжному поверенному Зарницкому (И. Рунич). Начинается сюжет № 2, целиком повторяющий первый, с той

лишь разницей, что в отличие от делового и умеренного Прахова Зарницкий — игрок (идет повторение коллизии Ната Бартенева — князь Бартинский из картины «Жизнь за жизнь», включая историю с подлогом, совершенным сначала Бартинским, а потом Зарницким).

Пола переходит на содержание к богатому барину Телепневу (В. Полонский). Начинается сюжет № 3, в который вклинивается сюжет № 4. Пока Пола живет у Телепнева, который, конечно, окружил ее роскошью, но по бессердечию не позволил передать несколько кредиток несчастному Лорио, в действие вступает еще один мужчина — художник Волынцев (В. Максимов). Он, естественно (см. «Песнь торжествующей любви» или «На алтарь красоты»), пишет с Пола портрет — ныне Саломею. В одну из ссор Волынцев заступает за Полу, Телепнев вызывает художника на дуэль и ранит. Пола уходит к художнику.

Тут появляется еще один мужчина, и начинается сюжет № 5. Гипнотизер иллюзиона Олеско Прасвич (К. Хохлов), еще в цирке домогавшийся Пола, уводит ее с собой, она работает у него медиумом (здесь перефразирована история Евгения, гипнотизировавшего Елену в «Песни торжествующей любви»). Волынцев и преданный Лорио вырывают Полу из рук афериста.

Пола опять в студии Волынцева. Она любит его, он ее, и даже старуха мать художника признала Полу. Казалось, близится идиллия и счастливый конец, но не тут-то было. Силы Пола подорваны. Улыбаясь, она умирает под звуки скрипки преданного Лорио. И Лорио ломает скрипку.

«Тоска, печаль, надежда ушла, друга нет, неприветно вокруг. В ночной тишине я слышу рыдания, стон души о разбитой любви... Молчи, грусть, молчи, не тронь старых ран. Сказки любви дорогой не вернуть никогда» — этот популярный в 1918 г. романс проходил в фильме рефреном, создавая настроение.

Однако не разбитое сердце бедняги Лорио, которого играл сам П. Чардынин, а опять все та же тема обаятельной, чарующей, но губительной власти богатства над слабой женской душой, роковой скачок ввысь — к роскоши, свету, красивому пороку встают в центр фильма, множась несколькими историями. Собрав вокруг Веры Холодной всех «звезд»-мужчин в блистательный букет, постановщик картины отдал первую партию любимой героине русской

публики, позволил пережить ее уже ставшую классической «судьбу» несколько раз, на протяжении двух серий одного фильма — поистине «лебединой песни» русского буржуазного кино.

В атмосфере всех картин, где снималась Вера Холодная, чувствуется угарный дух «бешеных денег», богатства, внезапно падающего на голову человеку, оглушающего, заверчивающего вихрем. Фальшивые векселя, наследства, браки по расчету, разорения. Пиршественные столы, шампанское, фрукты, пикники, рестораны, меха, роскошные интерьеры: салоны, гостиные, будуары, картинные галереи в частных домах, изысканное убранство, фрески на стенах (как, например, в знаменитом комплексе дома миллионерши Хромовой, выстроенном Е. Бауэром в фильме «Жизнь за жизнь»), охотничьи комнаты, загородные виллы-дворцы и, конечно, автомобили — этот символ роскоши, эта новинка века, эти яркие фары, прорезающие ночную тьму.

Все это сначала воспроизводилось на экране с упоенным любованием фактурой: вещами, мебелью, всеми аксессуарами буржуазного быта, а потом сложилось в определенный кинематографический стиль, который, скажем, в фильме «Молчи, грусть, молчи» предстает тоже наподобие каталога.

Ни в одном из фильмов, где участвует Вера Холодная, нет реальных примет войны, хотя действие всех (или большинства из них) разворачивается в современности. Однако это некая обобщенная, условная, недатированная современность, в которой нет ни войны, ни, разумеется, приближающейся революции, а социальные контрасты изображаются в виде контраста исходной добродетельной и серой бедности и шикарного благосостояния героини после ее непреложного взлета.

С историческим опозданием, постфактум, стараясь не слышать ни канонады, ни нарастающего глухого ропота масс, русский кинематограф воспевал величие и славу русского капитализма. Именно на экране читалась публикой последняя его глава, читалась и продолжала читаться, когда уже прошли и Февраль и Октябрь.

И все же предощущение катастрофы, предчувствие гибели слышалось в картинах. В этом смысле характерно, что судьба героинь Веры Холодной всегда кончается трагически: разочарованием, расплатой, смертью, которые нарушают канон мелодрамы, долженствующей заканчи-

ваться благополучно. Будучи мелодрамами по своей эстетике, фильмы Веры Холодной в силу этого обстоятельства — скорее опошленные, низведенные до бульвара трагедии. С трагедией роднит их и мотив вины, не покидающей героиню, мотив незаконности и обреченности ее счастья. Не случайно, что героиня — всегда лишь любовница, содержанка человека, возвысившего ее до себя. В отличие, скажем, от американской «Золушки» Мери Пикфорд, чья судьба всегда должна увенчаться законным браком, богатством и радостью, героиню Веры Холодной ждут страдания и гибель — расплата за краткий миг обманчивого, призрачного счастья, за «миражи» жизни.

Такова «судьба» Веры Холодной, воплощенная ею на экране в мнимом разнообразии жизненных историй. Зерно этой «судьбы» можно разглядеть в самой личной судьбе ее — скромной жены юриста, безвестной женщины из среднеинтеллигентского круга, вознесенной к внезапной, шумной и бурной славе. Поэтому Вера Холодная и играла всегда только себя, повторяла себя, свой характер, свою биографию, романтически и мелодраматически приукрашенную. И если всмотреться в версии легенды о Вере Холодной, продолжавшие циркулировать после ее смерти, можно увидеть и в них новые вариации сюжетов ее картин.

Однако это была не только частная судьба. В «мифе Веры Холодной» звучал с экрана трагический миф русского капитализма, приговоренного историей к гибели после бурного, яркого и краткого расцвета.

Поразительные исторические совпадения, логичности случайностей! Испанка унесла Веру Холодную как раз тогда, когда ей надлежало сойти с экрана, когда уже больше нельзя было тянуть шлейф прошлого, когда одна-единственная ее роль была до конца сыграна. Она умерла в том самом 1919 г., который официально признан годом рождения советского кино.



Нам остается сказать еще несколько слов об успехе Веры Холодной, о ней и ее зрителе.

Привычные заявления: «Зрителю нравилось то-то и то-то», «зритель принял», «зритель не принял» — настолько скомпрометированы в современной критике, настолько лишены всякого смысла и превратились в рецензентский

штамп, что оперировать ими сегодня кажется уже просто неприличным.

Вместе с тем эти заявления могут быть научно обоснованными, документально подкрепленными, существенными, что и доказывают современная социология и психосоциология, изучающие проблемы общественного восприятия искусства. Для этого необходимы, однако, ни мало ни много — прочная база самых различных данных, статистика, разработанная методология исследования.

При обращении к раннему периоду развития кинематографа, в частности русского, мы сталкиваемся с крайней бедностью, почти полным отсутствием подобных данных. Это понятно: их никто не собирал, социология кино как науки еще и не зародилась. Поэтому мы имеем возможность пользоваться только самыми общими и косвенными данными: цифрами кассовых сборов, отзывами прессы, свидетельствами очевидцев и т. д.

Наиболее распространенное суждение об успехе Веры Холодной заключается в том, что она нравилась мещанской, обывательской публике, являясь для нее определенным эстетическим идеалом красоты: «Она оказалась прекрасной моделью для кинематографического аппарата, соответствующей эстетическим вкусам буржуазно-мещанской публики» (Ч. Сабинский); «Мелкобуржуазная публика... возвела Веру Холодную на престол „королевы экрана“ и поклонялась ей, отвлекаясь от мучительных событий современности» (Н. Иезуитов).

Против этих суждений невозможно возражать, они верны. Но вот что бросается в глаза при обращении к трудам по истории дореволюционного кино: некоторая шаткость и неконкретность самих определений «мелкобуржуазная публика» (со знаком минус), «демократический зритель» (со знаком плюс) и др.

Поскольку социальный состав зрительных залов кинотеатров никак не изучался, не фиксировался, — историки кино вынуждены довольствоваться самыми приблизительными разграничениями: «буржуазный зритель» первоэкранных столичных кинотеатров, «демократический зритель» окраин и провинции.

Ясно, насколько неисчерпывающи такие разграничения, когда речь идет о кинематографе с его незначительной разницей в цене на билеты, с его смешанным составом зала, не дифференцированным ни иерархической тра-

дицией (чиновный партер, аристократические ложи и простонародная галерка в театре), ни традицией определенного репертуара (скажем, театр классической драмы «Комеди франсез», имеющий свою публику, и бульварный театр «Амбигю комик», имеющий другую публику, — в Париже). Какой же — «демократической» или «буржуазной» была публика того кинотеатра, который посещал Блок? Буржуазной, состоявшей из жителей Офицерской улицы? Пролетарской — из жителей смежной с ней Пряжки и других кварталов у порта?

Но если еще можно принять какие-то, вполне условные различия между публикой центральных столичных кинотеатров и маленьких кинотеатров окраин для «мирного времени» и первых лет войны, то по приближении к 1917 г. и они должны были, по логике вещей, стираться. И уж во всяком случае стирались они после революции. Тем не менее вот что получилось при демонстрации фильма «У камина» в кинотеатре «Амбир» на Сумской улице в Харькове в конце 1917 г. (этот случай был несколько раз описан в прессе).

«...Еще задолго до начала сеансов образовалась колоссальная очередь. У кассы творилось нечто невероятное. Конечно, не все жаждущие попасть в театр были удовлетворены билетами, и на улице оставалась громадная толпа, очень буйно настроенная и требовавшая, чтобы ее пустили в театр... Недовольные зрители, жаждущие „зрелища“, разгромили все витрины у театра, сорвали афиши, фотографии и, только так „ярко“ выразив свое недовольствие, разошлись по домам»¹⁹.

Трудно предположить, что харьковская публика, бушевавшая у кинотеатра «Амбир» в дни, когда начиналась чехарда смен власти, «скоропадчины», петлюровщины, публика, разбивавшая витрины и срывавшая афиши, сплошь состояла из добропорядочных и мелких буржуа.

Нам кажется, что считать гигантский успех Веры Холодной «успехом у обывательской публики», следствием «обывательских вкусов» можно лишь при условии того объяснения слова «обыватель», которое дано в толковом словаре Вл. Даля:

«Обыватель — житель на месте, всегдашний, водворенный, поселенный прочно, владелец места, дома. Обыва-

¹⁹ «Киногазета», 1918, № 2; стр. 6.

тели — горожане, посадские, слобожане, жители местечка, пригорода и пр.»

Но не в позднейшей трактовке слова, отраженной в «Словаре современного русского литературного языка»:

«Человек, лишенный общественного кругозора, с косными мещанскими взглядами, живущий мелкими личными интересами.»

Нет никаких оснований утверждать, что успех Веры Холодной не был успехом именно у «далевского» обывателя, т. е. городского жителя всех слоев. Об этом свидетельствуют и кассовый успех ее фильмов, и огромная популярность, и единодушное мнение прессы и критики, и пережившая Веру Холодную слава.

Интересны и более поздние свидетельства. Одно (косвенное) запечатлено на экране. В фильме «Поцелуй Мери Пикфорд» (1928), где показаны разнообразные советские киномамы и бешеный ажиотаж в Москве по поводу приезда Мери Пикфорд и Дугласа Фербенкса, имеется некая девушка из народа Дуся Галкина, мечтающая стать кинозвездой. Дуся разыгрывает перед экзаменационной комиссией этюд «Брошенная женщина», точно копируя Веру Холодную, что легко просматривается сквозь комедийные преувеличения. Есть и свидетельства прямые в кинокритицистской литературе 20-х годов. Вот, например, одно из них:

«Ленинград. 1926 г. Сентябрь. Испытание в Государственном институте... Большинство испытуемых — женщины всех рангов и возрастов. Не думайте только, что это бездельничающие психопатки и скучающие сов-барышни. Очень принаряженная женщина, с неумело завитыми штопоробразными локонами расскажет вам, что она железнодорожница, приехавшая из Кандалакши, поселка у Белого моря, где оставила двух детей и семью, потому что все знакомые и даже муж говорят, что ей, при ее таланте, необходимо сниматься в кино. Она тщательнее проимитирует Холодную... по-настоящему волнуясь и плача. Перед вами мелькнут 2—3 рабфаковки, которые командированы из уезда в вуз, но чувствуют свое призвание только в кино. Правда, эта разношерстная компания на многие вопросы отвечает однотипно... На вопрос, кто ваши любимые киноактеры, на 60% отвечали одинаково — Фербенкс и Малиновская... На вопросы о любимых фильмах почти неизменно: „Коллежский регистратор“ и „Медвежья свадьба“... Но ни разу не были произнесены названия

„Потемкин“, „Шагай, Совет“ „Мать“. Имя Малиновской иногда заменялось Мери Пикфорд или Верой Холодной. Но ни в одном ответе не были названы имена Хохловой, Барановской или Асты Нильсен»²⁰.

Это происходило в то время, как революционный советский кинематограф переживал пору своего блистательного расцвета, когда молодые горячие новаторы были свято уверены, что рождается не только новое искусство (оно действительно рождалось!), но и новый зритель, способный на ту же ненависть к проклятому «обывательскому», «буржуазному» прошлому экрана, что горела в их собственных сердцах.

Возвращаясь к предреволюционной поре, приходится признать наиболее правильным мнение С. С. Гинзбурга, высказанное во введении к книге «Кинематография дореволюционной России»:

«О художественной культуре той или иной эпохи принято судить по ее „верхам“... Но не надо забывать, что публика охотнее всего читала Вербицкую, Арцыбашева и Игоря Северянина, чаще всего покупала репродукции с картин Елизаветы Бем и Клевера, увлекалась псевдоцыганскими романсами и весьма охотно посещала театр-фарс.

Какую же публику следует здесь иметь в виду — буржуазную или пролетарскую? Думается, что разную, точнее — большинство читателей, зрителей и слушателей. Можно говорить об оттенках в восприятии произведений искусства буржуазной и пролетарской аудиторией, но в основной своей массе и та и другая в предреволюционные годы находилась под большим или меньшим влиянием господствующих буржуазных эстетических вкусов»²¹.

Вкусы, названные здесь «господствующими буржуазными», оказались гораздо более живучими, стойкими и всеобщими, чем это можно было предполагать в пору великой революционной ломки. Кажущийся одиозным, вызывающий недоумение сегодняшний успех египетских фильмов — не есть ли закономерное тому свидетельство?

И при всем том было бы, разумеется, ошибочным и пристрастным видеть только дурное, пошлое, низменное во множестве явлений массовой культуры, пользующихся

²⁰ В. Королевич. В. Малиновская. Кинопечать, 1927, стр. 3—7.

²¹ Цит. соч., стр. 10.

всеобщим признанием, и объединять их всех под эпиграфом того самого «милорда глупого», о котором с горечью писал Некрасов. В частности, именно такое явление, как «звезда», типическое явление массовой культуры, убеждает в том, что избирательность здесь основана не только на дурном, пошлом, неразвитом вкусе, но и отражает здоровое стремление к некоему народному идеалу.

В сотый раз перефразируя известное изречение, можно сказать, что каждый народ и каждое время заслуживают своей «кинозвезды». Как правило, в человеческом образе, возведенном общественным мнением в высший ранг любимого экранного героя, сказывается национальный характер, предпочитаемые народом на данном этапе его развития собственные его черты. Мерилин Монро — вовсе не только «секс-бомба № 1», детище коммерции, рекламы и спекуляции на низменных вкусах толпы, но национальная героиня, девушка из народа, дитя Америки. Брижитт Бардо не зря называют «bébé national» — дитя нации.

Вера Холодная действительно являла собой общераспространенный эстетический идеал своего времени, излюбленный женский тип. Совершенно прав С. С. Гинзбург, утверждая, что если бы не Вера Холодная, то какая-то другая актриса непременно запечатлела бы этот тип в кинематографе. На фотографических открытках тех лет — «головках», в журналах мод, просто в журналах можно видеть многочисленные оттиски этого типа. Литература (речь идет, разумеется, о сериальной, полубульварной и бульварной литературе) полна описаний сходной женской внешности:

«... Удивительно красивые глаза: темно-серые, ясные и чистые, составляющие контраст с ее гордым, ярким ротиком и довольно резко очерченным подбородком» (Е. Нагородская. «Аня»); «... Большие, темно-серые глаза под густыми, слегка сходящимися бровями, тупой, красивый носик» (Е. Нагородская. «Бронзовая дверь»); «... Тонкие бледные черты... неверный блеск всегда меняющихся глаз... профиль, напоминающий венецианскую камею» (Ю. Слезкин. «Ольга Орг») и т. д.

И женский тип героини Веры Холодной тоже никак не единствен, а скорее общераспространен в бульварной предреволюционной литературе: целомудрие и затаенная дремлющая predeterminedенность к пороку, тайные, спрятанные под покровом чистоты роковые страсти, черточки

«вамп» в облике добродетельной и страдающей женщины — эти сочетания манили, дразнили, слагались в некий сексуальный эталон.

Но все же, несмотря на дурной вкус, пошлость и стереотипность, в героине Веры Холодной проступают контуры национального женского характера, и при всей ограниченности, при всей исторической обусловленности ее экранной «судьбы», ее «мифа» в нем слышатся дальние отзвуки больших и благородных тем русской литературы.

Это образ лирический, женственный, внушающий к себе сочувствие²². Это характер страдательный, слабый, противоречивый, но сохраняющий себя, несмотря на все превратности фортуны, и в падении гордый, замкнутый и печальный. При всей катастрофической сниженности драмы, при всем убожестве стереотипа-сюжета «судьба» Веры Холодной все же дает последнюю **транскрипцию** классического национального сюжета-судьбы русской женщины — от Пушкинской Татьяны, Вареньки из «Бедных людей» Достоевского, от Настасьи Филипповны, Ларисы, всех бесприданниц, бедных невест, проданных и преданных девушек русской литературы.

И в лице Веры Холодной, в грустных ее глазах — не только соответствие эталонам бульвара, но и выражение классического русского женского типа, лирического, тургеневского, милого; некий, конечно клишированный, оттиск прелестных нежных черт Натальи Николаевны Пушкиной.

И. Перестиани писал о Вере Холодной: «Налет грусти всегда был ей свойствен. Она смеялась редко и смеялась невесело. Я сказал бы, что на облике сравнительно юной Холодной лежал отпечаток той грусти, что свойственна нашей северной природе в дни ранней осени». Это сказано точно.

Ни пышные манекены — итальянки Лида Борелли или Франческа Бертини, ни трагическая великолепная Аста Нильсен, увлекавшая добропорядочных бургеров в водовороты, хороводы и бездны, к огням кабаре и притонов, — не вызывали в зрителях того «узнавания», которое сразу произошло в случае Веры Холодной. Слишком велика, видимо, была потребность в своей собственной героине экрана, в своей русской кинозвезде.

²² Что было справедливо подчеркнуто Р. Соболевым в его книге «Люди и фильмы русского дореволюционного кино».

А теперь еще раз об упомянутых на первых страницах этой статьи попытках «творческой реабилитации» Веры Холодной как «первой актрисы русского экрана», «много сделавшей для того, чтобы великий немой стал искусством», как создательницы «галереи реалистических и психологически наполненных характеров».

Увековечить память Веры Холодной следует, как увековечена, скажем, память Рудольфо Валентино. Только без всех этих слов, из-за которых может вырасти еще одна изрядная фальсификация, пусть даже она вызвана самыми добрыми намерениями и имеет видимость прогрессивной акции.

Вера Холодная не была «одной из основоположниц русского кинематографа». Она была первая и последняя русская кинозвезда.

Выпустить марку с изображением Веры Холодной, конечно, можно — это будет красивая марка. Еще лучше выпустить духи — легкие, осенние духи в изящном флаконе, с тонким женским профилем на этикетке.

О КИНЕМАТОГРАФЕ

От составителя

Эта важная тема еще не затронута исследователями многосторонней художественной деятельности Брехта. Объясняется это в первую очередь исключительным значением театральной и поэтической деятельности великого немецкого художника; отсюда преимущественный интерес исследователей к Брехту как преобразователю театра и литературы. Однако такой художник-новатор, как Брехт, не мог пройти мимо кинематографа, мимо его социальных возможностей и художественных перспектив. Об этом свидетельствуют и его статьи, и заметки по вопросам кино, и его сценарии, и фильмы, снятые по ним.

Эти статьи, заметки и сценарии представляются нам проявлением глубокого сущностного влияния кино на Брехта-драматурга и теоретика. Брехт не раз указывал на роль киноискусства, прежде всего советского, в формировании его теории эпического театра и его общеэстетических взглядов. Одним из своих учителей он считал С. М. Эйзенштейна. Анализ теории «интеллектуального кино» (и других эйзенштейновских воззрений конца 20-х — начала 30-х годов) в связи с формированием эстетики Брехта — дело специального исследования, необычайно важного для понимания генезиса *мирового* социалистического искусства. Но это дело будущего (хотя, как хочется надеяться, недалекого будущего).

Пока же данная небольшая публикация ставит перед собой более скромную задачу: познакомить советского читателя с некоторыми мыслями Брехта о кино и набросками к одному из его сценариев, не претендуя ни на полноту охвата кинематографических работ Брехта, ни на их

анализ. Огромный и далеко не полностью обследованный архив Брехта хранит еще немало важного и интересного в этом плане.

Известно, что по сценариям Брехта было снято всего два фильма: «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?» («Kuhle Wampe, oder Wem gehört die Welt?», 1932) — в Германии и «Палачи умирают тоже» («Hangmen also die», 1942) — в США.

Однако этим далеко не исчерпывается творчество Брехта-сценариста. В период своей трудной жизни в США (1941—1947) Брехт неоднократно пытался писать сценарии для Голливуда, что вызывалось прежде всего элементарной заботой о куске хлеба. Об этом говорится в коротком, пронизанном глубокой горечью стихотворении под названием «Голливуд»:

Каждое утро, чтоб заработать на хлеб,
Иду я на рынок, где покупается ложь.
Полон надежды,
Занимаю я очередь среди продающих.

Как ни маскировал Брехт социальную остроту своих замыслов, она неизменно — как шило в мешке — обнаруживалась голливудскими продюсерами. Многочисленные экспозе Брехта каждый раз отвергались. В конце концов писатель предъявил в качестве основы своего будущего сценария... библию. После такого издевательского демарша всякие отношения с Голливудом были прерваны. Брехтовские сценарные работы тех лет представляют немалый интерес (среди них, например, есть незавершенный сценарий по «Шинели» Гоголя). К сожалению, не опубликованы до сих пор и реализованные сценарии Брехта, из которых первый вариант «Куле Вампе» хранится в архиве безвременно погибшего режиссера этой картины Злата Дудова.

Поэтому особое внимание вызывает набросок сценария «Трехгрошового фильма», получивший рабочее название «Шишка» («Die Beule»), написанный в 1930 г. и впервые опубликованный в третьей тетради «Опытов» (В. B r e c h t. Versuche. Н. З. Berlin, 1931). Поводом для создания «Трехгрошового фильма» послужил большой сценический успех «Трехгрошовой оперы» (1928), что и побудило кинофирму «Неронфильм» заключить с Брехтом договор на эк-

ранизацию его пьесы. Соавторами драматурга были режиссер Златан Дудов, художник Каспар Неер, а также представитель кинофирмы Лания. Однако Брехт не согласился на простую экранизацию «Трехгрошовой оперы», как это обуславливалось договором: он написал, по сути дела, новое произведение, по своему смыслу переходное от «Трехгрошовой оперы» к «Трехгрошовому роману» (1933). Читатель без труда установит степень социальной заостренности «Шишки» и поймет причины, по которым «Неронфильм» разорвал договор с Брехтом: фирма упрекала его в желании «привнести в фильм политическую боевую тенденцию». Брехт возбудил судебный процесс, который был им проигран. Подробное описание его и социальный анализ идеологической машины буржуазного общества и положения художника в нем составили содержание блестящей работы Брехта под названием «Трехгрошовый процесс», которая с подзаголовком «Социологический эксперимент» была впервые опубликована в той же тетради «Опытов». Эта работа пока не переведена на русский язык, хотя ее третья глава («Критика взглядов») представляет большой интерес для теоретиков и практиков кино, не говоря уже о социологах.

(Следует отметить, что вышедший в 1931 г. фильм Г. В. Пабста «Трехгрошова опера» хотя и может быть отнесен к прогрессивным произведениям кинематографа веймарской Германии, но ни в коей мере не соответствует подлинным замыслам Брехта, получившим отражение в наброске сценария «Шишка». Собственно социальная острота фильма Пабста не может быть сравнена даже с театральной постановкой «Трехгрошовой оперы», недостатки которой были вполне очевидны самому Брехту.)

Представляют интерес и брехтовские комментарии к собственному сценарию, хотя он их обрывает на половине рукописи, поскольку (как это явствует из подстрочного примечания) он понял практическую обреченность своего замысла, учитывая нежелание «Неронфильма» продолжать с ним сотрудничество. В этих комментариях намечен план решения отдельных эпизодов, соответствующий эстетическим взглядам Брехта начала 30-х годов. Ощущается совершенно очевидное стремление Брехта применить свою теорию эпического театра к кинематографу. Таким образом (если к тому же вспомнить некоторые поздние статьи Брехта об изобразительном искусстве, не говоря уже о



Бертолт Брехт

литературе), его эстетика обретает поистине универсальный характер, выходя далеко за пределы только театрального искусства.

В этом отношении любопытны и другие публикуемые заметки и статьи.

Статья «О кино» («Über den Film») впервые опубликована в берлинской газете «Berliner Börsen-Courier» 5 сентября 1922 г. под рубрикой «Немецкие писатели о кино». Публикуя эту заметку, известный критик Герберт Йеринг представлял читателям малоизвестного Брехта как «видного (а поэтому пока еще редко печатаемого) писателя самого молодого поколения».

Статья «К дискуссии о звуковом кино» («Zur Tonfilm-diskussion») опубликована в декабрьском номере эссенского журнала «Scheinwerfer» за 1930 г. Она вызвана большой шумихой прессы в связи с «Трехгрошовым процессом» и является своего рода кратким изложением социологических позиций, высказанных в упомянутой работе.

Статья «Звуковой фильм „Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?“» («Tonfilm: Kuhle Wampe, oder Wem gehört die Welt?») предназначалась для печати тех лет, но, вероятно, опубликована не была. Изложение содержания фильма, ныне ставшего классическим произведением немецкого социалистического киноискусства, приоткрывает и его отчетливую политическую направленность, что надлежало сделать достаточно тонко, учитывая гонения цензуры. В статье лишь угадывается огромная борьба с цензурой, запретившей фильм в его первоначальном виде. Историю создания «Куле Вампе» и публикацию цензурных документов по запрещению и вынужденному разрешению фильма читатель найдет в статье немецкого киноведа Г. Херлингхауза (H. Herlinghaus. Slatan Dudow sein Frühwerk, in «film. Wissenschaftliche Mitteilungen», 1962, N 4).

Подборка заметок, объединенных общим заголовком «О музыке в кино» («Über Filmmusik»), впервые опубликована на немецком языке в 1964 г. в III томе «Статей для театра». Общий заголовок принадлежит редактору и составителю этого издания В. Хехту и носит весьма приблизительный, чисто формальный характер. Между тем эти заметки представляют особый интерес. В них Брехт пишет не просто о повышении роли музыки в фильме, но и конкретно указывает, каким путем этого можно добиться-

ся. Музыка в фильме представляется Брехту важным самостоятельным компонентом, при точном и новаторском применении которого можно достичь многого для умножения идейной силы произведения. При этом Брехт неоднократно (в заметках «Пригоден ли опыт театра для кино?», «Функция новшеств», «Разъединение элементов») ссылается на «опыт немецкого театра догитлеровского периода». Разумеется, под этим подразумевается не немецкий театр вообще, а театр Эрвина Пискатора и в еще большей степени опыт самого Брехта с «Трехгрошовой оперой» и «Матерью». Другими словами, заметки «О музыке в кино» являются одной из попыток развить принципы эпического театра применительно к кинематографу. Поскольку же заметки, видимо, относятся к концу 30-х годов, то в них дают себя знать те эстетические новации Брехта, над которыми он размышлял именно в тот период, т. е. ощущается определенная разница по сравнению с брехтовской теорией 1926—1932 гг.

Эпический театр Брехта — это опыт создания произведений театрального искусства, которые стали бы моделью законов человеческого общества, взаимоотношений человека с порожденным им же самим сложным процессом общественного развития ради преобразования общества в духе социализма. Этот театр — по своей природе стратегический — претендует не столько на решение частных, конкретных, тактических задач, сколько на раскрытие в художественной форме и соответственно донесение до зрителя именно основных закономерностей современного классового общества. Поэтому он в известной мере поучителен, дидактичен, что вообще было свойственно революционному театру Германии 20—30-х годов. Поэтому в нем предъявляются повышенные требования к разуму зрителя (не отменяя эмоционального восприятия и воздействия), делается попытка возведения дидактики в новую эстетическую категорию.

Эпический театр — театр диалектический, в котором действительно (порой наставительно) подчеркивается важность знания и применения законов марксистско-ленинской диалектики. Вот поэтому Брехту важно «разъединение элементов» театрального искусства (и кино) ради их диалектического столкновения, во имя рождения нового качества. Отсюда требование не «растапливать музыку» в фильме, не «подкрашивать» ею эпизоды, а противопо-

ставлять им, сталкивать с ними ради достижения нового идейного и художественного качества, ради акцентирования главного замысла фильма. Музыка в кино, по мнению Брехта, не должна «заражать зрителя», не должна «предвосхищать его эмоции», которые, по замыслу авторов фильма, должны появиться от того или иного эпизода. Брехт приводит много примеров возможного усиления роли музыки, когда она поставлена в диалектическое, конфликтное соотношение с другими элементами фильма. Здесь становится очевидным родство взглядов Брехта с теорией Эйзенштейна (ср. заявку «Будущее звуковой фильмы» а также некоторые позднейшие эйзенштейновские работы).

Новаторские искания Брехта требовали создания новаторской эстетики. Черты, которые она приобрела к концу 30-х годов, отчетливо выражены в заметках «О музыке в кино». Так называемый «эфффе́кт о́чужде́ния» (т. е. изображение хорошо известного явления в таком виде, чтобы оно предстало незнакомым и провоцировало бы зрителя на серьезные размышления социального характера) — это не только определенный прием Брехта, но и его метод, осуществленный в драматургической и режиссерской практике. Он противопоставлен методу «вживания в образ» и актера, и зрителя. Это явно ощущается в полемических (и не во всем оправданных) нападках Брехта на искусство дирижера (см. «Повышение наслаждения искусством с помощью музыки»), на систему Станиславского (см. «Искусство как феномен»). Несколько упрощенное понимание системы Станиславского обуславливалось в те годы недостаточным знакомством Брехта с теоретическими работами великого советского режиссера и его постановками. Позднее Брехт многое воспринял у Станиславского и не упустил возможность подчеркивать его значение для развития социалистического театра.

Таким образом, заметки «О музыке в кино» — это один из опытов Брехта по распространению своей эстетической системы на киноискусство. Мысли Брехта вряд ли устарели и сегодня.

В заключение необходимо отметить, что предлагаемая публикация есть только начало, а точнее — лишь некоторый материал для разработки большой и важной темы «Бертольт Брехт и кино».

В. Клюев

Любовь и замужество Полли Пичем ²

Любовь с первого взгляда

Старая Оак-стрит — зигзаг ветхих пакгаузов, зернохранилищ и наемных домов — ведет вдоль грязного канала, через который перекинута несколько деревянных мостов, самый большой из них мост св. Георга. Однажды в полдень, выйдя из находящегося на этой улице борделя «У дрюрилейнского болота», господин Мэххит замечает девушку с пивным кувшином, которой суждено через несколько часов привести его к брачному алтарю, а через несколько дней — к ближайшему соседству с виселицей ³. Видит же он девушку только сзади. Он следует за ней и уже знает: на такой восхитительной заднице он женится. Небольшая кучка людей вокруг обтрепанного шарманщика в конце улицы дает повод Мэххиту по-человечески сблизиться с фрейлейн Полли Пичем. Содержание исполняемой шарманщиком баллады — жалкий рассказ об отвратительных, а благодаря их недоказуемости вдвойне отвратительных преступлениях некоего Мэкки Мессера. В определенном месте баллады, которое печально и с удивлением подчеркивает именно эту недоказуемость, господин Мэххит позволяет себе в высшей степени сомнительный трюк: стоя за спиной удивленной девушки, он неожиданно сдавливая ее тонкую шею большим и средним пальцами — достаточно избитый прием соблазнителя из доков. На ее пораженный взгляд он, улыбаясь, отвечает последней строкой баллады: «Как такое сходит с рук?» Девушка, подвергшаяся такому нападению, тотчас уходит, он следует за ней: теперь она от него не ускользнет. Однако все окружающие отшатываются от него, как от хищного зверя, головы поворачиваются вслед, а вдогонку за ним, спешащим за девушкой с пивным кувшином, летит злобное шушукание ⁴.

В тот же самый день, в вечерний час, шайка Мэххита (по состоянию на 1900 год достигшая более 120 человек из различнейших слоев общества) готовит энергичный визит в Национальный депозитный банк — уже 14-ю операцию подобного рода⁵. Однако овладение этим старым, почтенным банком произойдет в несколько иной форме, чем было задумано. Первая любовь Полли Пичем и последняя любовь господина Мэххита — вот что предопределило большие изменения. Мы снова встречаемся с господином Мэххитом, когда он с удовольствием констатирует, чем заинтересовалась фрейлейн Пичем в витрине: восковой брачной парой. Увидев в витринном стекле отражение своего преследователя, она, возмущенная, направляется дальше. Но в отеле «У каракатицы», куда она заходит за пивом, уже решается все: в вихре напористой мазурки, которую перед кабаком танцуют проститутки, работницы и гуляки, Полли вдруг, но отнюдь не неожиданно чувствует, как преследователь увлекает ее в водоворот танца. Она почти не сопротивляется. Судьба ее решена. Не говоря ни слова, она переходит с ним, незнакомым человеком (протанцевалито они всего полкруга), на другую сторону улицы, проталкивается через двор, где грубо тискаются разгоряченные пары, идет в сквер, тянущийся вдоль канала, над которым как раз восходит луна⁶. Тем временем ее сопровождающий улучил время сообщить нескольким господам, стоящим около двух автомобилей у отеля, что намеченный на сегодня визит в банк откладывается, а вместо этого необходимо организовать только что решенную свадьбу⁷. Она же с полным кувшином пива в руках терпеливо ожидает его. Она говорит: «Но я пройдусь с вами совсем немножко». Затем оба — безнадежно влюбленные, охваченные не отягощенной ничем земным любовью, заставляющей позабыть все на свете, — бредут в ночи⁸, а в это же время револьверные выстрелы бандитов гремят на Магазиновой улице в Сити, ибо именно там организуется брачный наряд для невесты. Не менее двадцати тяжелейших грабей обеспечивают все необходимое — от брачного ложа до зубной щетки, причем преимущественно наилучшего сорта. Влюбленные плывут на лодке⁹. А в это же время три автомобиля блокируют тротуар, несколько человек в

масках разбивают витрины и похищают зубную щетку; на четырех налетчиков полицию наводит слепой нищий, и тех схватывают при попытке украсть стоячие часы. А в подворотне фабрики невеста прямо на платье судорожно натягивает подвенечный наряд (который жениху сунули подмышку завернутым в газету).

Событие в обществе

Свадьба господина Мэхита с фрейлейн Полли Пичем приходится на четвертый час их знакомства и происходит в конюшне герцога Сомерсетширского. Поскольку сей господин пребывает вне Лондона, то достаточно заткнуть кляпом рот двум слугам, чтобы «арендовать» торжественный зал, вмещающий 150 человек. К приходу новобрачных конюшня — остроумная находка организаторов торжества — превращена в гигантский великолепный зал. На первый взгляд, впечатление создается даже несколько мещанское: эти деловые, немного располневшие мужчины привели с собой своих женщин. Необходимость соблюдать видимость венчального обряда разрешает смущение, созданное этим обстоятельством, и невесте приходится самой подавать тарелки с фруктами известным дамам, об общественных функциях которых она, видимо, догадывается, но одобрить не может. В целом же эта свадьба — событие в обществе. Из его выдающихся представителей среди гостей обращают на себя внимание¹⁰: верховный судья Дрюри-Лейна, генерал, двое членов верхней палаты, три известных адвоката, пастор из церкви св. Маргариты. Особенно следует отметить полицей-президента Тигра-Брауна, который, как перешептываются гости, был товарищем жениха по войне. Торжественная трапеза (пока она продолжается, во дворе собственная бойня переработала не менее трех быков) украшается песнями в исполнении нескольких коллег жениха, знающих в этом толк. И невеста показывает свои способности в небольшой балладе, принятой с особенным одобрением¹¹. Маленький неприятный инцидент не особенно бросается в глаза: к концу торжества, затянувшегося под утро, трое из банды Мекки Мессера сообщают своему предводителю, что во время «организации» торжества их выдал полиции один нищий и им с большим трудом удалось удрать. Этот нищий — член треста нищих Д. И. Пичема¹².

Серые будни

На следующее утро несколько бандитов Мэххита — явно прямо с торжества — вламываются в гардеробную пичемских нищих и удаляются, прихватив с собой кассу. Войдя в канцелярию, «король нищих» обнаруживает написанный мелом на двери «счет на 40 фунтов, 6 шиллингов и 2 пенса за покупку стоячих часов». Вскоре все разъясняется. Не успел начаться рабочий день — просто, но прилично одетые люди превращаются в вызывающие жалость развалины, — как один нищий вносит в кассу фунт стерлингов: вознаграждение за предотвращение кражи стоячих часов. Одновременно он демонстрирует огромную шишку на голове, которую ему только что внизу, у лавки набили грабители за то, что он их выдал. Господин Пичем бьет его по физиономии. Что за глупость вешать ему на шею банду Мэххита! Немного погодя он обнаруживает, что его дочь провела ночь вне родительского дома, чтобы — как это она сама скупо объясняет — выйти замуж за одного молодого человека, имени которого она не знает. Но господину Пичему он известен. И с этого мгновения он понимает, что отныне борьба пойдет не на живот, а на смерть. Он вытаскивает из-за угла человека с шишкой. Пичем воздвигает его перед собой как монумент общественной несправедливости. Он обещает своим служащим немедленно и ужасно отомстить за несправедливое отношение к одному из их братьев, услужившему полиции. Пичем направляется в полицию¹³. Человек с шишкой его сопровождает.

В кабинете полицей-президента он застаёт незнакомого ему господина, доверительно беседующего с шефом полиции. Судя по всему, речь идет о неких уликах на некого Джимми Беккета (он же Джон Миллер, он же Стенфорд Силлс), приговоренного к смерти в Саутгемптоне (а также в Ньюкастле и Дувре), об уликах, которых тяготят этого господина и которые должны быть возвращены ему полицией после обеда — запоздалый свадебный подарок полицей-президента. Этот же господин — он оказывается господином Мэххитом — опровергает показания Пичема против предводителя банды Мэххита всего лишь одной

фразой: подобными доводами он с таким же успехом может требовать ареста бургомистра Лондона. Молча стоит «король нищих» рядом со своим обиженным человеком, молча покидает он полицей-президиум. Вслед ему несется громкий смех. Кто же такой этот господин Пичем? ¹⁴

Кто такой господин Пичем?

Вскоре (в тот же полдень) события, разыгравшиеся при осмотре обновленной Олд-Оакштрассе ¹⁵, показали полицей-президенту, кто такой господин Пичем. Поскольку королеве по прибытии (оно назначено на ближайшую пятницу) надлежало проследовать вдоль гавани по Олд-Оакштрассе, то полиция превращает это пятно позора в восхитительную зеленую улицу. Уйма гектолитров клеевой белой краски творит чудо ¹⁶. Мусорные свалки превращаются в площадки для детских игр, обитательницы «Дрюрилейнского болота» под конвоем полицейских с воем покидают свои рабочие места, которым на время благословенной нации пятницы надлежит изобразить приюты для падших девушек. Подобно тому как господин Пичем превращает своих служащих в развалины, так и улица обретает прекрасный, успокаивающий душу облик. Пока премьер-министр осматривает совершенное обновление, господин Пичем демонстрирует свое искусство: массы нищих покидают Сити, выползают из центральных районов города-гиганта, чтобы среди новых цветников и заново окрашенных домов продемонстрировать облик профессиональных нищих, сожранных нуждой и грехом ¹⁷. Разумеется, следует одобрить отказ от попытки хоть сколько-нибудь принарядить детей этого квартала, поскольку любая подделка в данном случае была бы бессмысленной. Никакой бархатный костюм не скроет тоненьких рахитичных рук и ног. А какой толк подменять их детьми полицейских, если среди таких импортированных ребят нет-нет, да и вынырнет неподдельный и на вопрос толстого, розовощекого премьера: сколько ему лет — вместо пяти (как можно было бы дать ему по его росту) ответит, что шестнадцать. Итак, торжественный смотр завершается вопиющим провалом. Возвращающемуся с этого банкротства полицей-президенту — он не может не заметить на первом же перекрестке господина Пичема и безмолвно стоящего рядом с ним его человека с шишкой — только и остается посоветовать своему

другу Мэххиту, нетерпеливо требующему свадебного подарка, тотчас исчезнуть. «Мэххит, — говорит он ему, — мы имеем дело с противниками, которым незнакома ни мораль, ни примитивнейшие формы человеческого приличия». Об уликах больше не может быть и речи.

Прощание и планы...

Фрейлейн Полли Пичем обязана одним днем безоблачного счастья только безрассудству молодой девушки. Если последовавшее затем утро с ужасным отцовским разоблачением подлинного облика ее мужа встретило отчаявшуюся фрау Мэххит, то уже вечер нашел ее пришедшей в себя, расчетливой и деловой. После невозможной сцены в родительском доме она сразу поспешила за помощью туда, где была счастлива ночью. Прислонив лицо к решетке, она видит, как под взгляды любопытных расторопные полицейские выносят из конюшни герцога Сомерсетширского и ставят на газон мебель — ее мебель! Три нагруженных доверху кареты свидетельствуют о возвращении владельца дворца. И вот в этот момент краха всех своих иллюзий она ощущает на шее слишком знакомый прием: большой и средний пальцы своего возлюбленного! «Бедняжка Полли, есть чему поучиться!» Они тотчас уходят, снова идут вдвоем, всего второй раз, — но как он отличается от первого! Мэххит говорит, что ему нужно скрыться тотчас. Она говорит, что не может одобрить его профессию, плачет. «Не можешь ли ты стать кем-нибудь поприличнее?» — спрашивает она. Взгляд Полли падает на вывеску: «Национальный депозитный банк». Банк, с которым связан ее отец. «Банкиром или еще кем-нибудь?» — «На этот банк мы давно уже положили глаз», — говорит он. «Нет, не так», — говорит она и плачет. «Можешь приобрести его и ты», — ворчит он. «Я?» — говорит она, — «Если можно купить банк, в котором держит деньги отец...» И они уходят, оживленно разговаривая. На одном из перекрестков они прощаются. «Теперь мне известно все, — говорит Полли. — На первых порах ты не нужен. Лучше тебе, как ты и собирался, спрятаться в „Дрюрилейнском болоте“».

Историческая смена владельца
Национального депозитного банка

Пока проститутки вестиндских доков читают письмо, которым полиция объявляет розыск господина Мэххита, в зале ресторана происходит генеральное собрание его шайки. Под председательством фрау Мэххит решается вопрос о легальной передаче Национального депозитного банка во владение шайки. Основание — новая эра. Пока удивленный господин Мэххит идет по совершенно изменившейся Олд-Оакштрассе, генеральное собрание с вручением пенсии исключает из своего состава тех членов, которые стоят на слишком уж низкой ступени общества и не в состоянии кардинально преобразиться. Сама передача досточтимого Национального депозитного банка во владение шайки Мэххита может быть лучше всего увековечена так: примерно 40 господ, направляясь из украденных автомобилей¹⁸ к вызывающим такое доверие дверям почтенного здания, пересекают на тротуаре воображаемую линию. В момент ее пересечения на глазах не верящих себе зрителей бородатые разбойники канувшей в лету эры превращаются в окультуренных властелинов современного денежного рынка. А господин Мэххит идет быстрым шагом к вестиндским докам, неустанно разыскивая «Дрюрилейнское болото», напевая при этом несколько новых куплетов уже устаревшей баллады¹⁹.

Борьба за голову Мэххита

В то же утро господин Джонатан Иеремия Пичем и человек с шишкой переступили порог полицейской-президиума. Его сопровождают семь адвокатов. В беседе с шефом полиции впервые *expressis verbis** прозвучала угроза устроить «демонстрацию нищеты»,²⁰ которая нагонит такого страха, что... И снова перед глазами Тигра-Брауна возникают страшилища из трущоб, готовые за булку на все. Господин Пичем коротко и ясно требует голову господина Мэххита, он же Джимми Беккет. «Мой друг Сэм, — говорит он, — настаивает, чтобы этого человека повесили». Господину Бра-

* Настоятельно, выразительно (лат.) — *Прим. переводчика.*

уну остается ответить, что местопребывание такого крупного бандита полиции неизвестно. «Вы узнаете его», — обещает господин Пичем.

Арест совершается при ликантных обстоятельствах, на автомобильной прогулке, которую господин Мэххит устраивает для дам из «Дрюрилейнского болота» на созданной господом богом природе. В преследующем его полицейском автомобиле рядом с фрау Пичем сидит старая знакомая Мэххита — проститутка Дженни Дайвер. Под вековыми дубами в кругу дам, пользующихся дурной репутацией, несчастный принимает иудин поцелуй этой особы. После дикой (в духе рубежа двух столетий) погони — набитый полицейскими автомобиль преследует автомашину, набитую проститутками, — господин Мэххит пойман. «Следуйте спокойно, господин Мэххит, это все лишь для пресформы!»

Полчаса спустя порог полицей-президиума переступает делегация банкиров и адвокатов, предводительствуемая фрау Мэххит. В беседе с шефом полиции директора Национального депозитного банка коротко и ясно требуют освобождения их шефа. Президент напоминает господам, что в бедняцких районах всюду разворачивается агитация против поведения полиции в деле банкира Мэххита и что в связи с ожидаемым прибытием королевы следует опасаться нежелательных инцидентов.

«Полиция, господа, бессильна против нищеты, если та слишком велика».

«Тогда наш долг предпринять что-то против нищеты». — «Что же именно?» — «Мы усилим полицию».

Обсуждение мероприятий по усилению полиции, которое во все возрастающей степени начинает обретать государственно-философский характер, фрау Мэххит использует для розыска своего супруга. Она приходит в камеру, чтобы заверить его в своей непоколебленной всеми событиями, неизменной любви, но находит там свою соперницу Дженни Дайвер, навистившую господина Мэххита в припадке раскаяния. Еще раз борьба за Мэххита²¹.

Обессиленная такой безотрадной сценой — Дайвер благополучно выдворена, возвращающаяся из камеры фрау Мэххит встречает спускающихся по лестнице господ. Сообщение о позиции, занятой полицей-президентом, кажется ей настолько убийственным, что мы видим фрау Мэххит в обмороке.

С арестом Мэххита события вошли в прежнюю колею. Под вечер на перекрестке господин Пичем читает человеку с шишкой газетную заметку о том, что в Сити царит большое волнение в связи с совершенно несобоснованным арестом владельца Национального депозитного банка. Влиятельные круги предостерегают полицию от потворства плебейским требованиям. Освобождения банкира следует ожидать уже к вечеру. В подворотне господин Пичем осторожно снимает шляпу с головы своего сопровождающего, чтобы освидетельствовать шишку. «Да она уменьшилась!» — вскрикивает он яростно. «Но я ничего не могу поделать», — говорит человек удивленно. «Так, — произносит господин Пичем и грубо, хладнокровно бьет по исчезающей шишке. «Теперь, — говорит он, — вы можете разбинтовывать ее по вечерам».

Четвертая часть

Скачущие гонцы господина Мэххита

Беспокойная ночь

В тот же вечер по нищенским кварталам вестиндских доков бредут пять-шесть нищих, один из которых несет плакат. Среди них — человек без шляпы с большой шишкой на голове, а на плакате написано: «Помогите бедному Сэму добиться справедливости!» Они шествуют от кабака к кабаку и показывают шишку каждому, кто разбирается в справедливости. И тут выясняется, что в этой местности масса людей понимает толк либо в справедливости, либо в юморе, а поэтому готова прийти завтра к 7 утра на мост св. Георга, чтобы продемонстрировать шишку бедного Сэма высоким и высочайшим господам.

Сколь ни мала шишка, страх верхов будет расти: у них слишком нечиста совесть.

В эту ночь ожиданий полицей-президент в беспокойстве еще раз объезжает улицы, которым завтра будет суждено стать местом проявления либо радости, либо других чувств. На оцепленном полицией, пустом и прибранном, украшенном флагами мосту св. Георга полицей-президенту послышался шум. Выйдя из автомобиля, он обнаруживает под мостом темные, бесформенные скопища людей —

самую нищую голь, укладывающуюся на ночлег. Ту самую бедноту, которая незнакома даже господину Пичему...

Фрау Мэххит бодрствует около своего мужа в тюрьме. С наступлением утра пробьет час, когда ей придется надевать черное платье так же судорожно, как каких-нибудь три дня тому назад натягивалось подвенечное... Неужели даже этой ночью нашей паре невдомек, что им все же придется расстаться?

В предрассветном сумраке здание треста нищих Пичема освещено вовсю. Но до смеха ли господину и фэрау Пичем? Вроде бы все должно решиться именно здесь, где сорок — пятьдесят субъектов, подкрепляемых сигаретами и кофе, дожидаются указаний шефа: это связные от бесчисленных трущоб, нищая голь. В служебных помещениях несколько верноподданных Пичема малюют выразительные плакаты, которые наверняка сыщут успех «в тех темных норах, от которых прячется Лондон». Интересно, какие соображения пробудит не очень логичная, но по содержанию весомая речь как всегда пьяной фэрау Пичем в муже, который и без того волнуется за свое дело? «Ты гений, Пичем, — говорит она, — но не заходи слишком далеко! Ты хочешь скликать всю нищету, но подумай: она слишком велика». «Я скажу им, — говорит Пичем нежно, — что наступил час расплаты». «Это ты можешь, — просит она поразмыслить, — они рассчитаются, но с кем? Можешь ты быть уверен, что они не рассчитаются и с нами? Они выйдут из трущоб, верно? Но по чьим трупам станут они шагать? Господин Мэххита повесят, полицей-президента линчуют, с королевой сделают бог знает что, а нас пощадят? Что станет, когда они придут, Джонатан?» Ничего нет удивительного, если он неожиданно говорит: «Тут следует поразмыслить; вероятно, это будет действительно не совсем приятно...»

Итак, какие бы номера еще ни выкинуло это общество, ясно одно — его надо спасать. И немедленно, сразу же возникает вопрос: от кого?

Сок полицей-президента ответит на некоторые вопросы.

Сон полицей-президента

Под утро полицей-президенту приснился сон. Он видит мост и видит снизу, с маленького клочка земли, мимо которого стремительно несется речной поток. А на этом

маленьком пятачке, под флагами шевелился нечто такое, что быстро, невесть откуда разрастается; как будто из еще более глубокого дна. Так или иначе, но вот уже целые толпы устремляются вверх по склону, забираются по свелювыкрашенным перилам на самый мост, прямо под флаги. Да, этот маленький пятачок беспрерывно изрыгает множество людей, бесчисленное множество! А если уж такое началось, то не остановить. Разумеется, есть полиция, вот она. Она одешит мост. Вот танки, они станут стрелять; кроме того, есть армия, она начнет... А вот и беднота. Она строится, наступает, в ее рядах ни одного просвета, она заполоняет все, всю ширь улицы, растекается повсюду, как вода. Это может просочиться куда угодно, ведь у него, как и у воды, нет твердой субстанции. Разумеется, полиция бросается навстречу; разумеется, вздымаются резиновые дубинки. Но что это? Они проникают сквозь тела. Беднота широкой волной, сквозь полицейских, сквозь тарахтящие танки, сквозь проволочные ограждения беззвучно, молча, сквозь ревущее полицейское «стой!», сквозь стрекот пулеметов наступает на дремлющий город и вливается в дома. Тысячи бедняков, прозрачных и безликих, беззвучной поступью маршируют сквозь дворцы богачей, сквозь стены картинных галерей, резиденций, дворцов правосудий, парламента...

Такие сны не могут остаться без выводов.

Гонцы скачут...

Занимается утро, а на мосту св. Георга мужчины и женщины вест-индских доков ждуг бедного Сэма с его шишкой. И вот под звон колоколов, встречающий специальный поезд королевы, мимо шпалер, под развевающимися флагами полицей-президент мчитя в тюрьму Олд-Бейли, чтобы пожертвовать своим другом Мэххитом. А на полпути с ним встречается господин Пичем, готовый выдать своего друга Сэма. Они *исходят из одинаковых соображений*: Оба поняли, что у них один и тот же враг -- люди, ожидающие на мосту св. Георга.

А господин Мэххит? К счастью, он тоже не совсем нищий: автомобили Национального депозитного банка, эти скачущие гонцы Мэххита, под охраной вооруженных полицейских доставляют залог за своего героя. Господин Пичем и полицей-президент рука об руку переступают порог камеры смертников, чтобы освободить бандита и засадить

человека с шишкой. Именно такое единство и придает силу обществу; объединившееся после битвы, оно приветствует в своей среде банкира Мэххита и вместе с ним готовится встретить королеву²².

Брехт, Дудов, Лания, Каспар Неер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В звуковом фильме существует дурной обычай принципиально игнорировать титры. Титры же «Трехгрошового фильма» — это общий снимок места духовного действия целых частей. Они не только объясняют происходящее. При определенных обстоятельствах они могут претендовать и на самостоятельную ценность: тогда их функция состояла бы в самодемонстрации. Кроме того, они, разделяя фильм на главы, позволяют достигнуть эпического течения событий. Опускать титры было бы идиотизмом.

² Вначале все исполнители поют: «Вы учите нас честно жить и строго...»

³ См. «Трехгрошовая опера», эпизод «Баллада о зове плоти».

⁴ Будет эффектно, если на протяжении всей первой части, рассказывающей о легкой, не отягощенной земными заботами любви с помощью разных небольших, невероятных событий родится *подозрение* к господину Мэххиту, который столь бездумно, руководствуясь одним инстинктом, летит навстречу женитьбе.

⁵ В одной из следующих частей фильма это «объединение» можно было бы показать общим снимком, напоминающим известные фотографии кружков любителей хорового пения.

⁶ Одно-двух раз достаточно.

⁷ Он назначает организаторов торжества и устанавливает время: ровно в одиннадцать. Место — конюшня герцога Сомерсетширского.

⁸ См. «Трехгрошовая опера», эпизод «Любовный разговор».

⁹ На веслах — она.

¹⁰ Предположение, будто эта глава является газетным отчетом, можно подтвердить копией газетной полосы. Тогда отдельные фразы из сообщения о жизни общества, вроде «особенно обращают на себя внимание», должны быть выделены жирным шрифтом.

¹¹ См. «Трехгрошовая опера», эпизод «Зонг о Барбаре». При этом фигура Полли изолирована от других и кажется маленькой в гигантском помещении.

¹² Итак, первая часть: «Любовь и замужество Полли Пичем» распадается на три главы, включающие в себя разделы. Разумеется, каждая из этих глав требует своей техники съемки, ритма событий и ритма движения ленты, а также особых ракурсов аппаратуры, обусловленных всем этим, и т. д. Первая глава должна развиваться гладко, без монтажа и скачков. (Лица Полли Пичем зритель не видит до тех пор, пока его не увидит Мэххит.) Во второй главе две регулярно сменяющиеся и обуславливающие друг друга сюжетные линии развития любви и организации ее брачного оформления надо снимать по-разному: одну — мягко и расплывчато, другую — с острым монтажом. Третья глава показывает отдель-

ные, не связанные друг с другом натюрморты: аппарат **выски-**вает мотивы, так сказать, для себя; он — социолог.

¹³ Отнюдь не жалуясь на «ненадежность житейских обстоятельств», как в первом трехгрошовом финале. Этот финал можно преподнести в виде семейного скандала: Полли ревет в своей комнате, дверь в которую она за собой захлопнула; мать голосит на лестничной ступеньке, а господин Пичем аргументирует ниже, на площадке лестницы.

¹⁴ После ухода господина Пичема и его друга Мэххит поет господину Брауну следующие строфы на мотив баллады:

Ах, они чудесные люди,
Если им не мешать
При дележе добычи,
Которая принадлежит не им.
Если закалывают овцу бедняка,
То в большинстве случаев мясников двое.
А драку обоих мясников
Улаживает полиция*.

¹⁵ Главным образом с этого места мы отходим от пьесы не по смыслу, но по фабуле. Снимать в кино малоизмененные элементы театральной пьесы было бы безобразием.

¹⁶ При окраске полицейские исполняют «Зонг о побелке»:

Если стены кроет плесень, пятна сея,
Если дом сырою гнилью заражен,—
Принимайте меры поскорее,
Гниль заметят — как нехорошо!
Здесь нужна побелка! Свежие белила!
И скорей, покуда здание цело!
Здесь нужна побелка! Мы приложим силы
Сделать все, чтобы поправить зло.
На стенах — как неприятно! —
Все новые влажные пятна!
Это беда! (Большая беда!)
Морщины свежих трещин
Извилистей и резче!
Принимайте меры, господа.
Здесь нужна побелка! Свежие белила!
Будет беда! (Большая беда!)
Если расползутся выше
Эти трещины, до крыши —

* От переводчика: ради точности везде дается подстрочный прозаический перевод стихов Брехта, если они ранее не были переведены поэтами.

Поскорей, покуда здание цело!
Влажный мел на щетках! Мы приложим силы,
Трещины замажем и поправим зло!
Вот белила с варом клеевым!
Дни и ночи краска наготове.
Вот белила! Все мы подновим,
А тогда и время будет Новым!

(Перевод С. Кирсанова)

¹⁷ Они орут:

Принимайте меры, господа.
Будет беда! (Большая беда!)
Если расползутся выше
Эти трещины, до крыши —

Дальнейших рекомендаций мы разрабатывать не стали, поскольку в определенный момент облик тех лиц, кому предназначались рекомендации и кто должен был реализовать фильм, лишил нас всяких иллюзий. За работой мы позабыли, что стоял уже сентябрь 1930 г.

¹⁸ Во время езды на четырех-пяти автомобилях исполняется «Зонг об основании Национального депозитного банка»:

Не правда ли, основание банка
Должен любой считать справедливым;
Если ты уже не в состоянии унаследовать деньги,
То можешь хоть как-нибудь их приобрести.
В этом отношении акции
Лучше револьвера или ножа.
Лишь одно фатальное обстоятельство:
Нужен первичный капитал.
А если денег нет,
Откуда их взять, если не украсть?
Ах, не станем ссориться по вопросу,
Откуда они в других банках.
Откуда-то они поступили,
У кого-то их отбирали.

¹⁹ Как же добирается человек до монет?

В конторе, холоден как лед,
Сидит банкир Мекки Мессер, которого
Никто не спрашивает и который знает это.
На тощем газоне Гайд-парка
Сидит разорившийся человек.

А по Пикадилли (с тросточкой и шляпочкой, поучиться можно)

Идет банкир Мэкки Мессер,
Которого ни в чем нельзя обвинить.

²⁰ См. «Трехгрошовая опера», эпизод «Рассказ Пичема шефу полиции о Семирамиде».

²¹ См. «Трехгрошовая опера», эпизод «Дуэт ревнивиц».

²² Заключительные строфы баллады:

Наконец-то торжествуют
Мир, согласие и покой.
Если в деньгах нет отказа,
То конец всегда такой.

Угрожал сперва тюрьмою
Максу Мориц, а потом
Хлеб голодных эти двое
За одним едят столом.

Ведь одни во мраке скрыты,
На других направлен свет.
И вторых обычно видят,
Но не видят первых, нет.

(Перевод С. Анга)

О КИНО

Я полагаю, что на пути моего участия в работе над киносценарием стоят следующие препятствия:

1. Киносценарий — это своего рода импровизация. Обособленному писателю не известны потребности и средства отдельных студий. Ни один инженер не конструирует сложное водяное сооружение впрок в надежде, что уж когда-нибудь сыщется фирма, которой настоятельно понадобится именно такое устройство.

2. У мальчиков, сидящих у источника, глубокое презрение к мальчикам, желающим устроиться у него. Такое же презрение испытывают и те мальчики, которые стоят рядом с первыми, и т. д.

3. Конкуренция между фильмами похожа на гонки извозчичьих рысаков, где главное внимание сосредоточено на пурпурных чепраках и масти рысаков. Такого темпа писателям не выдержать.

4. Если кинопромышленность полагает, что халтура добротнее добротного труда, то это ошибка простительная,

вызванная неограниченной способностью пожирать халтуру (в данном случае дьявол пожирает мух), а также наличием писателей, подразумевающих под более высоким уровнем скуку, которую «непонятные поэты» преподносят при закрытых дверях. Но ошибка тех писателей, которые считают фильмы халтурой и все же пишут для них, непростительна. Есть эффектные фильмы, производящие впечатление даже на тех людей, которые считают их халтурой, но эффектных фильмов, созданных людьми, считающими их халтурой, нет.

5. Можно было бы достичь многого, если бы по крайней мере был организован сбыт художественно приемлемых кинофабул.

К ДИСКУССИИ О ЗВУКОВОМ КИНО

Судебный процесс о «Трехгрошовой опере» показывает, насколько далеко зашла переплавка духовных ценностей в товары. Чтобы сохранить формальные и социально-критические свойства «Трехгрошовой оперы» в звуковом фильме, мы сделали набросок сценария сами. Для защиты этого наброска от предвиденной нами при производстве нейтрализации мы заключили договор. Что же из всего этого вышло? Чтобы мы не реализовывали набросок сценария, нам предложили деньги. Он оказался товаром. За продажу договора, на который вообще не обращали внимания, нам предложили 25 000 марок еще до суда. Договор тоже оказался товаром. Процесс, который мы — поскольку наших свидетелей не допросили — частично проиграли, следовало провести через все инстанции, а это было настолько дорого, что нам, следовательно, пришлось бы его купить по действительно недоступной нам цене. Процесс — также товар. Судопроизводство — уже со времен адвоката Цицерона — стбит либо права, либо денег. Ибо право скрыто за многими дверями, отомкнуть которые возможно только с помощью денег. Итак, чему же можно поучиться на примере процесса о «Трехгрошовой опере»? Покупая билет на звуковой фильм, вы понимаете, что предлагаемое вам в мире, состоящем из одних товаров, изготавливается исключительно как товар. Если же вы на ваш билет захотели купить искусство, то, значит, не поняли, что искусство, продаваемое вам, в звуковом фильме сначала должно стать предметом купли, дабы его можно было продать.

**ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ «КУЛЕ ВАМПЕ,
ИЛИ КОМУ ПРИНАДЛЕЖИТ МИР!»**

1

Летом 1931 г. благодаря особенно благоприятным обстоятельствам (ликвидация одной кинокомпании, готовность одного частного лица вложить в наш фильм не только свои актерские способности, но и не слишком большую сумму денег и т. д.) мы получили возможность создать фильм поменьше. Находясь под свежим впечатлением «Трехгрошового процесса», мы — как нам сказали, впервые в истории кино — заключили договор, который в правовом отношении превращал нас, создателей фильма, в независимых его авторов. Это стоило нам обыкновенной гарантированной оплаты, но зато предоставило при работе обычно недостижимые свободы. Наша маленькая компания состояла из двух сценаристов, режиссера, композитора, руководителя производством и last not least* адвоката. Само собой разумеется, что организация труда стоила нам куда больше усилий, чем собственно (художественное) творчество, т. е. мы все больше считали организацию съемок за существенную часть художественной работы. Это было возможно лишь потому, что она была политической в целом. Уже в последний момент работы, находившейся во всех отношениях в стадии завершения, когда было отснято девятнадцать двадцатых фильма и значительная сумма израсходована, а кредиты исчерпаны, кредитовавшая нас фирма (мы пользовались принадлежавшей ей аппаратурой) объявила нам, что она никак не заинтересована в выпуске нашего фильма и скорее лишит нас предназначенных нам поступлений, чем даст возможность продолжить работу. Дело в том, что фильмы, находящиеся по качеству на более высоком уровне, взвинтили претензии прессы, не покрывавшиеся требованиями платящей публики, а также в том, что фильм не сможет стать коммерческим, поскольку коммунизм в Германии сегодня уже опасности не представляет. С другой стороны, прочие

* Последний по порядку, но не по значению (англ.) — *Прим. переводчика.*

фирмы не давали нам кредитов потому, что боялись цензуры и скорее цензуры не государственной, а самих владельцев кинотеатров. Ведь первая — всего лишь выражение последней, поскольку государство вообще является не вышестоящей, третьей, внепартийной силой, а экзекутором экономики и этим самым одной из партий.

2. Описание фильма

Звуковой фильм «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?» состоит из четырех самостоятельных частей, разделенных законченными музыкальными пьесами, для которых снимались панорамы жилых домов, фабрик и пейзажи. Первая часть, основанная на истинном происшествии, показывает самоубийство одного молодого безработного в те самые летние месяцы, когда на основании чрезвычайных законов усилилась нужда нижних слоев населения: отменено было пособие для молодых безработных. Упомянутый молодой человек прежде, чем выброситься из окна, снимал часы, чтобы их не повредить. Поиски работы, снятые в начале этой части, показываются как труд.

Вторая часть показывает выселение семьи из квартиры на основании судебного приговора, в котором по отношению к семье, по несчастью лишенной возможности платить за квартиру, пользуются формулировкой «по собственной вине»*. Семья перебирается за город, чтобы найти пристанище в одном из палаточных городков под названием «Куле Вампе» в палатке друга дочери. (Некоторое время фильм предполагалось назвать «Ante portas».) Молодая девушка становится беременной, и под нажимом господствующих в этом поселении люмпен-мелкобуржуазных отношений (своего рода «право собственности» на землю, а также обладание небольшой пенсией порождает своеобразные формы общественных отношений) дело доходит

* Формулировка «по собственной вине» в приговорах по выселению является одним из уже разрушенных столпов, бесславно свидетельствующих о былой роскоши. Замечают ли пользующиеся этими подлыми словами, что они, употребляя для себя самих выражение «невинный», а для ими же лишенных крова понятие «по собственной вине», что этим они навсегда вычеркивают понятие «вины». Фактически это то же самое, что происходит в действительности!

до помолвки молодых. Разрушается она из-за отказа девушки.

В третьей части показываются спортивные соревнования. Они носят массовый характер и превосходно организованы. Характер их исключительно политический: забота о здоровье масс — дело политическое. В этой части участвовало свыше 3000 рабочих-спортсменов из общества «Фихте». Среди спортсменов на какое-то время показываются и наши молодые люди из второй части. Девушка с помощью подруг набрала денег на аборт, и теперь пара не помышляет о браке.

В четвертой части показывается вагон, в котором возвращающиеся домой заняты беседой по поводу газетной заметки, сообщающей об уничтожении бразильского кофе ради поддержания цен.

3. О стихотворениях

«Песня бездомных» выпала из-за опасения запрета фильма в целом, а «Призыв» — по причинам техническим.

«Песня о солидарности» исполнялась приблизительно 3000 рабочими-спортсменами. «Песнь о спортивных состязаниях» исполняется одним голосом во время мотоциклетных и лодочных гонок.

Стихотворение «О природе весной», которую читает один человек, объединяет три прогулки влюбленных. Эта часть фильма была показана пролетарским спортсменам во время съемок и осуждена ими за показ спортсменов в обнаженном виде.

Брехт, Дудов, Хеллеринг, Каспар, Оттвальд, Шарфенберг.

О МУЗЫКЕ В КИНО

1. Пригоден ли опыт театра для кино?

Особая природа экспериментов, проведенных немецким театром в догитлеровский период, позволяет некоторые из этих опытов использовать и в кино, видимо, очень осторожно. Этот театр немалым обязан кино. Он использовал элементы эпичности, поведения и монтажа, встречающиеся в кино. Он находил применение даже собственно фильму, используя его как документальный материал. Не-

которые эстеты протестовали против использования материала кино в спектаклях и, как мне кажется, несправедливо. Для того чтобы театр оставался театром, не следует изгонять из него фильм, достаточно вводить его по-театральному.

Кино в свою очередь может поучиться у театра и использовать его элементы. Под этим имеются в виду отнюдь не съемки театральных спектаклей. В действительности кино постоянно пользуется элементами театра. Чем менее сознательно, тем хуже. Поистине угнетающе, сколько плохого театра оно воспроизводит!

Обращение к сдержанности и к использованию конкретных типажей, отказ от повышенного тона (антихамизм), последовавшие за переходом от немого фильма к звуковому, стоили кино большой выразительности, не освободив его из когтей театра. Достаточно из-за кулис прислушаться к этим антихамам, как тотчас замечаешь, насколько по-оперному и неестественно они говорят.

2. Инфляция музыки в кино

Наводнение наших фильмов музыкой совершенно понятно. Остроумная практика времен немого кино, когда музыка играла ту же роль, которую издавна играла в пантомиме, превратилась в опасную привычку и в говорящем фильме, который, подобно сценической драме, ничего не имеет общего с пантомимой. Диалоги утапливаются в музыке. С музыкальной точки зрения, наших актеров превращают в немых оперных певцов. От такого обилия музыки в кино можно сохранить одно: чтобы ее, по сути дела, не было слышно вовсе, иначе (ибо в среднем фильме до 75% игровой длительности сопровождается музыкой) наступает инфляция и полное обесценивание музыки.

3. Повышение наслаждения искусством с помощью музыки

Полнейшая деактивизация нашей концертной публики проявляется в прославлении дирижера. Здесь публика еще получает возможность потреблять самую манеру воспроизведения музыки. Становится потребительским самый акт ее воспроизведения. Кроме того, этот волшебник изображает то впечатление, которого намеревается добиться:

он изображает себя то шокированным, то одухотворенным, сентиментальным, тонко чувствующим, исполненным ожидания, веселым, охваченным сомнениями, душевно облагороженным и так далее, и так далее. Примерно такую же службу оказывает музыка и фильму. Если балетный крысиный король, прозванный дирижером, жестами выражает сладкую печаль, которую, по его мнению, должно вызвать раскрытие партитуры, то создается впечатление, будто он занят исключительно тем, чтобы заразить музыкантов собственной печалью. В действительности же этим он пытается заразить публику, заразить непосредственно, минуя музыку. Музыка в кино предвосхищает именно то, что должны вызвать события на экране. Она предвкушает. Она пытается выразить бурю не тех чувств, которые должны были бы родиться от событий фильма (и которые, вероятно, ими не вызываются), а своих собственных.

4. Искусство как феномен

Для гипнотического опыта нужно, чтобы необходимые для этого пассы совершались по возможности незаметно, по крайней мере до снятия гипноза. Поэтому гипнотизер избегает всего, что могло бы обратить на него внимание. Метод Станиславского, пытаясь создать настроение, превращает актера в «сосуд для слова», в незаметного «служу искусства» и так далее. Источники света и звука укрываются, театр не хочет быть театром, он выступает анонимно. В этих условиях декорация несколько не заинтересована выступать в роли декорации: она имитируется под природу, а при случае и под природу возвышенную. Теперь понятно, почему лучшей музыкой для кино считается такая музыка, которую не слышишь.

5. Темп. Музыка в роли часов

Музыку можно самыми разными способами использовать для установления темпа, поскольку она способна многими средствами настроить публику на одобрение некоей необходимой широты повествования. Обычно для погони пишется просто быстрая музыка. Однако есть соображения, что музыка может выражать не столько движение, сколько препятствия. Музыкальные часы — звуковые колки, расположенные друг от друга на расстоянии по крайней мере

десяти секунд (возможны вариации), — порождают хорошее повышение темпа. Разумеется, при соответствующих обстоятельствах музыка может способствовать восприятию образа действий киноперсонажей в более медленном, не адекватном предложенному темпе. Тогда она будет развивать ощущение быстроты.

6. Смешение функций

В фильме Дитерле «Синкопы» об истории джаза потеряла свою действенность секвенция, показывавшая поездку героини-композитора из Нью-Орлеана в Чикаго. Минуя различные города, она слышит конкретные, характерные песни, связанные с этими городами. Но самую идею экскурсии по различным формам джаза зритель не воспринимает. Причина в том, что в начале фильма эпизоды были подкрашены музыкой, причем интерес сосредоточивался не на ней, а на самих эпизодах. Слушатель не смог совершить скачка к тому, что отныне эпизоды (путешествия девушки) должны потерять свое значение по сравнению с музыкой. Слушатель уже привык воспринимать исполнявшееся до сих пор в «полуха» как аккомпанемент, лишённый значения.

7. Смешение новшеств

Следует признать, что опыты немецкого театра были направлены главным образом именно против наркотической функции искусства. Речь шла не столько о создании «сильного», «приближенного к жизни», «захватывающего» театра, сколько о таких отображениях жизни, которые бы позволили «освоить» воспроизводимую действительность. Волнение, без которого сегодня невозможно представить себе театра, появлялось и при этом; однако оно скорее походило на волнение людей, открывших нефть (или волнение человека, приносящего настоящую пользу), чем на волнение детей, катающихся на карусели. И музыка задавалась целью охранить публику от «транса». Она не брала на себя функций нагнетания существовавших или задуманных эффектов, а разрушала их или манипулировала ими. Если, скажем, в какой-либо пьесе появлялись зонги, то действие «не переходило в зонги». Персонажи не раздражались песней. Напротив, они отчетливо прерывали

действие, становились в позу для пения и исполняли свой зонг в такой манере, которая не полностью соответствовала ситуации; кроме того, в такое музыкальное исполнение они приносили лишь немногие, избранные черты создававшихся ими характеров. В мелодраматических партиях музыка заботилась о том, чтобы публика могла вскрыть пустоту и заурядность тех поступков, которые игрались актерами с неподдельной серьезностью. Кроме того, музыка могла обобщать определенные, последовательно реалистически сыгранные сцены, представить их типическими, т. е. исторически значительными. Упомянутые примеры следовало привести, поскольку надлежит понять, что эти новшества по своим функциям не стимулировали продажи «транса» публике.

8. Чувство логики

Как уже упоминалось, музыку часто вводят в фильм для «перекрытия» произвола скачков и несообразностей сюжета. Композитору нетрудно смастерить своего рода искусственную логику, то есть вызвать ощущение рока, неотвратимости и тому подобного. В данном случае композитор поставляет логику, уподобляясь некоторым поварам, которые прибавляют к своим блюдам витаминные таблетки. Действительно, если способность тех композиторов, которые в своих музыкальных пьесах с помощью нескольких художественных приемов выставляют напоказ внутренне присущую этим пьесам логику композиции материала и этим пробуждают удовольствие от логики как таковой, если эту способность использовать правильно, то она обретет значение и для кино. С помощью такой музыки можно объединить внешне не взаимосвязанные события, направить противоречивые события по определенному руслу.

Другими словами, если музыка повергнет публику в состояние, способное «собирать частности», конструировать, то сценарист сможет излагать ход событий намного диалектичнее, то есть в их подлинной противоречивости и скачкообразности. Пример: нужно показать человека, находящегося под влиянием а) смерти отца, б) повышения курса на бирже и в) объявления войны. Если музыка гарантирует объединение этих событий, то монтаж сможет стать богаче, сложнее, а также просто длиннее.

Когда в одном документальном фильме Эйслер и Ивенс объединяли два больших процесса — отвоевание пахотной земли с помощью постройки плотины на Зюдерзее и сожжение канадской пшеницы ради поддержания цен, — они использовали музыку именно таким образом.

9. Шанс

С другой стороны, общество следует воспринимать в постоянном развитии потому, что оно само воспроизводит противоречия. Если каждое из его законодательных учреждений зависит от остальных, то у каждого свой шанс повлиять на все остальные законодательные учреждения. Оно увеличивает свой шанс в зависимости от учета общей ситуации. Это забывают или над этим издеваются циники. Признание такой зависимости в данном случае означает не уход от борьбы, а начало ее.

10. Даже небольшая свобода действий — уже свобода

С другой стороны, общество следует воспринимать в постоянном развитии потому, что оно само воспроизводит противоречия. Развлечение может входить в состав содержания и одновременно угрожать ему из-за своей специфической формы. Я могу ради поддержания жизни принимать наркотики и одновременно вредить ей. Разные обстоятельства могут меня вынудить требовать от произведений искусства наркотического характера, и одновременно я буду вынужден требовать от искусства участия в устранении такого положения. Итак, художники получают противоречивый заказ и более или менее ощущают это. И не только они, а даже промышленность ощущает такой заказ, поскольку он исходит от жертв, являющихся одновременно заказчиками. В этом и заключается шанс для художников, имеющих дело с кино, шанс маленький, но единственный. Они не имеют права спекулировать на том, какую массу искусства готова воспринять публика. Они должны отыскать наименьшую дозу оглушения, принимаемую публикой для своего развлечения. Этот минимум станет одновременно и максимумом.

11. Сотрудничество

Распределение труда в нашей промышленности построено таким образом, что оно регулирует не только техническое производство продукции, но гарантирует и систему ее реализации. Обе эти функции, которыми должен пользоваться каждый коллектив, создающий фильм, в известной мере противоречат друг другу. Композитор, писатели и режиссеры порой удовлетворяют задачам первой функции лучше, если упускают из виду вторую. Чисто коммерческие расчеты вынуждают промышленность создавать новшества и одновременно присматривать за тем, чтобы все оставалось по-старому; покупать достижения и одновременно покупать методы, ликвидирующие достижения. Коллективы от этого страдают, но могут на этом и выгадать.

12. Предварительное условие сотрудничества на основе неравенства

Внутри коллектива, создающего прогрессивный фильм, положение композитора шатко уже потому, что именно он может быть особенно легко использован для «придания продукции того, что является продуктом».

Композитор должен вслед за рассказчиком подлаживаться к фильму не только по причинам техническим, но и потому, что кино как средству народного наслаждения приходится сегодня вводить музыку лишь в очень ограниченном количестве, как придаток или вспомогательное средство. По существу сотрудничество неравносильных партнеров зависит от того, насколько более сильный постоянно признает слабого за самостоятельного производителя. Если бескомпромиссность роли музыки и невозможна, то кино все же выигрывает то, что оно могло бы проиграть от полного подчинения музыки. Ее характеристики, ее полное растворение не помогают кино.

13. Музыка, написанная для конкретной ситуации

Американское кино еще не вышло из стадии комически или трагически конкретной ситуации. Средний любовник, средний мошенник, средний герой, средний ученый передвигается по определенным ситуационным полям.

Следовательно, аккомпанирующая музыка является музыкой, написанной для конкретных ситуаций. Она, так сказать, выражает чувства драматурга. Его «ах, как печально!» и «ах, как захватывающе!» перелagаются на музыку. Поскольку же характеров нет никаких, то для такой драматургической музыки остается ужасный бег вхолостую. В противоположность американцам, чрезвычайно гордым своим индивидуализмом, но не имеющим в своих фильмах индивидуальностей (за исключением, видимо, Орсона Уэллеса, у которого появляются ущемленные индивидуальности), русские выпустили на их — в известной мере уже признанной — коллективной основе фильм с подлинными индивидуальностями («Мать», «Юность Максима», «Депутат Балтики»). Их аккомпанирующей музыке, также носящей драматургический характер, в общем, как мне кажется, приходится легче.

14. Разъединение элементов

Вероятно, здесь более уместно упомянуть сначала некоторые, очень далеко идущие эксперименты, проводившиеся в области кино пока лишь в документальном фильме, то есть в достаточно ограниченном объеме, но уже приобретшие некоторое значение на театре. Речь идет главным образом о проверенном в догитлеровской Германии *разъединении элементов театрального художественного произведения*. Это означает, что с музыкой и с действием обращались как с совершенно самостоятельными составными частями произведения искусства. Музыкальные пьесы отчетливо вмонтировались в действие. Исполнительский стиль актеров изменялся, когда наступала очередь вокальных пьес или следовала музыкальная окраска диалога. Обычно оркестр был видим на спектакле, и во время игры он с помощью специального освещения включался в декорационное оформление. Третьим самостоятельным элементом стало сценическое оформление, а благодаря этому оказалось возможным скомпоновать те части, в которых музыка и декорация работали совместно, но без участия действия, как, например, в пьесе «Что тот солдат, что этот» звучала небольшая ночная серенада и показывались проекции. В опере «Расцвет и упадок города Махагони» этот принцип использовался в другой форме: все три элемента — действие, музыка и декорация — выступали еди-

но и все же раздельно, когда показывалось, как один человек обжирается до смерти на фоне большого панно, изображавшего в сверхъестественную величину обжору, а актер (не похожий на него) играл самоубийственное обжорство в то время, как хор дополнительно пел об этом же. Музыка, декорация и актер самостоятельно разыгрывали одно и то же событие. Такие примеры относительно редки, и я не думаю, чтобы нечто подобное было возможно в сегодняшнем игровом фильме; они приведены главным образом для показа того, что следует понимать под *разъединением элементов*. Во всяком случае, этот принцип позволяет использовать музыку с ее самоценностью для повышения общего эффекта. Трое из лучших немецких композиторов — Эйслер, Хиндемит и Вейль — принимали в этом участие.

15. Разъединение элементов в игровом фильме

При осторожном использовании этот принцип разъединения элементов *музыки и действия* мог бы привести к новым эффектам и в игровом фильме. Правда, предпосылкой этому должно быть привлечение композитора к работе не после ее завершения, как это принято до сих пор. Его следует привлекать к планированию воздействия фильма заранее. Тогда определенные функции можно заранее передать музыке; ее следует приберечь для них. Если, например, музыку можно ввести для выражения душевных переживаний человека, то тогда больше не нужны всевозможные поступки, которые обычно преследовали цель, чтобы выразить соответствующие душевные переживания. Скажем, вызревание в человеке решения на поступок можно изобразить пантомимически, то есть человека можно показать расхаживающим взад и вперед, а музыка приняла бы на себя воспроизведение его душевных противоречий. Чем меньше при этом исполнитель станет пользоваться мимикой, тем, вероятно, сильнее будет эффект. В такого рода сцене музыка выступает совершенно самостоятельно и оказывает истинно драматическую поддержку. Возьмем другие возможности. Молодой человек отправляется с любимой в море, на лодке, опрокидывает ее и дает возможность девушке утонуть. Композитор может поступить двояким образом. Он может аккомпанирующей музыкой предвосхитить чувства зрите-

лей, нарисовать всю гнусность такого поступка и так далее. Однако он может своей музыкой выразить и безоблачность морского пейзажа, и безразличное отношение природы к происходящему, и будничность события, поскольку оно является простой прогулкой. Избери он такую возможность — и убийство раскроется еще ужаснее и противоестественнее, а на музыку будет возложена куда более самостоятельная задача.

16. Вопрос меры

Поскольку музыка способна выразить очень многое, то ей — дабы она была услышана — следует предоставлять слово относительно редко. Музыка сможет стать тем значительнее, чем меньше ею станут пользоваться. И тем лучше она станет выполнять свои функции, чем меньше их у нее окажется. Но прежде всего эти функции должны быть строго разграничены. Было бы, например, неверно использовать в предлагаемой манере музыку для приведенных в 15-м разделе обеих сцен, если они следуют одна за другой. Слушатель не смог бы совершить скачка вместе с ней. Следует также знать, что мнимую выгоду от подлечивания слабо удавшейся речевой сцены музыкой приходится оплачивать тем, что музыка может отказать в одной из сцен последующих. Это свойство музыки объединяет ее сходство с другими аптечными товарами.

17. Естественные настроения

Для естественных настроений натуралистические описания не всегда самые эффективные.

(Библиография, 1966 г.)

1. Теория кино

Аристарко Гвидо. История теорий кино. Перевод с итальянского Г. Богемского. М., «Искусство», 1966, 356 стр., илл.

Книга знаменитого итальянского теоретика и историка кино Гвидо Аристарко рассказывает о том, как складывалась и развивалась теория кино, какими путями шел процесс освоения этого нового искусства. Автор отмечает первостепенное значение вклада, внесенного Советским Союзом в киноискусство.

Содержание: От автора. Введение. *Зачинатели. Канудо и Деллюк. Рихтер, Дюлак и Муссиак.* «Манифест семи искусств». «Фотогенция». Ритм или смерть. «Интегральная кинематография». Ритм и мечты. *От «Авангарда» к монтажу. Дзига Вертов и Кулешов.* «Киноглаз». Режиссер-инженер. *Систематизаторы. Балаш и Пудовкин. Эйзенштейн и Арихейм.* «Творящие ножницы». Монтаж априори. Монтаж апостериори. «Изобразительные средства». *Популяризаторы. Рога, Споттисвуд и Грирсон.* «Динамическая живописность». «Дифференцирующие факторы». Документальный фильм и реальность. *Вклад итальянцев. Джерби и Дебенедетти. Барбаро и Кьярини.* Мобилизация эстетики Кроче. «Специфика кино» как течение. Фильм — искусство, кинопромышленность. *Остальные. От Урбана Гада до наших дней.* «Теория фильма». 3. Кракауэр и проблемы реализма в кино. Заключение. Кризис одной теории. Безотлагательная необходимость пересмотра.

Варшавский Я. Жизнь фильма. Образное мышление художника и зрителя. М., «Искусство», 1966, 260 стр., илл.

Автор затрагивает широкий круг вопросов: от анализа первого впечатления, вызванного фильмом, до проблемы режиссерской индивидуальности, от исследования пластических превращений образной мысли художника до изучения границ понимания и непонимания произведения искусства.

Содержание: О первых впечатлениях. Превращение образной мысли. Встреча с художником. Образный строй. Способность к творчеству. Художественное развитие. Место в жизни.

Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. Редактор-составитель, автор вступительной статьи и примечаний С. Дробашенко. М., «Искусство», 1966, 320 стр., илл.

Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Вертов (1896—1954) получил мировое признание как выдающийся советский режиссер, создатель нового жанра поэтического документального фильма, мастер искусства образной публицистики.

Содержание: С. Дробашенко. Теоретические взгляды Вертова.

Статьи, выступления. Мы. Вариант манифеста. Пятый номер «Киноправды». Киюки. Переворот. Об организации опытной киностанции. Кинореклама. О значении хроники. «Киноправда». «Киноглаз». О значении неигровой кинематографии. «Киноглаз».

¹ Библиография составлена научным сотрудником Института истории искусств Министерства культуры СССР М. Л. Сатаевой.

О фильме

Рождение «киноглаза». О «Киноправде». Художественная драма и «киноглаз». Основное «киноглаза». Кинокам юга. «Киноправда» и «Радиоправда». По-разному об одном. Фабрика фактов. «Киноглаз». О фильме «Одиннадцатый». «Человек с киноаппаратом». От «киноглаза» к «радиоглазу». Из истории киноков. Письмо из Берлина. Ответы на вопросы. Обсуждаем первую звуковую картину «Украинфильм» — «Симфония Донбасса». Первые шаги. Как мы делали фильм о Ленине. Без слов. Хочу поделиться опытом. «Три песни о Ленине» и «киноглаз». Киноправда. Последний опыт. Об организации творческой лаборатории. Правда о борьбе героев. В защиту хроник. О любви к живому человеку. *Из записных книжек и дневников. Творческие замыслы, заявки: проект сценария, предназначенного к съемке во время поездки агитпоезда «Советский Кавказ». О приключениях делегатов, едущих в Москву на съезд Коминтерна. Сценарный план фильма «Одиннадцатый». «Человек с киноаппаратом» (зрительная симфония). Звуковой марш (из фильма «Симфония Донбасса»). «Симфония Донбасса» («Энтузиазм»). «Она» и «Вечер миниатюр». «Девушка-композитор». «День мира». «Девушка играет на рояле». «Письмо трактористки» (фильм-песня). «Тебе, фронт!» «Минута мира». Галерея кинопортретов. «Маленькая Аня» (кинопортрет). *Приложения: Комментарии и примечания. Фильмография.**

«Вопросы киноискусства». Ежегодный историко-теоретический сборник. Выпуск 9. М., изд-во «Наука», 1966, 388 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Содержание: Л. Погожева. Спор о человеке (Фильмы 1964 года); Л. Белова. Земля и люди; Р. Юренев. Вместе; Н. Зоркая. О штампах зрительского восприятия; С. Гинзбург. Некоторые проблемы развития советского киноискусства 30-х годов; Х. Акбаров. Первый узбекский звуковой фильм «Клятва»; Ежи Теплиц. Двадцать лет польского социалистического кино (Поиски и перспективы); Георгий Стоянов-Бигор. Болгарское киноискусство 1944—1964 годов; Н. Абрамов. Борьба за реализм в английском кино; С. Дробашенко. Мир Роберта Флаэрти; *Довженко сегодня.* Материалы научно-творческой сессии; С. Герасимов. Новатор; С. Гинзбург. Путь Довженко; В. Кудин. Бессмертие; М. Власов. Утверждение стиля; Иракий Андроников. Завещание Довженко; Г. Рошалъ. Мифы художника; В. Шкловский. О неторопливости и несходстве удач; Ю. Калашников. А. Довженко и театр; Ю. Красовский. Неосуществленные замыслы; О. Якубович. Картины Довженко в Госфильмофонде; Л. Козлов. Эйзенштейн и Довженко; В. Соловьев. Мы учились у Довженко; И. Поголоцкий. Наш учитель; С. Фрейлих. Довженко сегодня. *Новые книги по теории и истории кино (Библиография).*

Громов Е. С. Киноискусство и художник. М., 1966, 32 стр. (Всеобщий государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра философии).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов-заочников.

Гамбург Е. А. Тайны рисованного мира. М., «Советский художник», 1966, 120 стр., илл. (Серия «Беседы об искусстве»).

Автор дает ответы на многие вопросы, связанные с художественной рисованной мультипликацией.

Содержание: Гл. I. «Расскажите, как они двигаются?» Гл. II. Как до этого додумались? Гл. III. Серьезно ли это? Гл. IV. Тайны рисованного мира. Гл. V. Кто он или что он, нарисованный герой? Гл. VI. Секреты волшебства. Гл. VII. Волшебники рисованного мира. Гл. VIII. Много ли тайн осталось у рисованного мира?

Демин В. Фильм без интриги. М., «Искусство», 1966, 220 стр.

Содержание: I. Ключ от двери. II. Бунт подробностей. III. Фигуры одной кадрили. IV. Суд радости. V. Издержки ОДС. VI. Разность потенциалов. VII. Дорога к солнцу.

Довженко Александр. Собрание сочинений в четырех томах. Том I. М., «Искусство», 1966, 356 стр., илл. (Институт истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центральный государственный архив литературы и искусства).

Содержание: От редколлегии. С. Герасимов. Ответственность художника. Максим Рыльский. Поэзия любви и ненависти. *Автобиография. Сценарии*: Звенигора. Арсенал. Земля. Иван. Аэроград. Щорс. *Статьи о фильмах*: «Звенигора». 1927. [Моя фильма — большевистская фильма]. «Арсенал». 1929. О замысле [В спорах о фильме]. «Земля». 1930. К бодрости и жизни. [В ногу с временем]. [Мировоззрение и творчество]. «Иван». 1932. Об «Иване». Почему «Иван». Любовь к будущим фильмам: «Аэроград». 1935. Языком мыслей. Почему я создал «Аэроград». [Два выступления в Союзе писателей. [Освоение Дальнего Востока]. «Щорс». 1939. [О замысле фильма]. [Готовить защиту границ своей страны]. [На языке, доступном миллионам]. Фильм о народном герое. Приложения: Бор. Ефимов. О рисунках Довженко. Комментарии. Указатель имен.

Ждан В. Н. Об условности в киноискусстве. М., 1966, 54 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов.

Зак Марк. Экран и ты. М., «Искусство», 1966, 144 стр., илл.

Содержание: От автора. Гл. I. Новое искусство. Гл. II. По законам мысли и чувства. Гл. III. Путь к единству.

Зоркая Н. Портреты. М., «Искусство», 1966, 312 стр., илл.

Автор, анализируя творчество советских режиссеров разных поколений, прослеживает историю советского кино «в смене лиц и движений», показывает, как складываются традиции советской кинорежиссуры.

Содержание: От автора. Л. Кулешов, С. Эйзенштейн. Я. Протазанов. Ю. Райзман. М. Ромм. Г. Чухрай. М. Хуциев.

Караганов А. Фильмы о Ленине, о революции. М., «Знание», 1966, 62 стр. (Новое в жизни, науке, технике. 6-я серия. Литература и искусство. № 11—12).

Автор на анализе фильмов («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем». «Рассказы о Ленине», «Коммунист», «Балтийская слава», «В дни Октября», «Аппассионата», «Синяя тетрадь», «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Последние страницы», «Ленин в Польше», «Сердце матери», «Первая Бастилия», «Залп Авроры», «На одной планете») приходит к выводу, что «нельзя делать появление Ленина на экране чем-то обыденным, привычным, будничной повседневностью... Народные чувства надо беречь — охра-

нять их трепетность от холодного вторжения скороспелых сочинений».

К а р а г а н о в А. Огни Смольного. М., «Искусство», 1966, 368 стр.

Книга содержит статьи о фильмах и пьесах, написанные с 1956 по 1965 г.

Содержание: Образ Ленина на экране. Огни Смольного. На повороте. Спор о правде. Сюжет— время. В потоке времени. Суд совести. Правда требует анализа. Обязательно личность. Кино и зритель.

К о р ы т я а Я Стелла. Пером и объективом. Киногеничен ли духовный мир? М., «Искусство», 1966, 248 стр.

Автор, рассматривая пути раскрытия характера на экране, говорит о том, чем отличается «типический характер» в кинематографе и в чем заключается эволюция образной системы киноискусства.

Содержание: Введение. Живая связь времен. В костюме героя. Эволюция одного приема. Киногеничен ли духовный мир? Пересечение параллельных.

К р ю ч е н и к о в Н. Язык персонажа в сценарии и фильме. М., 1966, 43 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Учебное пособие.

К у з н е ц о в М. М. Современник и экран. М., «Знание», 1966, 78 стр., илл. (Народный университет. Факультет литературы и искусства, № 10).

Содержание: Кинопанорама мира. Смотриво. «Да» или «нет» человеку. Человек на войне. В тот день, когда закончилась война... Ответственность. Литература и кино. Оружием смеха. Герой... каков он? Самый человечный.

Л е й д а Джей. Из фильмов — фильмы (перевод с английского языка Д. Ф. Соколовой). М., «Искусство», 1966, 188 стр.

Книга известного американского историка и критика кино Джей Лейды повествует о кинокартинах, составленных из уже бывших в прокате лент, из старой хроники.

Свой труд автор посвятил памяти выдающегося советского режиссера-документалиста Эсфири Шуб.

Содержание: Бор. Медведев. Новая работа Джей Лейды. От автора. Первые шаги. Наша кинематографическая гордость. Освоение выразительных средств. Спор сторон. Документы обвиняют. Новые поиски и открытия.

Л е с и н В. П. Мысль и образ в документальном фильме. М., 1966, 41 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

М а н е в и ч И. Кино и литература. М., «Искусство», 1966, 240 стр.

Автор ставит своей задачей рассмотреть теоретические и творческие проблемы взаимодействия кино и литературы в процессе создания художественного фильма.

Содержание: От автора. Родословная киноискусства. Нужна ли экранизация? От романа к роману. Фильм на бумаге. Строка и кадр. Вместо заключения.

Парсаданов Н. Я. Эстетика и кино. М., 1966, 41 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра философии).

Автор рассматривает актуальные проблемы теории кино на материалах V Всемирного конгресса по эстетике (1964) и XII Международного конгресса киношкол (1965).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов-заочников.

Пудовкин В. И. Статьи о киноискусстве. М., 1966, 76 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения).

Утверждено в качестве учебного пособия для студентов-заочников.

Содержание: Предисловие. О монтаже. Работа актера в кино и «система» Станиславского. Примечания.

«Размышления у экрана». Сборник критических статей. Л.—М., «Искусство», 1966, 368 стр., илл. (Институт театра, музыки и кинематографии).

Содержание: К читателю Н. В. Зайцев. Художническое видение образа (ленинская тема в кино); В. В. Иванова. О характере современного героя; А. Л. Сокольская. Когда прошлое современно (военная тема в годы войны и мира); Л. Г. Муратов. Судьба фильма («Солдаты» В. Некрасова и А. Иванова); Я. К. Маркула. Этюд об актере; Е. С. Добин. Теоретические заметки; Н. С. Горницкая. Движение событий и движение мысли; М. Б. Мейлах. Заметки об изобразительной детали; Н. Б. Вольман. Поиски документалистов; Т. Ф. Селезнев. Наследие Дзиги Вертова и искания «cinéma-vérité».

Фелонв Л. Б. Монтаж как художественная форма. М., 1966, 162 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра кинорежиссуры).

Содержание: I. Основные понятия о монтаже. II. Однокадровая трактовка действия, ее структура и варианты. III. Монтаж движения и статика.

Хейфиц И. О кино. М.—Л., «Искусство», 1966, 232 стр., илл.

В сборник включены наиболее значительные работы крупнейшего советского кинорежиссера Иосифа Ефимовича Хейфица.

Содержание: И. Сэпман. Режиссер и его книга. 1. Изучайте язык кино. Выразительные возможности киносценария. «Раструбы вверх!» Человек и время. О творческой организованности. 2. Поучительные истории. Мордовские заметки. Из дневника режиссера. «Большая семья» («Журбины»). Из дневника режиссера. Из общих тетрадей к «Даме с собачкой». Из рабочих тетрадей режиссера («Горизонт»). 3. Пристальная человечность. Кино и «киношка». О тех, кто в зале. Фильмы спорят в Венеции. Фильмография. (составитель И. Сэпман).

Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения в шести томах. Том 4. М. «Искусство», 1966, 792 стр., илл.

Содержание: От редколлегии. М. Ромм. Вступительное слово об Учителе. Режиссура. Искусство мизансцены. А priori. Введение. Возвращение солдата с фронта. Движение стилей. Об отказном движении. «Катерина Измайлова» и «Дама с камелиями». «Тереза Ракэн». Торито (Органичность и образность). Приложения. Очередная лекция. Планировка. К вопросу мизансцены. Комментарии. Указатель имен.

II. История советского кино

«Актеры советского кино». Выпуск второй. М., «Искусство», 1966, 272 стр., илл.

Содержание: Л. Рондели. Лейла Абашидзе; В. Турицын. Николай Баталов; М. Блейман. Жанна Болотова; В. Беляев. Инна Бурдученко; И. Кацев. Леонид Быков; Л. Парфенов. Петр Глебов; Н. Кладов. Игорь Ильинский; Я. Айзенберг. Алты Карлиев; Р. Соболев. Михаил Кузнецов; Н. Крюченко. Василий Ливанов; М. Павлова. Инна Макарова; А. Зоркий. Сергей Мартинсон; В. Тулякова. Тамара Носова; И. Соловьева, В. Шитова. Любовь Орлова; А. Петрович. Анатолий Папанов; М. Туровская. Татьяна Самойлова; И. Соловьева, В. Шитова. Иннокентий Смоктуновский; М. Кваснецкая. Михаил Ульянов; М. Блейман. Зоя Федорова. Фильмографическая справка.

Вихирев Николай. С киноаппаратом по жизни. М., «Советская Россия», 1966, 238 стр., илл. (Серия «Рассказы бывалых людей»).

Н. А. Вихирев, один из старейших операторов кинохроники, рассказал о своей жизни, полной приключений, героизма, незабываемых событий.

Гайдаров В. В театре и кино. Л.—М., «Искусство», 1966, 240 стр., илл.

Воспоминания В. Г. Гайдарова охватывают большой период (1915—1965) жизни русского и зарубежного театра и кино.

Содержание: Начало пути. За границей. Опять на родине. А. Альтшуллер. В. Г. Гайдаров о себе, театре и кино.

«Жизнь и фильмы Владимира Скуйбина». Составитель Ирина Сергиевская. М., «Искусство», 228 стр., илл.

Книга о жизни и творчестве советского режиссера Владимира Скуйбина.

Содержание С. Фрейлих. Жизнь и фильмы Владимира Скуйбина. *О Владимире Скуйбине рассказывают:* И. Болгарин. Эрудция Владимира Скуйбина; Л. Фелонов. Мой товарищ Володя Скуйбин; И. Фролов. Воспоминание о Володе; К. Половиков. Кто может сказать; Б. Андреев. Повесть «Жестокость». М. Меерович. Мне довелось писать музыку. В. Гендряков. Когда мне бывает тяжело. Л. Нехорошев, А. Степанов. Его охотно сравнивали. М. Ромм. Картины Скуйбина посвящены. П. Сатуновский. Шли первые дни съемок. Н. Новодерезкин, С. Воронков. Знакомство со Скуйбиным. В. Боганов. С Володей Скуйбиным мы учились. А. Манасарова. С лукавым, веселым блеском. М. Чернова. Он был мужественным. Ю. Могилевский. В кругу обширных интересов. В. Файнберг. Красивый, щегольски одетый. А. Борин. Новый, 1963 год я встречал... С. Донская. О Скуйбине трудно писать. К. Немировский. Он был сродни героям фильмов. *Критики о фильмах Владимира Скуйбина:*

Н. Игнатьева. Необыкновенные приключения обыкновенных героев («На графских развалинах»). М. Туровская. Жизнь и смерть Венки Малышева («Жестокость»). Л. Гуров. Белое и черное («Чудотворная»). Т. Трифонова. Сильные характеры, большие мысли («Суд»). *Владимир Скуйбин написал:*

Краткая автобиография. О съемках «Чудотворной». «Граждане Кале». Николай Крючков. Этим дорожку! Глубинное постижение жизни. *Фильмография.*

Захаров Е. Олег Табаков. М., «Искусство», 1966, 96 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: Начало. Шумный день Олега Савина. Что современно?.. Еще двое. Пан Ковалек и другие. Снова вместе с Розовым. Всегда в поиске. Роли Олега Табакова в кино и театре.

Иванова Т. Борис Андреев. М., «Искусство», 1966, 152 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: «Душа» и «характер». «Два бойца». Годы 1946—1956. Уроки Александра Довженко. Чугай, Баукин, Россомеха. Зрелость. Фильмы, в которых снимался Борис Андреев.

Павел Кадочников. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1966, 48 стр., илл. (Серия «Рассказы о творческом пути»).

Козенкраниус И., Тобро В. Киноискусство советской Эстонии. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1966, 43 стр., илл.

Содержание: И. Козенкраниус. Эстонское кино вчера и сегодня. Воля народа. Листая страницы прошлого... Право на экран. Уроки. Ледоход. Марка «Таллифильма». В. Тобро. «Таллифильм», 1965. *Фильмография.*

Кузнецова В. Евгений Еней. М., «Искусство», 1966, 138 стр., илл. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Сектор кино). (Серия «Мастера советского кино»).

Монографический очерк о жизни и творчестве известного советского художника Евгения Енея.

Содержание: Вступление. Начало пути. Дух эпохи, дух города («Чертовое колесо», «Шинель»). Два класса — два мира («СВД», «Новый Вавилон», «Обломок империи»). Проза и пафос революции («Юность Максима», «Возвращение Максима»). Незамеченные победы (фильмы 40—50-х годов). Разведка боем («Дон Кихот»). Торжествующее мастерство («Гамлет», «На одной планете»). *Фильмография.*

Марченко Татьяна. Искусство быть зрителем или приглашение к спору. М.—Л., «Искусство», 1966, 240 стр., илл.

Автор стремится раскрыть перед зрителями, любителями театра и кино, «секреты» профессионального видения сценических и кинематографических явлений.

Содержание: О неназванном соавторе. *Легко ли быть зрителем?* Иллюстрация или образ? Куда ведет деталь. В защиту (и частично в обвинение) одного спектакля (а также — и зрителя). «Такая литература не будет иметь успеха!» «Надоели мне эти заседания!» Театр улиц и площадей. *Разрушение стереотипа.* «Век нынешний и век минувший». Юлия Капулетти. О Времени, которое нам дано, или Встречи с Чеховым. Ответственность — пополам.

Поляновский Макс. Мы видим Ильича. Рассказы о киносъемках. М., «Молодая гвардия», 1966. 112 стр., илл.

Книга воссоздает эпизоды, связанные с историей киносъемок В. И. Ленина для кинохроники.

Яков Сегель. Его фильмы и рассказы. М., «Искусство», 1966, 232 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Я. А. Сегель — представитель отряда молодой советской режиссуры, пришедшей в кинематографию в 50-е годы.

Содержание: М. Черненко. Все, что помнит сердце... Яков Сегель. Сценарии. Рассказы. Очерки. *Фильмография*.

Сиранов К. Киноискусство советского Казахстана. Алмата, «Казахстан», 1966, 399 стр., илл.

Книга К. Сиранова является первым большим трудом по истории и теории казахского киноискусства.

Содержание: От автора. *Истоки*. Самобытная казахская культура и кино. Проблема сценария и братская помощь. Первые шаги национального киноискусства. Кинохроника. *Рождение и возмужание*. Новый очаг культуры. Неделя казахского кино. Учителя и ученики. Мажит Бегалин. Султан Ходжиқов. Уроки одного фильма. Шакең Айманов. *События и фильмы*. Магистральная тема социалистического искусства. Фильм «Сказ о матери». Современность на экране. *Думы партии — наши думы*. Самый взыскательный зритель. *В различных жанрах*. На экране — комедия. Главный герой — народные массы. Биографические произведения казахского кино. «Джамбул». «Песни Абая». «Его время придет». *Главное направление*. Интернациональная основа советской культуры. Традиции и новаторство. К вопросу о рождении истинно национального киноискусства. *Итоги и надежды*. *Фильмография художественных фильмов Казахстана (1928—1965)*. Ведущие творческие работники художественной кинематографии Казахстана.

«Союз кинематографистов СССР. Первый учредительный съезд 23—26 ноября 1965 года. Стенографический отчет». М., 1966, 311 стр.

Содержание: Вступительное слово Л. В. Кулешова. Избрание руководящих органов съезда. Первому съезду кинематографистов СССР — приветствие ЦК КПСС. Коммунистическое строительство и задачи советской кинематографии — доклад Председателя Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР Л. В. Кулиджанова. Об уставе Союза кинематографистов СССР — доклад заместителя председателя Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР А. В. Караганова. Прения. *Приложения*. Решение Первого учредительного съезда Союза кинематографистов СССР. Устав Союза кинематографистов СССР. Руководящие органы Союза кинематографистов СССР. Список делегатов Учредительного съезда Союза кинематографистов СССР.

Туровская М. Да и нет. О кино и театре последнего десятилетия. М., «Искусство», 1966, 296 стр., илл.

Содержание: *В добрый час*: «В добрый час!» Да и нет. Жизнь и смерть Венки Малышева. «Баллада о солдате». Олег Табаков — актер типажный? Цена звездного билета. Дошло ли по адресу «Неотправленное письмо»? Два фильма одного года. Бабушка, Илько. Илларион и кинокамера. *Неюбилейная классика*: Гамлет и мы. Продолжим спор. Устарел ли Чехов? Новое открытие старых истин. «Дом, где разбиваются сердца». Два подхода к «Трем сестрам». На разломе эпох. *Вопросы без ответов*: Вопросы без ответов (Заметки об английском кино). Красная пустыня эротизма (Микеланджело Антонioni).

«Чанас». Составитель сборника Л. А. Парфенов. М., «Искусство». Государственный фонд фильмов СССР (Серия «Шедевры советского кино»), 1966, 242 стр., илл.

Содержание: С. Герасимов. Вступительная статья. Г. и С. Васильевы. «Чапаев». Литературный сценарий. Что писали о фильме «Чапаев». «Чапаев» на экранах мира. Братья Васильевы. Заметки к постановке. Борис Бабочкин. Через тридцать лет.

Шахов С. Сергей Мартинсон. М., «Искусство», 1966, 144 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: По поводу этой книги. *Мечты и время*. Имени Петрова. «Фэкси» и первые фильмы. *Маски и образы*. Тени прошлого. У Мейерхольда. Вторая стихия актера. Эксцентрика пришла на экран. Сказка осталась сказкой. Бунт личности. Опять кино. Образы классики. Всегда с мыслью о человеке. Под алыми парусами. *В лаборатории актера*. Рождение образа. Герой трех метров. Техника. Ритм. Музыка. Актер и зритель. *В заключение*.

Роли С. А. Мартинсона в театре и кино.

Швейцер Владимир. Диалог с прошлым. Воспоминания. Этюды. М., «Искусство», 1966, 168 стр., илл.

Рассказы о встречах с людьми искусства, построенные на личных впечатлениях, большей частью связанных с работой над фильмом, спектаклем, книгой.

Содержание: 30 строк вступления. Рассказ об Алексее Толстом. Котэ Марджанишвили. Пудовкин в контражуре. Песня. Время и мысль. Яков Протазанов. Профили (Старая тетрадь). «Король фельетонистов». Осколок разбитого вдребезги. Слуга двух господ. Когда поэты бежали. Корней Иванович. Ему 18. Ему 81. Строгий юноша. Конец «Кашея».

III. Зарубежное кино

«Актеры зарубежного кино», вып. 3.

Составитель А. В. Брагинский. М., «Искусство», 1966, 200 стр., илл.

Содержание: Брижитт Бардо — Б. Трайнин. Бэтси Блер — М. Туровская. Витторио Гассман. — А. Асаркан. Алек Гиннес — В. Утилов. Долорес дель Рио — Л. Новикова. Ева Руткаи — И. Орлова. Гюнтер Симон — Ю. Шер. Тосиро Мифунэ — Р. Юренев. Тото — С. Токаревич. Беата Тышкевич — Р. Соболев. Жерар Филип — А. Брагинский. *Фильмография*.

Анохин И. Киноискусство Югославии. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1966, 70 стр., илл.

Содержание: Немного воспоминаний. У истоков югославского кино. Через двадцать лет. От «Славицы» до «Козары». Рожденные жизнью.

Ивасаки А. История японского кино (перевод с японского). М., «Прогресс», 1966, 320 стр., илл.

Книга Акира Ивасаки, крупнейшего современного киноведа, дает подробную картину становления и развития японской кинематографии с конца XIX в. до наших дней.

Содержание: От редакции. Предисловие. I. Японское киноискусство и мировое кино. II. Появление кино в Японии. III. Становление кино. IV. Совершенствование немого кино. V. Появление звукового кино. VI. Вторая мировая война и кино. VII. Период освобождения. VIII. Годы реакции и самоанализа. IX. Современное состояние японского киноискусства.

Основная литература. Хронологическая таблица. Послесловие автора к русскому изданию. Послесловие редактора. Иллюстрации.

«Комики мирового экрана». Сборник. Общая редакция и предисловие Р. Юренева. Составитель В. С. Голосовский. М., «Искусство», 1966, 288 стр., илл.

Содержание: Андре Дид — В. Михалкович. Макс Линдер — Р. Юренив. Чарли Чаплин — Н. Коварский. Гарольд Ллойд — Э. Арнольд. Бастер Китон — З. Калужинский. Пат и Паташон — В. Матусевич. Игорь Ильинский — Р. Юренив. Эраст Гарин — Ю. Богомолов, М. Кушников. Братья Маркс — А. Волков. Фернандель — И. Рубанова. Тото — Г. Богемский. Ян Верих — Г. Лауб. Луи де Фюнес — М. Долинский, С. Черток. Бурвиль. — А. Брагинский. Альберто Сорди — М. Черненко. Норман Уиздом — В. Утилов. Пьер Этекс — Р. Славский. Юрий Никулин — Т. Хлопьянкина.

Кукаркин А. Десятая муза или десятая жертва? Об основных тенденциях в современном кино Запада. М., «Знание», 1966, 32 стр.

Кукаркин А. Чарльз Чаплин и его фильмы. М., «Наука», 1966, 246 стр., илл.

Содержание: Предисловие. I. Маленькие комедии. II. «Малыш». III. «Пилигрим». IV. «Парижанка». V. «Золотая лихорадка». VI. «Цирк». VII. «Огни большого города». VIII. «Новые времена». IX. «Великий диктатор». X. «Мсье Верду». XI. «Огни рампы». XII. «Король в Нью-Йорке». Заключение. Основные даты жизни и творчества.

«Международный центр связи школ кино и телевидения». Труды XII конгресса (28 июня по 6 июля 1965 года. Москвы). М., 1966, 162 ст., илл.

Содержание: 1. XII Конгресс Международного центра связи школ кино и телевидения. 2. Делегаты XII Конгресса Международного центра связи школ кино и телевидения (список). 3. Торжественное открытие Конгресса. Выступления В. Голови, А. Грошева, А. Романова. Приветствие Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии. 4. Доклады. «Значение классических традиций мирового киноискусства в профессиональном обучении творческой молодежи кино и телевидения»: СССР — А. Грошев, В. Ждан, И. Вайсфельд, Н. Парсаданов, В. Утилов. Италия — Л. Фьораванти, Ф. Монтесанти. Польша — Е. Теплиц. Чехословакия — Б. Пильна. 5. Заседание 29 июня (первый день). Выступления: Р. Тессоно (Франция), Ф. Монтесанти (Италия), Е. Теплица (Польша), В. Ждана (СССР), М. Илича (СФРЮ). 6. Заседание 30 июня (второй день). Выступления: Я. Хершко (Венгрия), Р. Корна (ГДР), С. Герасимова (СССР), Ж. Митри (Франция), Р. Тессоно (Франция), Н. Парсаданова (СССР), И. Вайсфельда (СССР). 7. Заседание 1 июля (третий день). Выступления: Р. Гогина (США), Т. Диккинсона (Англия), О. Вавры (Чехословакия), Б. Лауритцена (Швеция), Н. Лебедева (СССР), Е. Теплица (Польша), Ж. Митри (Франция), Р. Тессоно (Франция), М. Илича (СФРЮ), А. Грошева (СССР). 8. Заседание 2 июля (четвертый день). Информационное сообщение о заседании Генеральной Ассамблеи Международного центра связи школ кино и телевидения. Решение Генеральной Ассамблеи.

«Мифы и реальность». Сборник статей. М., «Искусство», 1966, 228 стр., илл. (Буржуазное кино сегодня). Составитель Г. Капранов.

Содержание: Вл. Баскаков. Битва идей. А. Караганов. Между правдой и ложью. Евг. Вейцман. Миф о человеке. Н. Парсаданов. Кино и буржуазная эстетика. А. Брагинский. Вчера и сегодня «новой волны». Р. Соболев. Два лица «киноправды». Б. Галанов. Что видит «киноглаз»? М. Шатерникова. Маэстро японского кино. Н. Абрамов. Бесцельные эксперименты. К. Т. Теплиц. «Звезды» буржуазного кино (пер. с польского). В. Неделин. Исповедь художника в страшном мире. «На экранах мира». Составитель Я. Н. Березницкий. М., «Искусство», 1966, 248 стр., илл.

Сборник статей о зарубежных фильмах.

Содержание: От составителя. «Такова спортивная жизнь» — М. Туровская. «Голый среди волков» — Н. Лордкипанидзе. «К оружию — мы фашисты!» — В. Шитова. «Вот придет кот» — В. Шкловский. «Вестсайдская история» — В. Шитова. «Мать Иоанна от ангелов» — И. Рубанова. «Куба — да!» «Прекрасный май» — В. Гаевский. «Четыре дня Неаполя» — Г. Капралов. «Новый Гильгамеш» — И. Вайсфельд. «Злые остаются живыми» — Л. Аннинский. «Как молоды мы были» — Л. Погожева. «Земляничная поляна» — В. Шитова. «Лоуренс Аравийский» — Б. Галанов. «Военная музыка» — Л. Гуревич. «Вадыхатель» — Ан. Вартанов. «Пассажирка» — Н. Зоркая. «Соблазненная и покинутая» — Л. Погожева. «Самый длинный день» — Лев Гинзбург. «Кровавое время» — Лев Гинзбург. «Они шли на Восток» — Л. Аннинский. «Черные крылья» — В. Демин. «На последнем дыхании» — Я. Варшавский. «Грязный мир» — Н. Зоркая. «Чудовища» — Я. Березницкий. «Психо» — А. Александров. «Полуночная месса» — Н. Зеленко. «Клеопатра» — Б. Агапов. «Обвиняемый» — Милош Фиала. «Дорога на Запад» — Р. Соболев. «Клео с 5 до 7» — Инна Соловьева. «Мюриэль» — Б. Агапов. «Лицом к лицу». — Д. Писаревский.

Рубанова И. Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. М., «Наука», 1966, 212 стр., илл. (Институт истории искусств).

Содержание: Введение. *Запечатленное время*. В предвещии нового искусства. На границе двух эпох. Открытие. Трудности, которые выпадают первым. *Бурные годы*. Трилогия Вайды. Мнение Мунка и Ставильского. *Поиск продолжается*. Опыт Конвицкого. Вариант Хаса. Заявка Куца. Комедия идет на войну. Снова стартовцы. «Пассажирка». *Вместе эпилога*. *Иллюстрации*. *Ведущие режиссеры польского кино* (фильмография).

«Союз кинематографистов СССР. Бюллетень комиссии по международным связям, № 12». М., 1966, 87 стр.

Содержание: I. *Итальянская кинематография в 1964—1965 гг.* Лицо кризиса. Итоги двадцатилетия. Есть ли в Италии детские и юношеские фильмы? Немногие из пятисот. Кинофестиваль «нового кино». Кто над чем работает. Фильмография. II. *Пьер-Паоло Пазоллини. Поэтическое кино*. Доклад на I Международном фестивале «Нового кино», состоявшемся в г. Пезаро (Италия) с 29 мая по 6 июня 1965 г. III. *Ульрих Грегор. Западно-германская кинематография 1964 года застыла на нуле*.

№ 13, М., 1966, 109 стр.

Содержание: Польша. Венгрия. ГДР. Чехословакия. Болгария. Международные кинофестивали.

№ 14, М., 1966, 120 стр.

Содержание: Стенограмма советско-итальянской встречи по вопросам киноискусства.

№ 15, М., 1966, 140 стр.

Содержание: Франция. Мексика. Англия. Международные кинофестивали.

Теплиц Ежи. Кино и телевидение в США. М., «Искусство», 1966, 304 стр., илл. (перевод с польского З. Шаталовой).

Эта книга написана Е. Теплицом в 1962 г. в результате его шестимесячного пребывания в Америке в качестве стипендиата «Фонда Форда» согласно договору между Польской Народной Республикой и распорядителями американского «Фонда».

Содержание: Гл. 1. Новый облик Голливуда. Гл. 2. Телевизионная держава. Гл. 3. Рецепты монументальных постановок. Гл. 4. Повседневная пища Голливуда. Гл. 5. Ежедневно на малом экране. Гл. 6. Кино для взрослых. Гл. 7. Браки искусства с промышленностью. Гл. 8. Бунтари. Гл. 9. Ближе к действительности. Гл. 10. Границы творческой свободы. Гл. 11. На службе просвещения и науки. Гл. 12. Не капитуляция, а сосуществование. Гл. 13. Три категории зрителей. Послесловие автора к русскому изданию. Указатель имен. Указатель фильмов.

Чаплин Чарльз. Моя биография. М., «Искусство», 1966, 496 стр., илл. (перевод З. Гинзбург, перевод стихов Д. Самойлова).

IV. Справочные издания

«Кинокалендарь на 1967 год». Составители К. Исаева и И. Лищинский. М., «Искусство», 1966, 216 стр., илл.

«Кинословарь в двух томах». М., БСЭ, 1966.

Том I. А.—Л. 976 столб., илл.

Кинословарь — первое справочно-энциклопедическое издание по киноискусству на русском языке. Он освещает в сжатой форме современное состояние кино, творческую практику и технику отечественной и зарубежной кинематографии. Словарь рассчитан на широкие круги читателей и содержит сведения по всем видам и жанрам искусства кино.

Главное внимание уделяется советскому кино, а также кинематографии социалистических стран.

«Советская мультипликация». Справочник. Приложение № 1 к бюллетеню Госфильмофонда «Кино и время» (на правах рукописи). М., 1966, 393 стр.

Содержание: Раздел I. Исторические очерки. Г. К. Елизаров. «Союзмультифильм». И. Б. Гурвич. Ювелиры экрана. Э. Л. Туганов. Кукольный фильм в Эстонии. Грузинская мультипликация. Мультипроизводство в Ленинграде. Раздел II. Режиссеры рисованных и кукольных фильмов (составитель Г. К. Елизаров). Раздел III. Приложение. «Союзмультифильм» в хронологических датах (1930—1964). Библиография.

«Экран 1965» (сборник). Составление и интервью М. Долинский и С. Черток. М., «Искусство», 1966, 328 стр., илл.

Содержание: Л. Кулиджанов. После съезда (интервью). Первый учредительный. Наш Союз. Кино в цифрах. Крупным планом. Человек и война. Полемика. Смешное и грустное. Дебюты. Перед фильмом, после фильма. IV Московский. Встречи и знакомства. *Фильмография.*

СОДЕРЖАНИЕ

С. Фрейлих. Полвека советского кино	5
Чингиз Айтматов. Национальное и интернациональное .	35
Сергей Юткевич. Кибернетика эмоций, или об искусстве «чистом» и «завербованном»	59
Н. Клейман. Кадр как ячейка монтажа	94
С. Дробашенко, Ю. Ханютин. Сороковые (<i>К методологии изучения периода</i>)	131
Н. Зоркая. Первая русская кинозвезда (<i>О Вере Холодной</i>)	150
Бертольт Брехт. О кинематографе (<i>Публикация В. Клюева</i>)	184
Новые книги по теории и истории кино (<i>Библиография, 1966 г.</i>)	219

Вопросы киноискусства, вып. 11

Утверждено к печати

Институтом истории искусств Министерства культуры СССР

Редактор издательства Д. П. Л б о в а

Художник Н. А. С е д е л ь н и к о в

Технический редактор Н. Ф. Е г о р о в а

Корректор Б. И. Р ы в и н

Сдано в набор 21/V 1968 г. Подписано к печати 28/XI 1968 г.

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага: № 1. Усл. печ. л. 12,4. Уч.-изд. л. 12,9. Тираж 4200
Т-16258, Тип. зак. 691. Цена 86 коп.

Издательство «Наука», Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства «Наука», Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Изм. 7.50
191657

1909564/1



ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·