

ИСКУССТВА



КИНО

ВОПРОСЫ  
КИНО  
ИСКУССТВА

1970

ВОПРОСЫ

12

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



ЕЖЕГОДНЫЙ  
ИСТОРИКО-  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ  
СБОРНИК

1970

ВОПРОСЫ

КИНО

ИСКУССТВА

12

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
• НАУКА •  
МОСКВА  
1 9 7 0



ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР  
С. И. ФРЕЙЛИХ

## СИЛА ЛЕНИНСКОЙ МЫСЛИ

Кажется, нет такого высказывания В. И. Ленина о кино и нет такого факта соприкосновения Владимира Ильича с экранным искусством, которые не были бы многократно обнаружены и прокомментированы. Однако кинематографисты возвращаются к ним снова и снова. И это понятно.

Мудрая история хорошо знает, как решительно отбрасывает время идеи, рожденные капризами мысли и моды,— даже в тех случаях, когда они при рождении своем были возвеличены психозом массовых увлечений. Но время не только щадит идеи, вырастающие из живой жизни, ее освещающие и обогащающие,— оно умножает их силу. Время проверяет научность таких идей опытом своей практики, подтверждает их плодотворность, их способность двигать жизнь, развиваясь в историческом потоке движущейся жизни. Мысли Ленина, указания Ленина по вопросам развития «самого важного из всех искусств» остаются источником вдохновения, импульсом раздумий для кинематографистов всех поколений — как для тех, кто впервые знакомится с ними в начале своего пути, так и для тех, кто — на основе уже накопленного жизненного и творческого опыта — открывает в них все новые смыслы и грани.

Среди зафиксированных воспоминаниями и документами суждений В. И. Ленина о кино первое — по времени — относится к 1907 году. В. И. Ленин тогда жил в Куоккала на одной даче с А. А. Богдановым. Однажды, вернувшись из Петербурга, Богданов стал рассказывать о том, какое значение имеет и будет иметь кино для просвещения и воспитания масс. «Владимир Ильич,—

вспоминает В. Д. Бонч-Бруевич, — чутко прислушивался к разговору, быстро присоединился к нему и стал приводить мысль, что кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»<sup>1</sup>.

Это было время, когда революция в России шла на убыль, пролетариат терпел поражение. В нелегком положении вождя отступающей армии, чьи ряды редели, Ленин мужественно (и реалистично!) думал о новых боях. И о победе, которая принесет новые заботы, в том числе и вот эту — об использовании могущества кино для просвещения масс.

Это было время, когда кинематограф находился еще в пеленках: более полутора десятков лет пройдет, когда он станет великим искусством, поднятый революцией и ее молодыми художниками на высоты классики. Однако даже по неуклюжим первым шагам кинематографа Ленин в полной мере оценил его силу — в тогдашних условиях очень часто злую и разрушительную, но могущую стать созидательной, революционной, жизнетворющей. Ведь в ленинских суждениях 1907 года, по сути дела, заложены зерна его последующих оценок, в том числе и той, что стала нашим девизом, нашим знаменем: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Проблема влияния кино на зрителя, направления этого влияния приобрела для Ленина особое значение после победы революции, когда началось практическое утверждение социализма. Ленин снова и снова возвращается к мысли об опасностях, какие таит в себе дурное использование кино — в силу его ни с чем не сравнимой доступности и массовости. Тот же В. Д. Бонч-Бруевич, работавший в первые годы Советской власти управляющим делами Совнаркома и каждодневно встречавшийся с Владимиром Ильичем, вспоминает, что при разговорах, связанных с кино, Ленин всегда высказывался за то,

---

<sup>1</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов». М., «Искусство», 1963, стр. 93.

Д Е К Р Е Т

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ  
ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО  
КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикат; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА  
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ:

*И. Уваров (Менделеев)*

Управляющий Делами

Совета Народных Комиссаров:

*Владимир Бонч-Бруевич*

Москва, Кремль

августа 27 дня 1919 г.

чтобы совершенно изгнать из репертуара наших кинематографов ту пошлость, которая стала обильным потоком приходить к нам из-за границы, где мещанские вкусы преобладают, где всякая сентиментальная гнусность успокаивает зрителя и отделяет от злободневности, от политической жизни страны.

В том же духе оценивала положение в кино и влияние кинематографа Н. К. Крупская. В марте 1918 года на заседании Государственной комиссии по просвещению она отмечала «вред кинематографа как проводника буржуазной морали и буржуазных идей, тем более что даже съемки с натуры могут давать в опытных руках тенденциозный до искажения истины результат, как это и имело место при съемках, например, Учредительного собрания»<sup>2</sup>.

Ленинские оценки воздействия кинематографа на зрительскую массу, полные беспокойства и тревоги, сохраняют свое значение и позже — при переходе к новой экономической политике. Более того, в определенном смысле нэп увеличивает опасность буржуазного влияния кино.

«За время новой экономической политики,— говорится в решениях XII съезда партии,— число кино и их пропускная способность возросли в огромной мере; поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс»<sup>3</sup>.

В своих послереволюционных высказываниях о кино Ленин постоянно соединяет критику сложившегося тогда положения в репертуаре кинотеатров с определением практических задач и путей развития новой кинематографии. Он настойчиво ставит вопрос об использовании кино в целях просвещения и социалистического воспитания трудящихся масс.

Так, в «Проекте программы РКП(б)» (1919) Ленин называет кинематограф — рядом с библиотеками, школами для взрослых, народными университетами, курсами

---

<sup>2</sup> «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 29.

<sup>3</sup> Сб. «Партия о кино». М., Госкиноиздат, 1939, стр. 65.

лекций — в числе важнейших средств всесторонней помощи Советской власти самообразованию и саморазвитию рабочих и крестьян <sup>4</sup>.

В письме во Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса (12 июня 1920 года) Ленин поручает немедленно приготовить снимки с фото и документов суда над министрами Колчака — для кинематографа. Однако дело застопорилось из-за отсутствия пленки, о чем заведующий отделом Д. И. Леценко написал В. И. Ленину. В своем письме от 1 июля Леценко ставит вопрос о закупке пленки за границей. Ленин пишет резолюцию: «т. Красин! Прошу *очень нажать* и удовлетворить просьбу *быстро*» <sup>5</sup>.

Характерно, что в письме Леценко Ленин особо выделяет и подчеркивает просьбу разъяснить учреждениям, от которых зависит ввоз киносырья из-за границы, что «при отсутствии бумаги, недостатке в лекторах и агитаторах и при наличии огромных масс неграмотного населения кинематограф — самый доступный и верный способ агитации и коммунистического просвещения...» <sup>6</sup>.

А. В. Луначарский, неоднократно беседовавший с В. И. Лениным о кино, также вспоминает, что Владимир Ильич проявлял острый интерес к практическим проблемам развития и использования кинематографа в просветительной и воспитательной работе. Ленин в беседах с Луначарским настойчиво подчеркивал, что только советское правительство, берущее на себя с неслыханной интенсивностью и широтой дело перевоспитания всех граждан страны в духе ее пролетарского авангарда, может претендовать на культурную кинопродукцию и должно ее добиваться.

Кинопродукция, указывал Ленин, должна быть сохранена в руках государства, ее содержание должно определяться агитационно-пропагандистскими органами правительства и наркомпросами республик. «При этом надо стремиться, главным образом, к трем целям. Первая — широко-осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, т. е. была бы образной пуб-

---

<sup>4</sup> См. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов», стр. 16.

<sup>5</sup> Там же, стр. 19.

<sup>6</sup> Там же, стр. 24.

лицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадрывающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и зарубежных стран»<sup>7</sup>.

Очень важные идеи о постановке кинодела в стране содержатся в записке В. И. Ленина, направленной заместителю наркома просвещения Е. А. Литкенсу в январе 1922 года. В этой записке в основном речь идет о прокате. Однако содержащиеся в ней указания имеют и более широкое значение — в том числе для кинематографического творчества и производства.

«Для каждой программы кинопредставления, — говорится в записке, — должна быть установлена определенная пропорция:

а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и

б) под фирмой „из жизни народов всех стран“ — картины специально пропагандистского содержания, как-то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций — голодающие Берлина и т. д. и т. д.»<sup>8</sup>.

Ленин определяет, как лучше использовать в этом направлении кинотеатры, находящиеся в руках частных, как осуществлять контроль советских органов над их работой.

Возвращаясь к задачам пропаганды средствами киноискусства, он предлагает: «Картины пропагандистского и воспитательного характера нужно давать на проверку старым марксистам и литераторам, чтобы у нас не по-

---

<sup>7</sup> «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов», стр. 125.

<sup>8</sup> Там же, стр. 37.



вторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей.

Специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна»<sup>9</sup>.

В феврале 1922 года Луначарский был вызван к Ленину для очередной беседы по текущим вопросам жизни Наркомпроса. В ходе беседы Ленин спросил Луначарского, что сделано в исполнение его бумаги, посланной Литкенсу. В ответ на сообщение наркома Ленин сказал, что постарается сделать что-нибудь для увеличения средств фотокиноотдела, и еще раз подчеркнул необходимость установления определенной пропорции между увлекательными кинокартинами и научными.

«Владимир Ильич,— вспоминает А. В. Луначарский,— сказал мне, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники, что, по его мнению, время производства таких фильмов, может быть, еще не пришло»<sup>10</sup>.

Надо ли говорить, что Ленин ставил вопрос о хронике, имея в виду прежде всего ее агитационно-пропагандистское значение. Конечно же, при этом учитывались и реальные возможности тогдашнего кинематографа. Но учитывались и перспективы. Ведь работа кинематографистов в области хроники и образной публицистики была глубоко полезна не только своими непосредственными результатами. Через нее кинематографисты приобщались к новым темам, овладевали новым жизненным материалом. Через нее кинематограф шел к тем рубежам опыта и зрелости, за которыми начнется создание фильмов, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность.

Перестройка художественной кинематографии в первые послереволюционные годы задерживалась, осложнялась не только отсутствием мастеров, у которых коммунистические воззрения соединялись бы с опытом кине-

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, стр. 123.

матографического творчества, но и тем, что в русском дореволюционном кино не было сколько-нибудь серьезных традиций реалистического, социального искусства. Конечно, кинематографическое творчество не развивалось и не могло развиваться в отрыве от литературы, театра, живописи, но другие искусства не могли восполнить недостатка собственно кинематографического опыта. Молодым кинематографистам революции ничего не могли дать ни декадентский психологизм салонной мелодрамы, ни американизированный демократизм экранного детектива. Основой новых исканий не могли послужить и фильмы, эпигонски повторявшие открытия реалистического театра, механически переносившие на экран театральную манеру игры, театральные способы создания образа.

Недаром Владимир Маяковский писал в 1922 году:

«Для вас кино — зрелище,  
Для меня — почти мирозерцание.  
Кино — проповедник движения.  
Кино — новатор литератур.  
Кино — разрушитель эстетики.  
Кино — бесстрашность.  
Кино — спортсмен.  
Кино — рассеиватель идей.

Но кино — болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей»<sup>11</sup>.

В каких-то частях суждения Маяковского перекликаются с полемическими крайностями «левых» ниспровергателей. Но для того, чтобы переклесты в словах и тоне не помешали правильно оценить внутренний смысл этих суждений, надо вспомнить реальные обстоятельства, какими они были вызваны.

В кино острее, чем, скажем, в театре, ощущалась необходимость крутых поворотов.

В сценическом искусстве революция вызвала не только дерзкое бунтарство Мейерхольда, смелые эксперимен-

<sup>11</sup> «Кино-фот», 1922, № 4.

ты Вахтангова, но и такие перемены, которые могли осуществляться без радикальной ломки старого. В революционном спектакле Художественного театра «Бронепоезд 14-69» уверенно «работала» система Станиславского. Актерская школа Малого театра эффективно проявила себя в «Любови Яровой»...

Как и в театре, в советском кинематографе после революции продолжали творить мастера, сформировавшиеся еще в дореволюционные годы. Некоторые из них выдвигали и пропагандировали принципы, близкие системе Станиславского, — по крайней мере внешне. Так, режиссер Б. Чайковский в своих выступлениях 20-х годов настойчиво подчеркивал, что главным объектом искусства является человек и только тот фильм хорош, который передает квинтэссенцию человеческой мысли, тончайшие извилины человеческой души. Чайковский ратовал за кинематограф актерский, умеющий углубляться в характеры. Он подчеркивал при этом, что режиссерские ухищрения и трюки не помогут постановщику, если фильм не согрет переживаниями актера-творца.

При сопоставлении этих суждений Б. Чайковского с тем, что утверждала позднейшая киноэстетика, мы сталкиваемся с такими сближениями и сходствами, которые могут показаться парадоксальными — ведь получается, что уже в 20-е годы были сформулированы принципы, к которым наш кинематограф придет в «Чапаеве», «Депутате Балтики», трилогии о Максиме, и сформулировал их Чайковский, а не Эйзенштейн, чьи фильмы стали вершиной киноискусства 20-х годов.

В этом парадоксе по-своему проявились сложности становления революционной кинематографии.

Как известно, Б. Чайковский стал кинорежиссером еще задолго до революции. После Февраля 1917 года он явился одним из лидеров Союза работников художественной кинематографии (СРХК), объединявшего «верхушку» кинематографистов. Союз выступал за единство творческих работников и предпринимателей — был фактическим агентом предпринимателей в среде творческих работников.

Положение в Союзе и во взаимоотношениях таких кинематографистов, как Чайковский, с предпринимателями не изменилось и после Октября — во всяком случае в первые послереволюционные месяцы и годы.

Из истории советского кино известно, например, что ни в одном из 150 выпущенных в 1918 году художественных фильмов революция даже не упоминалась. В них преобладали декадентские мотивы пессимизма, тоски, темы поруганной, растоптанной любви, трактуемые в духе душещипательной салонной мелодрамы. А когда кинематографисты обращались к литературной классике, она, как правило, переиначивалась в угоду реакционным концепциям.

Б. Чайковский в то время редактировал «Киногазету», которая настойчиво проводила идею, что кинематографическое творчество не может быть подчинено политическим задачам или политическому руководству. Газета «теоретически» обосновывала отрыв кино от революции, от народной жизни.

Через какое-то время Б. Чайковский откажется от идейного блока с кинопредпринимателями, от политической оппозиции советскому строю. Но и после этого проблемы, темы и методы революционного искусства не станут для него органичными. Б. Чайковский выдвигал идеи о фильмах, углубляющихся в характеры, в пору, когда кинематограф еще не нашел своих путей воплощения образа революции.

Пропагандировавшийся Чайковским психологизм актерского кинематографа, кинематографа характеров в тогдашних условиях легко мог бы стать (и часто становился!) самодовлеющим психологизмом искусства, оторванного от революционной действительности и революционной политики.

Советский кинематограф позднее придет к углублению в индивидуальный характер, к раскрытию через актера движений человеческой мысли. Но придет своей дорогой, не повторяя механически эволюций соседних искусств. Идеи относительно передачи квинтэссенции мысли, тончайших извилин человеческой души обретут новое качество, наполнятся новым содержанием. Их канонизация до революционного преобразования кинематографа, его языка могла бы затормозить его развитие. Для того, чтобы кино стало искусством революции в полном смысле этого слова, ему нужны были художники, которые не довольствовались бы повторением пройденного, усовершенствованием найденного, простым приспособлением открытий театра к надобностям экрана. Ему нужны были

художники-революционеры, открыватели новых путей в искусстве.

Таким художником не стал, не мог стать Б. Чайковский. Не стал им и Я. Протазанов — наиболее крупный из мастеров, пришедших в советскую кинематографию из дореволюционных студий.

Как известно, после возвращения из кратковременной эмиграции Я. Протазанов немало сделал для обновления своего искусства. Условный экранный мир с его привычными штампами, воссоздававшийся в протазановских фильмах с изысканным мастерством и тонкостью, теперь все чаще ломается, чтобы дать дорогу новым мотивам, новым краскам. В кинофильм «Его призыв» Протазанов включает хронику похорон Ленина. Это был интересный эксперимент с использованием кинодокумента в художественной ленте. И это был решительный шаг режиссера к овладению революционным содержанием. С новой силой и повышенной социальной остротой воссоздает Протазанов на советском экране образы русской литературной классики. Но революция не стала определяющим фактором его творчества, пронизывающим все элементы фильма. От отдельных революционных мотивов он так и не перешел к постижению целостной картины революции, ее движения, ее внутреннего пафоса.

В той или иной мере такого рода ограниченности были свойственны и другим мастерам, пришедшим на службу революции из дореволюционного кино. Кинематограф еще долгое время варьировал старые темы и мотивы, только внешне приспособлявая их к новой обстановке. Место бедного чиновника занял советский служащий — ситуации в существе своем не переменялись. Художественная кинематография первых лет революции не стала еще по-настоящему революционной: не раскрыла новой роли человека труда в истории и его отношений с обществом, не создала нового языка кино, отвечающего природе и особенностям своего нового, революционного содержания.

Исключения не составляют в этом смысле и так называемые агитфильмы. Ведь надо иметь в виду, что их обычно создавали либо начинающие и пока еще неумелые кинематографисты, либо мастера, для которых революционное содержание не стало органичным. Первые хорошо знали цели и смысл борьбы, но в творчестве не

умели пойти дальше арифметики экранного плаката. Вторые владели алгеброй сложного искусства, но политически, идейно, по мироощущению и жизненному опыту не могли пойти дальше внешнего противопоставления борющихся сил: различали цвета знамен, а жизнетворящую силу революции, ее гуманизм еще не постигли.

Примерно до середины 20-х годов в советской кинематографии не было проверенной опытом эстетической платформы, воплощенной в убеждающих своей внутренней силой фильмах, которая могла бы объединить все ее здоровые силы. Выработке такой платформы, наряду с недостатками творческой практики революционного кино, изрядно мешала ожесточенная междоусобица группировок, претендовавших — одна громче другой — на то, чтобы олицетворять революцию в области художественного творчества. В ходе их шумных полемик формулы манифестов зачастую становились выше живого дела искусства. Энергия творческой мысли растрачивалась с детской щедростью, чтобы не сказать безрассудством, на утверждение позиций, которые уже завтра будут сломаны и забыты. Положение осложнялось тем, что под видом ультрареволюционных лозунгов в искусство часто внедрялись слегка подкрашенные идейки из арсенала чуждых пролетариату философских и эстетических систем; буржуазный индивидуализм нередко наряжался в одежды революционного бунтарства и в этом наряде увлекал даже очень революционно настроенных художников.

Однако было бы неправильно видеть в дискуссиях «левых» групп только опасный шабаш «измов». В ходе дискуссий часто ставились важные вопросы революционного искусства. Даже в тех случаях, когда они не решались или решались ошибочно, сама постановка актуальных вопросов помогала поискам. Плодотворность многих дискуссий, при всех их смущающих умы изъянах и пугающих людей излишествах, проявлялась и в том, что спорившие раскрывали слабости концепций друг друга, расчищая тем самым почву для позитивных решений проблем искусства революции.

Очень интересные в этом смысле материалы содержатся, к примеру, в пятом номере журнала «Кино-фот» за 1922 год.

Редактор журнала Алексей Ган выступает в нем со статьей «„Левый фронт“ и кинематография», в которой

он с позиций конструктивизма обрушивается на группы, называвшие себя «левым фронтом».

Искусство «левого фронта», пишет А. Ган, по идее его теоретиков, должно отражать новую жизнь. Но фактически никакого отражения новой жизни в этом искусстве нет, есть лишь бесконечный ряд формальных экспериментов. Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм последней. «А этого понимания механизма жизни у наших самозванцев „левого фронта“ и нет. А раз нет понимания, нет и сознательной работы, а раз нет сознательной работы (а они что-то делают), то работа их подсознательная, и она действительно отражает жизнь, но не новую, как это им кажется, а старую». И далее: «И неудивительно, что пресловутый „левый фронт“ с каждым днем изощряется в вымыслах и становится современным мифотворчеством уязвленных индивидуалистов»<sup>12</sup>.

Как мы видим, А. Ган ставит вопрос не только остро, но и точно: действительно искусству «левого фронта» не хватало понимания «механизма жизни», отсюда и формальное экспериментаторство, и отражение старой жизни под видом новой, и мифотворчество индивидуалистического толка. Критикуя «левый фронт», А. Ган, по сути дела, обнажает многие слабости и ошибки всей тогдашней кинематографии, вернее, тех ее мастеров, которые в «левацких» экспериментах искали эстетическое выражение революции.

Но что же противопоставляла группа журнала «Кино-фот» (а к ней тогда были близки и «киноки» во главе с Дзигой Вертовым) «левому фронту»?

Вместе с искусством «левого фронта» А. Ган отрицает искусство вообще. Он проклинает его, называя «самым ехидным врагом, всасывающимся в сердцевину борющегося молодого класса». Он считает, что кинематографии «не по пути со спекулятивной кухней прекрасного, не по пути с искусством, на какие бы фронты ни перебежали его жрецы и чревоушители».

«Кинематография — явление техническое, — утверждает А. Ган. — Она и только она одна, сколько ей ни мешали „люди“, честно и верно зафиксировала целый ряд

---

<sup>12</sup> «Кино-фот», 1922, № 5.



величайших моментов пролетарского Октября, гражданской войны и титанических условий трудового фронта»<sup>13</sup>.

Отсюда установка на факт, на кинодокумент. Отсюда мысль о всесиили монтажа, которая развивается в статье Татьяны Глебовой, следующей за статьей А. Гана.

Т. Глебова пишет о необходимости организовать методы социального воздействия в строгом соответствии с темпом современности, механизировав их. «Весь хаотичный, неорганизованный материал современного познания должен быть уложен в четкую, лаконичную форму, связанную единством метода. Метод киномонтажа дает возможность укладывать мысль в формулы картины»<sup>14</sup>.

Сталкиваясь с такими и подобными им суждениями (а в крайностях формул и выводов во многих случаях сближались самые яростные оппоненты, представлявшие разные «измы»), позднейшие историки советского искусства часто оценивали их односторонне — критиковали и осуждали путем сопоставления с нынешним пониманием обозначенных ими явлений.

Художники 20-х годов выступали против традиций искусства, значит они — нигилисты... Рассуждая только по такой схеме, историки во многих случаях не учитывали того простого факта, что антитрадиционализм молодых художников революционной поры был обращен прежде всего против традиций буржуазной культуры. Действительно, он часто приобретал анархические, экстремистские формы, этот антитрадиционализм. Но при его оценке все же не следует забывать исходных мотивов, идейных и социальных.

Точно так же «левацкие» выступления против сочиненных сюжетов художественного кино, установка на прямую фиксацию факта по исходным мотивам были реакцией против лжи буржуазного кинематографа.

Не забудем, что с такого рода идеями и установками выступал Дзига Вертов — художник, очень много сделавший для создания киноискусства, поставившего главной своей целью коммунистическую расшифровку мира, пропаганду идей коммунизма.

Эту непростую диалектику борьбы эстетических идей, очевидно, следует иметь в виду и при оценке таких яв-

<sup>13</sup> «Кино-фот», 1922, № 5.

<sup>14</sup> Там же.

лений, как увлечение типажом, отрицание сюжетов, построенных на индивидуальной драме. Типаж в глазах молодых мастеров революционной кинематографии был (или по крайней мере казался) противоядием против искусственности и фальши актерской игры, против шаблонов, годами копившихся в дореволюционном кинематографе, против тех штампов «актер актерычей», которые перетаскивались многими мастерами старой школы и в фильмы, посвященные революционным темам. Что же касается полемики вокруг индивидуальной драмы и индивидуального героя, то она велась прежде всего против эпигонской и декадентской их трактовки, во имя воссоздания на экране образа революционной массы.

Осмысливая пройденное, вспоминая причудливые зигзаги кинематографической мысли 20-х годов, С. М. Эйзенштейн писал:

«...каждый скачок, который нам сейчас ретроспективно кажется забавным вывихом или непонятым эксцесом, для своего момента ставил, пусть по-своему, пусть неполно, неполноценно, односторонне, пусть даже ошибочно, но все же неизбежно и неизменно ставил перед собой по-своему понятую задачу реализма, задачу реалистического отражения действительности»<sup>15</sup>.

В контексте этого свидетельства великого мастера революционной кинематографии нельзя не сказать о том, что наша критика, наше киноведение в прошлые годы слишком много занимались «разоблачением» идей «левых» художников 20-х годов и слишком мало исследованием самого процесса становления революционного искусства и его эстетики, процесса, в котором существенную роль сыграли эксперименты и поиски, пронизывающие дискуссии 20-х годов и тогдашнее творчество революционных кинематографистов. Эти поиски долгое время недооценивались, не всегда верно освещались нашим киноведением, в том числе в таких фундаментальных трудах, как в книге Н. Лебедева («Очерк истории кино СССР») или в «Очерках истории советского кино»<sup>16</sup>, в которых можно найти такие суждения о кинематографе 20-х годов:

<sup>15</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 99.

<sup>16</sup> «Очерк истории кино СССР»: 1-е изд. — 1947 г., 2-е изд. — 1965 г.; «Очерки истории советского кино» в трех томах: т. I — 1956 г., т. II — 1959 г., т. III — 1961 г.

«Влияние буржуазной идеологии, проявившейся в безидейности, формализме, натурализме, приспособленчестве, было заметно и на творчестве многих молодых киномастеров, даже самых талантливых и прогрессивных, сыгравших в развитии киноискусства заметную положительную роль. Кулешов, экспериментируя в области формы и испытывая сложные влияния Лефа и Камерного театра, не придавал достаточного значения содержанию. Эйзенштейн под воздействием пролеткультовских теорий впадал в ошибки абстрактного формотворчества. Одни молодые кинематографисты, как, например, Г. Козинцев и М. Трауберг, откровенно занимались формалистическим трюкачеством, другие, как, например, Б. Светозаров, исповедовали натурализм, примитивизм. Особенно большой вред приносило киноискусству нигилистическое, идущее от Пролеткульта отрицание культурного наследия прошлого, благотворного влияния литературы и смежных искусств. И если „фэксы“ отвергали и поносили литературу и театр, противопоставляя им кино, то Д. Вертов и А. Ган отвергали и поносили художественное кино, противопоставляя ему хронику»<sup>17</sup>.

В полном согласии с такими представлениями о развитии молодой советской кинематографии Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко критиковались за то, что они стремились «усовершенствовать», «дополнить» реалистический метод, словно реализм мог оставаться самим собой, ни в чем не изменяясь в ходе революционных изменений жизни.

Я не вспоминал бы об этих парадоксах критической мысли, если бы они были рождены индивидуальными склонностями того или иного критика, а не отражали концепции, широко распространенные в определенный период развития киноведения.

Этим концепциям, при всей их внешней заостренности на вопросах идеологических, не хватало как раз классового подхода к истории художественного развития советского общества — при оценке людей и явлений защита эстетических принципов традиционного реализма ставилась выше классовых, политических критериев. Скажу больше: переоценка эстетических расхождений и связан-

---

<sup>17</sup> «Очерки истории советского кино», т. I. М., «Искусство», 1956, стр. 79.

ная с ней переоценка расхождений политических, социальных иногда переползает из научных работ 40 — начала 50-х годов и в нынешние искусствovedческие исследования и критические статьи.

Стоило бы вспомнить в этой связи некоторые факты, характеризующие отношение Ленина к людям молодого революционного искусства, к их исканиям и заблуждениям. Факты эти относятся не к кинематографу, но ясно, что они имеют принципиальное значение и для кино.

В статье «К столетию Александринского театра» А. В. Луначарский вспоминает о разговоре с В. И. Лениным, имевшем место в сезон 1918/19 года. Луначарский говорил тогда Ленину о необходимости сохранить все лучшие театры страны: публика и само время заставят даже самые консервативные театры постепенно измениться, вносить прямую ломку опасно, новое может потерять культурную нить.

«Владимир Ильич внимательно выслушал меня, — вспоминает Луначарский, — и ответил, чтобы я держался именно этой линии, только не забывал бы поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет прищипывать конкуренция молодых явлений»<sup>18</sup>.

Другой факт.

В статье «Что нравилось Ильичу из художественной литературы» Н. К. Крупская рассказывает о посещении общежития вхутемасовцев, о беседе, в ходе которой вхутемасовцы выказали явное предпочтение Маяковскому перед Пушкиным.

«После этого Ильич немного подобрел к Маяковскому. При этом имени ему вспоминалась вхутемасовская молодежь, полная жизни и радости, готовая умереть за Советскую власть, не находящая слов на современном языке, чтобы выразить себя, и ищущая этого выражения в малопонятных стихах Маяковского»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. I. М., 1958, стр. 663—664.

<sup>19</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., ГИХЛ, 1960, стр. 630.

Мы знаем, как остро критиковал Ленин пролеткультовский анархизм в отношении к художественному наследию и левацкие выкрутасы в искусстве, включая футуристическую заумь ранних стихов Маяковского. В контексте этой критики «подобрение к Маяковскому» приобретает особый смысл. Ведь надо иметь в виду, что такие люди, как тогдашние вхутемасовцы (а вместе с ними и многие соратники Маяковского), шумно сбрасывали Пушкина с корабля современности и готовы были умереть за Советскую власть. Им часто приходилось драться с людьми, которые коленопреклоненно чтили Пушкина и уходили к Деникину, чтобы расстреливать коммунистов, клянясь Россией и ее великой культурой.

Неприятно ставить имя Пушкина в такой контекст. Но без этих сопоставлений не обойтись в анализе тогдашней обстановки в искусстве, если подходить к делу маршрутами реальной истории, а не по схемам поверхностных учебников позднейшего происхождения. Нет, не на Пушкине раскалывались тогда прогрессивные и реакционные силы искусства, не отношением к Пушкину измерялась революционность первых и буржуазность вторых. И при всем многообразии связей эстетики с политикой невозможно, оставаясь на классовых позициях, применять к людям и явлениям искусства первых лет революции только эстетические критерии.

При оценке тогдашних процессов художественного развития невозможно обойти и такой вопрос: почему самые крупные мастера молодого революционного искусства оказались в той или иной мере причастными эстетической «левизне»? Почему не Чайковский и Протазанов, олицетворявшие устойчивость реалистической традиции, а Эйзенштейн и Пудовкин оказались создателями самых выдающихся произведений революционной кинематографии?

Очевидно, в экспериментах тогдашнего кинематографа, в настойчивых попытках «усовершенствовать», «дополнить» реализм содержались не одни только заблуждения и ошибки. И, уточняя смысл тогдашних экспериментов, тогдашних исканий, нам всегда следует отделять тех, для кого идеи и образы «левого» искусства были удобным прикрытием буржуазных индивидуалистических взглядов, от художников, которые видели в этих идеях и образах эстетический эквивалент революции.

Для уточнения реальных различий между ними мы

располагаем не только данными о том, кто из деятелей искусства боролся за Советскую власть, для нее работал, а кто ушел в белые армии или эмигрировал за границу. Мы располагаем теперь уже многолетним опытом развития самого искусства.

Этот опыт показывает, что эксперименты революционных художников 20-х годов были не просто болезнью типа кори, какой не миновать в определенном возрасте, а моментом развития, очень противоречивым, отягощенным ложными увлечениями, нелепыми просчетами, но все же моментом развития. И крикливость многих тогдашних манифестов, юношеский радикализм утверждений и отрицаний не может, не должен помешать нам увидеть, как сквозь причудливую пестроту словесного оформления тогдашних принципов революционной кинематографии отчетливо просвечивает общая тенденция ее развития.

Когда Лев Кулешов со всей решительностью и запальчивостью молодости выдвигал монтаж как главную силу искусства, он думал не об эстетических красотах, создаваемых соединением разнохарактерных кадров. Посвятив себя кинематографу, он считал необходимым поставить на службу революции всю его мощь, все его возможности, в том числе и такие, которые только ему одному присущи.

Связь кинематографа с другими искусствами, с литературой и театром в первую очередь, всегда существовала и только в моменты крайней запальчивости отрицалась горячими головами. Но эта связь, их взаимодействие в разные времена осуществляются по-разному, причем меняются не только акценты, перемены бывают и более существенными. Если бы Кулешов и его тогдашние единоверцы в пору самой ранней молодости советского кинематографа с такой же настойчивостью, как, скажем, в 30-е годы, подчеркивали влияние литературы и театра на киноискусство, если бы они свои эксперименты подчинили утверждению этого влияния, — кто знает, смогли бы они так много сделать для развития специфических возможностей самого кино. Не замедлилось ли бы от такого направления исканий его развитие? Смогли ли бы они подготовить к 1925 году почву для такого взлета кино, каким стал «Броненосец Потемкин»?

Ход кулешовских экспериментов, как известно, был иным. Кулешов считал, что кинематограф не мог, не дол-

жен был оставаться простым дополнением к искусствам, до него существовавшим, только прилежным их учеником. По мысли Кулешова, кинематограф должен был полнее развернуть свою пластическую, изобразительную природу, свои возможности в передаче движения жизни средствами монтажа, чтобы занять свое достойное место в ряду других искусств.

Сейчас любой начинающий гиковец легко может найти просчеты в рассуждениях Кулешова о том, что сам по себе кадр самостоятельного содержания не несет, он — лишь знак, буква, кирпич в здании фильма. Но этой легкостью критики нельзя умалить острую и дальновидную постановку Кулешовым вопроса о значении монтажа. Тем более, что в своих экспериментах Кулешов больше всего заботился о повышении действенной силы кинематографа: он убежденно считал, что именно средствами монтажа режиссер организует и направляет внимание зрителя.

Как бы развивая мысли Кулешова, Эйзенштейн говорил позднее о всверливании идеи в сознание зрителя, о переустановке зрительских понятий с помощью монтажа. Силу экранного искусства он видел в чувственном воздействии, приводящем к идейному выводу. Изображаемый на экране материал жизни Эйзенштейн рассматривал как аргумент пропаганды и спора. Он переводил понятия на язык образов. А поскольку понятия лишены пластической определенности, он искал их зримые эквиваленты в явлениях и фактах жизни, создавал образы, обладавшие силой многозначных символов. Внутренним пафосом его теоретического и режиссерского творчества были поиски путей кинематографического воплощения образа революции, образа революционной массы, такого воплощения, которое захватывало бы зрителя, покоряло и вело в нужном направлении его мысль и чувство. Эти поиски шли рядом с освоением новых тем, новых пластов движущейся жизни. «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое» — это, помимо всего прочего, непрерывность революции, воспроизведение эпизодов борьбы, через которые читается ее история.

В становлении высокого искусства «Броненосца Потемкина» и «Октября» плодотворную роль сыграли успехи и завоевания документального кино первых лет революции.



«...В двадцатых годах,— свидетельствует Эйзенштейн,— хроника и документальный фильм вели наше искусство.

На многих фильмах зарождавшейся тогда советской художественной кинематографии лежал несомненный отпечаток того, что создавала тогдашняя документальная кинематография.

Острота восприятия материала и факта; острота зрения и остроумие в сочетании увиденного; внедрение в действительность и в жизнь; и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль советской кинематографии»<sup>20</sup>.

Так «работала» в развитии революционной кинематографии хроника, с которой Ленин предлагал начинать производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность.

В дни, когда Ленин беседовал с Луначарским о значении хроники, о задачах и перспективах советского кино, будущие создатели «Броненосца», «Матери», «Арсенала» проходили свои первые революционные университеты. Новая действительность служила для них основой и почвой творческих исканий. Но для того, чтобы искания эти стали по-настоящему плодотворными, кроме жизненных основ, создаваемых социальной практикой борющегося народа, нужна была благоприятная культурная среда, нужна была теоретическая мысль, питающая искусство и поднимающая его мастеров к целенаправленному революционному творчеству.

При всех сложностях художественного развития советского общества, при всей противоречивости «левых» художественных движений той поры они в определенной степени помогали рождению «Броненосца» и «Матери». Но решающее значение для формирования художников революции, помимо самой действительности, самой социальной практики народа, имела ленинская партийная мысль.

Как мы знаем, многие из суждений, советов, указаний Ленина по вопросам кино в те годы опубликованы не были. Но они определяющим образом влияли на линию и повседневную работу тех деятелей, которые были прак-

<sup>20</sup> «Советское искусство», 19 апреля 1945 г.

тически проповедниками художественной политики партии.

В этой связи мне хочется вспомнить сборник «Кинематограф», изданный под редакцией фотокиноотдела Наркомпроса в 1919 году.

В предваряющей сборник статье «От редакции» соответствующая ленинским оценкам политически острая характеристика социальной роли буржуазного кинематографа соединяется с анализом самой механики его растлевающего человеческого души влияния:

«...Отравляя мозг и сердце многоголового зрителя разукрашенной пошлостью, дешевыми страстями, роскошной грязью и даже вульгарной порнографией, кинематограф тем самым растлевал массы, принижал их сознательность, их настроение, превращал их в эгоистичное бездейственное стадо и тем опять-таки служил не только делу наживы своих предпринимателей, но и господству эксплуататорских классов, поработивших и стригущих это безответное стадо»<sup>21</sup>.

Основываясь на этом анализе, статья отчетливо определяет задачи кино после победы революции:

«Правда и красота должны сменить на экране растленную ложь и разукрашенное уродство уходящего прошлого; настроение борьбы и веры в победу должно охватить сердца зрителей.

И кинематограф обладает всеми возможностями, чтобы справиться с этой, новой для него, великой задачей, но работникам его придется, быть может, еще долго дружными и энергичными усилиями прокладывать новые пути для его творчества, поднимая его на степень истинного искусства — искусства, которое учит, воспитывает и ведет массы к светлому будущему»<sup>22</sup>.

Как мы видим, в словах о правде и красоте, поднимающих настроение борьбы и веру в победу, о прокладывании новых путей творчества, об истинном искусстве, которое учит, воспитывает и ведет массы, еще в 1919 году были намечены очень важные принципы, которые получают свое развитие в советском киноискусстве, начиная с первых революционных фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко.

<sup>21</sup> «Кинематограф. Сборник статей». М., Госиздат, 1919, стр. 3.

<sup>22</sup> Там же, стр. 4.

Надо ли говорить, что ленинская партийная мысль оказывала плодотворное влияние на становление советской кинематографии не только в тех случаях, когда она была обращена непосредственно к работникам «самого важного из всех искусств», посвящена собственно кинематографическим проблемам. Могучий взлет революционной кинематографии в 20-х годах, как и последующее ее развитие, органично и многогранно связан с влиянием ленинизма как цельного учения, его научных открытий и основанной на этих открытиях социальной практики народа-революционера.

Начиная с самых первых своих шагов, советское кино впитывало творческие идеи, научный и практический опыт, сконцентрированный в работах Ленина, заложивших идеологические и эстетические основы искусства нового мира, — будь это «Партийная организация и партийная литература» или «Марксизм и эмпириокритицизм», статьи о Льве Толстом или речь «Задачи союзов молодежи».

Огромное значение для кинематографического творчества и его эстетики, для научного понимания отношений художника и реальной действительности, «роли автора» в фильме имеет ленинская теория познания. Утверждая, что человеческое сознание отражает реальный мир, эта теория не отождествляет образ и отражаемый им предмет, но и не отделяет их пропастью или стеной. Она исходит из признания познаваемости мира, из признания соответствия идей, понятий, образов отражаемым ими предметам. Вместе с тем она показывает, что в любом образе всегда есть и идущее от объекта, от предмета, и привнесенное: образ отражает не только свой предмет, но и взгляды, мироощущение живого, конкретного человека, сына своего времени, выразителя определенных социальных интересов и индивидуальных стремлений; сознание дает нам субъективный образ объективного мира.

Таким образом, ленинская теория познания — в эстетическом ее преломлении — раскрывает реальную связь искусства с жизнью, его зависимость от отражаемой им действительности и вместе с тем значение субъективного начала в художественном творчестве, активную роль художника.

В своих суждениях, относящихся непосредственно к сфере художественного творчества, Ленин всегда исходит

из той непреложной научной истины, что в обществе, раздираемом классовыми противоречиями, не может быть внеклассовой литературы и искусства. Ни один человек, поскольку он человек общественный, не может не становиться на сторону того или иного класса или социальной группы.

Только очень наивные люди могут тешить себя (а лукавые, притворяющиеся наивными — и других) иллюзиями абсолютной свободы искусства. Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя — этот закон для художника столь же непререкаем, как и для всякого другого человека.

Утверждая зависимость художника от общества, зависимость искусства от действительности, Ленин намечает пути к свободе творчества — не придуманные, какими оперирует индивидуалистическая мысль, а реальные.

Критикуя социологические взгляды народников, Ленин в свое время писал о том, что «социолог-субъективист, начиная свое рассуждение якобы с „живых личностей“, на самом деле начинает с того, что вкладывает в эти личности такие „помыслы и чувства“, которые он считает рациональными... т. е. „начинает с утопии“»<sup>23</sup>. В противоположность субъективисту материалист исходит из того, что «помыслы и чувства» человека появляются не случайно, а необходимо вытекают из данной общественной среды, которая служит материалом, объектом духовной жизни личности и отражается в «помыслах и чувствах», действительное содержание которых раскрывается в действиях «живых личностей».

Стало быть, проблема свободы художника не может решаться вне общественной среды, которая служит материалом и объектом художественного творчества, а реальное содержание этой свободы раскрывается только в практических результатах творческого труда.

Художественное развитие человечества неоспоримо показывает, что результаты эти зависят не только от юридической свободы издания книг, показа фильмов, но и от того, насколько свободна художническая мысль, насколько «помыслы и чувства» художника связаны с народной жизнью и служат постижению правды, борьбе за

---

<sup>23</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 424.

социальный прогресс. Недаром Ленин ставил вопрос о свободе литературы не только от власти денежного мешка и не в полицейском только смысле, а и в смысле свободы от буржуазно-анархистского индивидуализма.

Понятно, что такая свобода требует неустанных поисков на путях познания мира и освобождения от иллюзий, деформирующих художническую мысль, художническое видение мира. Утверждению такой свободы могут только помешать заблуждения, делающие художника рабом и орудием ложных идей.

С ленинской постановкой вопроса о свободе органически связан принцип партийности литературы и искусства.

В самом начале статьи «Партийная организация и партийная литература» Ленин напоминает о том, что в ту пору, когда статья писалась, вся нелегальная печать была партийна, вся легальная — не партийна. В легальной печати «...неизбежны были уродливые союзы, ненормальные „сожительства“, фальшивые прикрытия; с вынужденными недомолвками людей, желавших выразить партийные взгляды, смешивалось недомыслие или трусость мысли тех, кто не дорос до этих взглядов, кто не был, в сущности, человеком партии»<sup>24</sup>, Ленин, таким образом, связывает партийность с *желанием* выразить партийные взгляды, с *сознательными* намерениями и стремлениями литератора. Партийность в ленинском ее понимании несовместима с недомолвками, уклончивостью, недомыслием или трусостью мысли.

Партийность поднимает художника над ограниченностью отвлеченного гуманизма и внесоциального понимания добра и зла, прекрасного и безобразного. Партийность — это политическая ясность в раскрытии реального содержания красоты, добра, справедливости, коммунистическая определенность и непримиримость в отрицании всего античеловечного и безобразного в жизни.

Естественно, что определенность, страстность утверждения и отрицания приобретают в кинематографическом, как и всяком ином художественном творчестве, объективное значение и действенность только тогда, когда они умножают познавательную и изобразительную силу искус-

---

<sup>24</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 99.

ства, а не остаются лишь субъективным намерением и декларативной заявкой. Эстетически плодотворна такая любовь, которая помогает художнику увидеть, понять, оценить, показать всю красоту прекрасного. Эстетически действительна та ненависть, которая помогает показать отрицаемое зло в конкретности его жизненных проявлений, глубоко проникнуть в «химию факта», противоречия жизни и процессы идущей в ней борьбы идей и социальных сил.

Идеи Ленина о партийности искусства и свободе творчества являются теоретической основой ленинских норм руководства искусством.

В той же статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин писал о том, что «литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела»<sup>25</sup>. Одновременно Ленин подчеркивал, что «литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата», что «в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»<sup>26</sup>.

Это было написано в 1905 году.

А в состоявшейся после победы Октября беседе с Н. К. Крупской, М. И. Ульяновой и Кларой Цеткин В. И. Ленин говорил: «Каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего». Одновременно он указывал: «Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»<sup>27</sup>.

Все эти цитаты часто приводятся в научных и критических статьях по вопросам художественной культуры. Но бывает, что они используются раздельно, то одна, то другая — в зависимости от полемических задач, теоретических тенденций и устремлений автора статьи. Между тем у самого-то Ленина они *неразделимы*. В них предметно воплощается ленинская диалектика в понимании свободы

---

<sup>25</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 100—101.

<sup>26</sup> Там же, стр. 101.

<sup>27</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 659.

творчества и партийного руководства искусством. И ясно, что всякое искусственное умаление или выпячивание одной из взаимосвязанных частей понимания «литературного дела», а значит и всей художественной культуры ведет к отступлениям от диалектики, чревато теоретическими и практическими ошибками.

Исходя из ленинского понимания свободы творчества и руководства искусством, наша партия своей воспитательной работой с художественной интеллигенцией умножает, усиливает воздействие самой советской жизни на сознание и чувства творческих работников, вооружает их марксистско-ленинской теорией, увлекает творческую мысль, художническое воображение идеями и фактами строительства коммунизма. Партия помогает преодолевать идейную отсталость тех художников, которые остаются глухими или недостаточно чуткими к опыту жизни, чьи «помыслы и чувства» отстают от развития советского общества. В своем руководстве искусством партия исходит из того, что борьба за идейность художественных произведений начинается с борьбы за идейность художника: только свободное творчество коммунистически убежденного художника может по-настоящему обогатить советское искусство.

«Это будет,— писал В. И. Ленин в 1905 году о социалистической литературе,— свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...»<sup>28</sup> Существенное дополнение этой мысли содержится в написанном Лениным пятнадцать лет спустя «Наброске резолюции о пролетарской культуре»: «Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»<sup>29</sup>.

Такая литература появилась в обновленной революцией России. И появилось такое киноискусство. Социалистическая революция дала киноискусству новую концепцию человека, сформулировала новое отношение художника к действительности и потребовала от искусства новаторского развития его языка, способного выразить

<sup>28</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

<sup>29</sup> Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 469.



небывалость и размах революционных событий, силу и сложность революционных процессов. Когда революция пришла на экран как объект изображения и художнических переживаний, она вызвала коренные перемены в самом искусстве экрана — во всех его элементах и слагаемых.

Материалом, объектом духовной жизни художников советского кино после 1917 года стала революция в действии — борьба за новый мир и его строительство. Уже в первые послереволюционные годы в советском кино выросли художники, которые о революции 1917 года могли сказать: моя революция. В их мировоззрении и творчестве ленинские идеи партии, ее идеологические требования органически соединились с субъективными устремлениями, с творческими исканиями и художническим пониманием развития реальной действительности.

Это соединение живет, развивается и в наши дни. Ленинские идеи о задачах и перспективах искусства помогают все новым поколениям художников советского кино понять свое место в мире и свою ответственность перед народом, перед революцией. В идеях Ленина художник видит неувядаемые импульсы художественного творчества: они питают его творческую активность, возбуждают его инициативу, его искания в области содержания и формы, в художественном освоении действительности. Вместе с тем ленинские идеи открывают художнику высокое чувство сопричастности партийному делу, путь свободного — по убеждению, по зову сердца — служения строительству нового мира, воспитанию нового человека.

## ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД ФИЛЬМОМ «ШЕСТОЕ ИЮЛЯ»

Мне думается, что историческая ситуация представляет интерес для искусства тогда, когда она ставит перед действующими лицами трудноразрешимые задачи, рождает необходимость такого выбора, при котором неизбежны тяжелые потери и жертвы. В подобные моменты разыгрывается подлинная драма, обнаруживающая вершины и падения человеческого духа.

Интерес к замыслу фильма «Шестое июля» возник у меня, когда я понял, что события 6 июля 1918 года содержат в себе именно такую трагедийную ситуацию. Когда проблемы, стоявшие в те далекие дни перед Лениным, предстали передо мной во всей своей «неразрешимости». Когда стало ясно, что эта ситуация дает возможность увидеть и исследовать гигантскую личность Ленина в самых различных проявлениях.

Второе, что было не менее важно, — это живая связь июльских событий 1918 года с современностью, с тем, что волнует нас сегодня. Объективированные и завершенные во времени события эти, которым история уже вынесла свое суждение и свой приговор, с необычайной резкостью освещают многие важнейшие процессы, происходящие в сегодняшнем мире.

Все это вместе взятое и определило выбор. Началась работа, начались поиски.

Мне как режиссеру не хватало в сценарии М. Шатрова хроникальности; во всяком случае, так я определил для себя те требования, которые предъявил к сценарию.

Самым волнующим, самым интересным для экрана мне представлялся не сам ход событий, не факты сами по

себе, а те конкретные жизненные особенности, конкретные обстоятельства, в которых этот ход проявляется. Именно в них нагляднее всего выражается то, что составляет смысл искусства, подлинный предмет искусства — жизнь человеческого духа, которая в свою очередь является одним из важнейших факторов, формирующих историю. И в материале меня прежде всего интересовало то, как конкретно протекало событие, какова была атмосфера, его «шумы», «запахи», неповторимые детали, порой даже несущественные подробности. Многие из этих подробностей я находил в дневниках, воспоминаниях, рассказах очевидцев, в ремарках стенограмм. За всем этим всегда угадывалось борение страстей, напряжение воли, судьбы людей, их прошлое и будущее. Ощувив природу всех этих частных, мы могли смело фантазировать, предугадывая по аналогии тысячи других подробностей.

Нередко здесь возникали важные — и радостные для нас — парадоксы и неожиданности. Так, записав в режиссерском сценарии эпизод убийства Мирбаха, мы, понимая нелепость этого убийства, его противоестественность и некрасивость, заставили Блюмкина в самый напряженный момент действия долго рыться в портфеле, разыскивая бомбу, а потом нелепо и некрасиво шарить по полу в ее поисках. А через несколько дней, получив в свое распоряжение документы из архива ВЧК, мы прочли в показаниях одного из участников событий подробности, «буквально» воспроизводящие сцену из нашего сценария, вплоть до поисков на полу неразорвавшейся бомбы.

Или другой пример. Специалисты утверждали, что эсеровского нападения на Большой театр не было вообще. Нам почему-то казалось (по общему ощущению хода событий), что такое нападение (или стычка) должно было произойти. Мы сняли эту сцену так, как она нам виделась: не штурм, не баталия, а небольшое нападение-стычка, горстка людей, поддержанных почему-то броневиком. Мы включили сцену в фильм вопреки мнению специалистов и, так сказать, «исторической достоверности». А когда фильм уже был принят, я прочитал у Паустовского в «Повести о жизни» о том, как он был 6 июля 1918 года в числе журналистов в Большом театре, оказавшихся вместе с арестованными эсерами. «Я взобрался по железной отвесной лестнице без перил до пыльного узкого окна, вернее, — до глубокой прорези в стене. Я заглянул в нее

и увидел край Театральной площади и боковую стену „Метрополя“. Со стороны Городской думы бежали к „Метрополю“, пригнувшись, красноармейцы, быстро ложились, почти падали на мостовую, и из их винтовок начали вылетать короткие огоньки. Потом где-то налево, в стороне Лубянской площади, зачастил пулемет и ахнул орудийный выстрел...»<sup>1</sup> Это описание почти в точности соответствовало снятой нами сцене.

Итак, от документальности к хроникальности, а иными словами — от летописи к репортажу. Это было важнейшее направление режиссерской работы по воплощению фильма, по нахождению его стилистики.

Другое направление, по которому мы шли одновременно, я определил для себя как субъективацию. При всем том, что условия документального сюжета естественно требовали объективности зрительного изложения, строгого восстановления внешнего облика событий, нам казалось необходимым, чтобы внутренне строение фильма определялось законом драмы, я бы даже сказал, монодрамы. Образ Ленина, понятый нами как идейный центр картины, должен был стать и композиционным, и эмоциональным ее центром. Мы стремились к тому, чтобы ленинский взгляд на события, последовательность ленинских реакций — а значит и ход переживаний Ленина, и ход его мысли — стали не просто понятными зрителю, а и ощущались им как свои собственные.

Я убежден в том, что цельное эмоциональное ощущение картины — пусть даже в ней действует огромное количество персонажей, многие из которых очень значительны и ярки по своему характеру, — цельное и верное ощущение может возникнуть у зрителя в том случае, если зрительские переживания, симпатии и антипатии будут фокусированы одним действующим лицом, одним героем: зритель должен как бы отождествить себя с этим персонажем и через него воспринимать все происходящее. В нашем фильме таким лицом был, естественно, Ленин. Задача состояла в том, чтобы все эпизоды — даже те, где Ленин не присутствует, — были выстроены так, как если бы они виделись Лениным. Они должны были соответст-

---

<sup>1</sup> К. Паустовский. Собр. соч. в шести томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1957, стр. 643.

воват ленинскому пониманию событий. Все эпизоды фильма должны были составить единую цепь мыслей, ощущений и чувств. Каждый эпизод должен быть необходимым звеном этой цепи. Мы последовательно добивались реализации этого принципа. Три эпизода из режиссерского сценария не вместились в эту цепь: диалог арестованной Марии Спиридоновой с солдатом, разговор Спиридоновой с Блюмкиным и финальная встреча Свердлова с освобожденным Дзержинским. Эпизоды эти, казавшиеся нам нужными и интересными сами по себе, были отсняты и представлялись нам достаточно удачными. Но при окончательном монтаже картины оказалось, что они нарушают композицию. И мы были вынуждены с ними расстаться.

Мы старались создать сюжет фильма как цепь все нарастающих по силе ударов, обрушивающихся на Ленина. Этому было подчинено изобразительное построение. Так, сцена военного совета, на котором вырабатывается план разгрома эсеров, пластически построена на крупном плане Ленина; слова участников совещания, весь их диалог ложатся на полное тревожных мыслей и глубоких раздумий лицо Ленина. Ленин ходит в глубине комнаты, по второму плану, но аппарат следит только за ним, стараясь уловить выражение его лица, в котором таится напряженная мысль, далеко выходящая за рамки того, что происходит в этот момент.

Соответственно этому принципу мы и монтировали фильм. Скажем, заключительный выстрел и крупный план сползающего по стене мертвого Абельмана мы сталкивали с крупным планом Ленина, который словно оборачивался на выстрел в тревоге и гнев. В этом повороте гнев и тревога Ленина, относившиеся к известию об аресте Дзержинского, как бы наслаиваются на ощущаемые зрителем боль и возмущение убийством Абельмана. Именно так осуществлялся принцип субъективации изображения.

Это относится и к музыке. Вся партитура, начиная от вступления и кончая заключительным аккордом, мыслилась нами вместе с композитором Альфредом Шнитке как все усиливающийся поток тревоги. Главным элементом партитуры стали короткие аккорды, резкие и неожиданные. Мне кажется, что работа талантливейшего композитора Шнитке в нашем фильме является примером глубо-

кого понимания общего замысла и полного подчинения музыкальной ткани общей идее фильма.

Взятые нами принципы документальности и хроникальности предопределили всю стилистику картины. Было ясно, что доверие зрителя к подлинности происходящего может быть завоевано в данном случае лишь максимальным совпадением изображаемого на экране с подсознательно существующим в каждом из нас пластическим ощущением облика той эпохи, запечатленным в фотографиях тех лет и в тогдашней кинохронике. Нам казалось, что только это может вызвать доверие к экрану. Прийти к такому решению, в общем-то, не представляло большого труда. Трудность была в другом: надо было отбросить многолетние достижения операторского искусства и снять фильм как бы со всей неопытностью и бесхитростностью операторов и фотографов первых лет революции. И здесь я должен отдать должное молодым талантливым художникам — оператору Михаилу Суслову и художнику-постановщику Борису Бланку, которые явились подлинными соавторами фильма. Нужно было глубоко поверить в избранный метод, чтобы с такой смелостью и, я бы сказал, дерзостью идти этим путем. Многие кадры фильма, рассматриваемые отдельно, находятся на грани технического брака. И они даже ставились под сомнение отделом технического контроля студии (особенно в начале нашей работы).

Наиболее показательным примером последовательности изобразительного стиля может служить решение огромного комплекса эпизодов в Большом театре. Мы начали с рассмотрения фотографий тех лет: съезды, заседания, собрания. Плакат на сцене; освещенный президиум. Зрительный зал с вырванными из сизой, прокуренной тьмы лицами людей. Так родилось решение: сделать Большой театр погруженным во тьму. Мы ничего не строили. По всему периметру павильона был натянут черный бархат, установлены люстры и слабо мерцающие бра. Среди всего этого — лица людей. Никаких балконов, никаких лож, никакой лепнины.

Едва ли не самой большой опасностью с самого начала мы считали различного рода штампы, накопившиеся в опыте съемок картин историко-революционного жанра. Сложность борьбы с ними состояла в том, что они возникали когда-то на основе серьезных художественных от-

крытий, но, многократно повторенные, стали штампом, общим местом, а поэтому сейчас они не вызывают ничего, кроме раздражения. Наибольшую трудность в этом смысле представляло решение темы вооруженного народа. От нас требовалось показать, как формируются и вооружаются рабочие дружины, как эти дружины занимают мосты и заставы, готовясь с оружием в руках защитить завоевания революции. Это полностью соответствовало действительности, не говоря уж о том, что тема вооруженного народа является важнейшей в фильме. Однако показать все это так, как мы уже видели во многих (даже выдающихся) фильмах, означало бы повторение пройденного и выглядело бы элементарным штампом. Следовало искать другой путь. И хотя плакатная образность была неорганична и чужда стилистике нашего фильма, тем не менее мы решили в данном случае нарушить «строгий стиль» во имя более важного для нас принципа эмоциональной действенности. Нужно было, чтобы зритель как можно сильнее и точнее воспринимал мысль и эмоцию фильма. (Кстати сказать, я вообще убежден, что это единственный принцип, который должен оставаться неизблемым в искусстве.) Так родился эпизод всенародной поддержки большевиков, решенный в лаконичной, плакатной манере. Он начинается с крупного плана Свердлова, с картины замершего в напряженном ожидании тысячеголового зала, который постепенно, по мере того, как звучат фамилии делегатов, посылаемых к рабочим, как бы начинает растекаться отдельными ручейками; и вот они уже превращаются в поток, в лавину и под продолжающийся непрерывный перечень фамилий делегатов, под тревожно падрывающиеся гудки заводов переходят в плакатные крупные планы видных деятелей большевистской партии, как бы выхваченные прожектором из тьмы времени.

Мне трудно судить, насколько удачно воплотилось избранное нами решение, но самый подход к теме кажется мне в данном случае верным.

Но, конечно, самая большая сложность перед нами стояла в решении образа Ленина. С одной стороны, в каждом из нас с детства живет образ, созданный Щукиным и Штраухом в фильмах Ромма и Юткевича, образ, который является немеркнущим творческим подвигом их создателей. Но образ Ленина неисчерпаем, он движется и

развивается во времени. И это с категорической непреклонностью требует от каждого, кто прикасается к этой теме, нового осмысления этого образа в контексте и в связи со своим временем, со всеми идеями и мыслями современности. Нам не хотелось копировать старые, хотя бы и прекрасные фильмы. Мы искали свое, сегодняшнее ощущение Ленина, исходили из своего, глубоко лично-го отношения к нему.

Нам (так же как и каждому человеку сегодня) представлялся неприемлемым и противоречащим самой сути образа взгляд на Ленина как на некоего сверхчеловека, вознесенного над людьми, отделенного от человеческих горестей и невзгод стеной собственного величия, окруженного внимающими ему в непрерывном изумлении людьми.

Вместе с тем нам казалась столь же неприемлемой позиция какого бы то ни было умиления нормальными человеческими чертами и поступками великого человека: «Гляди-ка, великий, а ведь почти как мы: и ест, и пьет, и шутке не чужд». В сущности, это обратная сторона той же медали.

Нам представлялся единственно правильным ленинским, как мы определили его для себя, взгляд на Ленина — взгляд полного равенства, полнейшего уважения человеческого достоинства, одинаково исключаящий как подобострастие, так и панибратство. Мы хотели, чтобы Ленин в фильме был безраздельно отдан тем великим делам, которые составляли сущность всей его жизни. Мы убеждены, что именно в этом может быть по-настоящему раскрыта многогранная личность Ленина.

Именно поэтому нам хотелось, чтобы все окружающие Ленина люди в каждый данный момент вели себя не только «наравне» с вождем, но и каждый в своей сцене в чем-то превосходил его и потому был бы необходим Ленину в конкретном знании и понимании обстановки, в своей конкретной форме деятельности. Нам казалось, чем отчетливее проявится самостоятельность и глубина мышления Свердлова, Дзержинского, Чичерина, тем крупнее в результате будет образ человека, умевшего с таким тактом и дальновидностью объединить и поставить на службу общему великому делу все эти значительные индивидуальности. Этому мы старались подчинить и драматургию фильма, и режиссуру, и работу актеров.



Так, например, в сценах, условно именуемых «чичеринскими», нарком иностранных дел становился как бы главным действующим лицом, центром внимания для Ленина и для зрителя. Мы старались выявить это и полной независимостью суждений и тона Чичерина, и самим построением мизансцены: движением Ленина вокруг его собеседника, неподвижно и неколебимо «восседающего» в кресле. Или, скажем, в сценах с Подвойским и Вацетисом каждый из военачальников становился композиционным центром: мы строили мизансцену так, что именно Ленин в самый напряженный момент, когда на учете каждая секунда его времени, шел, покинув кабинет, к Вацетису, и камера шла с ним, вместе с ним останавливалась и как бы вслушивалась в неторопливые, откровенно обрисовывающие всю гяжесть положения слова военного советника. Этому принципу мы старались следовать во всех сценах.

Но главным предметом наших поисков был, конечно, образ самого Ленина. Прежде всего нам хотелось, чтобы Ленин был похож. Каждый из нас любит не абстрактный образ, а конкретного, живого Ленина-человека, со всеми его неповторимыми и драгоценными чертами. Мы не ставили себе задачей полемизировать с дорогими всем нам образами, созданными Щукиным и Штраухом. (Я никогда не смогу забыть своего восторга, когда на просмотре фильма «Ленин в Октябре» впервые в человеке, сидевшем у смотрового окна паровоза, я увидел и узнал Ленина.) Но вместе с тем мы понимали, что Ленин 1917 года, стоящий во главе всеокрушающей революционной лавины, не мог не отличаться в чем-то от Ленина в июльские дни 1918 года — от человека, взявшего на себя всю тяжесть и всю ответственность за нелегкую судьбу всего государства и каждого человека в государстве. В этом понимании нас поддерживали и многочисленные воспоминания очевидцев, свидетелей первых лет революции.

«Я помню его бурнопламенные речи в подпольный период,— писал Н. Семашко,— это был жаркий пулеметный огонь, он засыпал своего противника целым градом слов и словечек. И я поразился перемене: Ленин — председатель Совнаркома — говорил металлическим отчетливым голосом, метко отчеканивая каждое слово. И для меня стало ясно, что Ленин понимал — одно дело полемизировать в качестве политического оратора, другое дело

говорить с ответственного поста. И он обдумывал каждое слово»<sup>2</sup>.

Огромное напряжение интеллекта, сосредоточенность всех жизненных сил, полная, безграничная подчиненность великому целому в каждый данный момент и в каждую секунду — что бы он ни делал и о чем бы ни говорил... Сознание огромной ответственности, ни на миг не покидавшее этот великий ум... Нам казалось, что самое интересное в ленинском образе — следить за движением ума, его поворотами, оттенками чувств, изгибами мысли, решительно отбрасывая все, что мешает. Это, пожалуй, главная задача, которую мы поставили перед собой и пытались решить в меру собственных сил и понимания.

При просмотрах материала нас нередко упрекали, что Ленин, особенно в своих ораторских речах, лишен привычных и осязаемых даже в кадрах кинохроники черт: живой страстности и темперамента, зажигаемости и яркости. Мы видели эту хронику, снятую, как правило, на огромных митингах, которые действительно требовали повышенной амплитуды внешнего выражения — жестикуляции, мимики, голосового напряжения. И все же мы были убеждены, что Ленин-трибун совсем не в этом; не в этой силе и глубине ленинского воздействия на слушающих. Вот как описывает речь Ленина в эти годы Н. Семашко: «Никогда его речь не была цветиста, не было в ней ни одной вычурной фразы... жесты вовсе не были размахистыми, на манер Жореса (в этом отношении известная картина его на трибуне с протянутой вперед рукой не характерна для него)... По-моему обаяние его было в искренности, в отсутствии шаблона, в железной логике и громадном уме. Он как бы бросал камни, а у слушателей в душе расходились целые широкие круги, освещались целые горизонты...»<sup>3</sup>

Статья Семашко, которую я цитирую, попала к нам, когда фильм был уже почти готов. До этого мы в какой-то момент поддались дружному напору всего художественного совета, поддержанного и консультантом, и автором сценария, и попытались переснять кадр ленинской речи на съезде. В этом новом варианте речь была тем-

<sup>2</sup> Н. Семашко. Из воспоминаний о Ленине. «Красная нива», 1927, № 45.

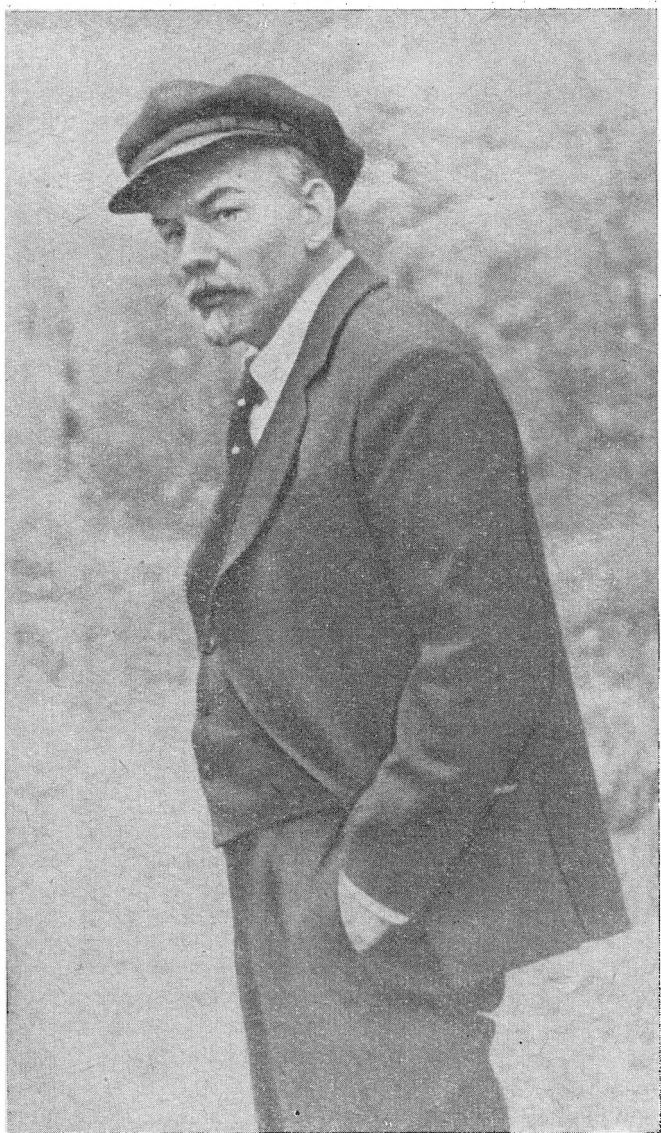
<sup>3</sup> Там же.

пераментнее, зажигательнее, ярче и всем нам очень понравилась. Но вставленная в ткань фильма, она вызывала у всех нас ощущение измены самим себе. И мы с сожалением, но без колебания отказались от нее, оставив в картине первоначальный вариант.

В Юрии Каюрове мы нашли не только талантливого исполнителя, но и человека, полностью разделявшего все наши устремления. Может быть, это звучит уже как общее место, но весь сценарный текст, который Каюров носил при себе, все вкладные листы были испещрены цитатами и выдержками из ленинских трудов, ленинскими мыслями, казалось бы, даже не имевшими прямого отношения к изображаемым событиям. Все это были результаты каждодневного упорного труда актера, его непрерывных поисков и размышлений. Наша работа с ним состояла всегда в одном: в непрестанных попытках проникнуть в логику ленинского понимания событий, ситуаций, связей. В попытках проследить за ходом ленинской мысли, за ее изменениями, за рождением новых мыслей, чувств, реакций, оттенков эмоций. Сложность работы Каюрова состояла, между прочим, и в том, что Ленин почти все время находился в кадре, причем все действие фильма разворачивалось, по существу, внутри одной ситуации. Как распределить краски, избежать однотонности, выразить всю многосложность ленинского восприятия событий?

Мы разработали с Каюровым всю партитуру роли так, чтобы каждый эпизод обязательно нес нечто новое, обогащал наше представление о ленинском интеллекте. И именно это новое определяло право эпизода на существование.

Ленин в фильме неоднократно на наших глазах получает известия, реакция на которые умозрительно предопределена: убит Мирбах, арестован Дзержинский, восстал центральный комитет левых эсеров, арестован Лацис, восстали правые эсеры в Ярославле и т. д. Но мы понимали, что подлинные конкретные проявления человеческих чувств всегда неожиданны и неповторимы. Вот две рядом стоящие сцены: Ленин узнает о кровавом восстании в Ярославле, и Ленин узнает об аресте Дзержинского центральным комитетом левых эсеров. И то, и другое сообщение говорит о смертельной опасности для молодой республики. И то, и другое сообщение не может не вызвать гнева и возмущения. Но если в первом случае



«Шестое июля». В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров

(известие о Ярославле) основной реакцией были гнев и возмущение, находившие выход в решительных и беспощадных действиях (чуждых колебанию и жалости), то во втором такая же реакция была бы поверхностной и совершенно не выражающей сложность и особенность ситуации и ленинского к ней отношения. Уже при партитурной разработке мы решили, что сцена такого характера должна быть единственной: в ней Ленин сталкивается с чем-то для него трудно постижимым, когда люди, клянувшиеся именем революции, не останавливаются перед тем, чтобы во имя своих авантюристических планов нанести в самое тяжелое время удар в спину революции. И ведь здесь шла речь не просто о врагах, а о тех, в ком еще вчера он видел боевых товарищей, пусть ошибавшихся, многое не понимавших, но преданных революции.

Вот почему нам казалось, что это должна быть единственная сцена в картине, где Ленин глубоко подавлен и почти растерян: не силой врага, а непостижимостью предательства.

Ясное для нас решение сцены тем не менее на съемочной площадке долго нам не давалось. Каюров отчетливо понимал поставленную перед ним задачу. Дубли сменил дублями. Уточнялись интонации. Актер был убедителен и правдив. Но эпизод не рождался. Мы ушли с площадки измученные, израсходовав бездну пленки, но не «выдав» ни одного полезного метра.

На следующий день все надо было начинать сначала. И снова дубли, и снова поиски точной интонации. Но теперь к творческим трудностям прибавились еще трудности моральные — явно ощущаемое недоумение и недовольство всей группы, не понимающей, что, собственно, происходит на площадке, чего добивается режиссер: в кадре один актер, простейшая мизансцена, все готово, все на месте, актер искренен и убедителен. Но мы чувствовали, что эту сцену нужно снимать как-то иначе. Как же? Ошибка, видимо, состояла в том, что мы пытались облечь поведение Ленина в этой сцене в найденную уже в других эпизодах форму. Может быть, исключительность сцены требовала исключительности поведения? Каждый из нас старался представить себе собственное поведение в подобной ситуации, представить, вспомнить, ощутить. Так по крупницам начали вырисовываться какие-то штрихи физического поведения актера: Ленин, вероятно, дол-



Кадр из фильма «Шестое июля»

жен не сразу реагировать на полученное известие, долго молчать, уставясь, возможно, в одну точку. Первые, само собой разумеющиеся указания он должен дать почти машинально, не прерывая глубинного хода своих раздумий: «Передайте Подвойскому и Уралову, что они назначаются руководителями всех операций по подавлению мятежа. На время отсутствия Дзержинского руководителем ВЧК назначить Лациса. За жизнь Феликса мятежники ответят головой — передайте это им». Здесь Ленин впервые поднимает глаза, но затем снова длинная пауза, очень длинная, и, наконец, новое, самое трудное решение: «Что касается фракции левых эсеров, арестом члена правительства они поставили себя вне закона: фракцию левых эсеров на съезде арестовать».

Ленин должен был быть в этой сцене чрезвычайно осмотрителен, определен, точен. Никакого командования, только точная мысль и точные выводы, полное самоограничение и отказ от каких бы то ни было эмоций.

Не действие, а размышление в момент, который, казалось бы, требует только действия. Паузы — вместо ха-

рактрных для Ленина молниеносных реакций. Ленин, видимо, должен сначала сесть, сесть не за стол (самой своей плоскостью призывающий к действию: позвонить, написать), а как-то отдельно, отъединенно. И последняя деталь: сплетенные пальцы рук, покоящиеся на коленях. Мы так ощутили эту сцену и так ее сняли. Я потому пишу об этом подробно, что считаю эти кадры самым большим актерским достижением Каюрова в фильме.

Несколько слов об образе врагов в фильме. Сложность и драматизм июльской ситуации 1918 года состояли прежде всего в том, что контрреволюция выступила под флагом революции. Перед нами стояла задача разоблачить не просто эсеров (это давно уже сделала история, весь ход исторического процесса), а эсеровщину, т. е. мелкобуржуазный политический авантюризм, безответственность и ультрареволюционность вообще, в какие бы одежды они ни рядились. Важно было показать, что эсеры приходили к необходимости тяжких, преступных действий, граничивших с бандитизмом, не в силу злодейских свойств личного характера, а в силу неумолимой логики следования своим авантюристическим идеям. Только в этом случае мы выходили за рамки конкретного эпизода, только в этом случае возникал тот мост в современность, без которого, как нам кажется, обращение к историческому материалу теряет свой смысл.

По той же причине мы считали необходимым показать эсеров без какой бы то ни было карикатурности, людьми, не лишенными привлекательных человеческих качеств, преданными своей идее и далеко не глупыми. В соответствии с этим мы и подбирали исполнителей (которые все достаточно обаятельны и интеллигентны), в соответствии с этим и разрабатывали свои роли талантливые актеры А. Демидова, В. Шалевич, А. Январев. Мы не хотели «нажимать» на зрителя и торопливо показывать ему, кто в нашем фильме «плохой» и кто «хороший». Нам хотелось, чтобы зритель сам разобрался в этом, следуя за нашим изложением объективных событий. И вот милый молодой человек (Яков Блюмкин), радующийся солнечному летнему дню в одном эпизоде, в другом совершает жестокое и бессмысленное убийство. А необязательный разговор между «обаятельным» Поповым и его помощником о бензине имеет прямым своим следствием зверскую расправу над Абельманом. Нам кажется, что подобный метод, очень

отвечающий общей стилистике нашего фильма, гораздо сильнее воздействует на зрителя и определяет его правильный эмоциональный выбор.

Тысяча девятьсот шестьдесят восьмой год... Вероятно, полвека — все-таки очень небольшой исторический срок. Во всяком случае, в нашем фильме, где мы рассказываем о шестом июле 1918 года, не прибегая ни к каким подтасовкам и нарочитым историческим аналогиям, нас ни на секунду не покидало ощущение, что мы делаем фильм о сегодняшнем дне, о том, что волнует нас сегодня. Для меня это единственно возможный путь работы над историческим материалом.



**ФАКТ — МЫСЛЬ — ОБРАЗ**

Начиная, примерно, с середины 50-х годов и по сей день западное искусство переживает процесс, который можно определить как взрыв документализма.

Этот документализм явился, очевидно, одновременной потребностью искусства и зрителя. Во всяком случае, новому авангарду не пришлось дожидаться признания. Подлинные документы эпохи — дневник Анны Франк, переписка Бернарда Шоу с актрисой Патрик Кемпбелл — завоевали миллионного читателя и массового зрителя. Исторические исследования, вроде «Величия и падения III рейха» Уильяма Ширера, фундаментальные репортажи, такие, как «Смерть президента» Уильяма Манчестера, вытеснили популярные криминальные романы, стали бестселлерами. Документальные драмы заняли принципиальное место в репертуаре западноевропейского театра. Монтажные ленты, составленные из старой хроники, к удивлению прокатчиков, приносят огромные доходы («Майн кампф» Эрвина Лейзера была продана в 92 страны). Терминами «синема-веритэ», «прямое кино» пестрят страницы кинематографических журналов.

В чем были причины этой острой потребности художников оперировать реальными фактами и не менее острой тяги зрителя к подлинному документу? Была усталость от бутафории и вымысла, от многократно повторяющихся треугольников, от изощренности детективных ходов и рассчитанной шахматной драматургии.

Но главная причина была в ином. Не случайно первый всплеск документализма относится к войне и послевоен-

ному времени. Если в ходе второй мировой войны была сломана военная и государственная машина нацизма, то документализм добивал его идеологически. Фашистская идеология скомпрометировала факт. На место подлинных событий она подставляла сконструированную фальшивку (вроде нападения на радиостанцию Гляйвиц — повод для войны с Польшей, поджог рейхстага — повод для фашистского путча) или окутывала действительные явления завесой звонкой демагогии. Она создавала свою вторую, мнимую реальность.

Мистифицированной реальности надо было противопоставить истинный документ. Не случайно итальянский неореализм, возникший на гребне антифашистской борьбы, в глубоком смысле был документален. Выйдя из павильонов студий, обратившись к подлинной натуре, непрофессиональным исполнителям, действительным конфликтам, он как бы создавал хронику послевоенной Италии, создавал, по словам Дзаваттини, ее «лирическую документацию». Реальность, скрытая за фасадом фашистской идеологии, сама свидетельствовала против фашизма. И художники, в течение многих лет господства тоталитарного режима разлученные с этой действительностью, открывали, изучали ее торопливо, с лирической пристрастностью.

Не случайно и первые монтажные фильмы послевоенного времени — «Майн кампф» Эрвина Лейзера, «Ты и твой товарищ» Торндайков, «Жизнь Адольфа Гитлера» Поля Роты были созданы как фильмы антифашистские.

Но антифашизм является лишь одним, хотя и мощным, источником современного документализма. В основе его лежит и более общий нравственный, идеологический кризис, переживаемый западной интеллигенцией. Документальные фильмы, спектакли и книги возникли в период крушения многих иллюзий и мифов. В такие периоды искусство стремится вернуться от метафизических абстракций на землю, от умозрительности к конкретной плоти жизни. Инфляции слов и идей оно стремится противопоставить непреложность факта.

«Потребность в правде, которая волной заливаает весь мир», закономерно породила и «свободное кино» в Англии, и «ню-йоркскую школу», и французскую «спнема-веритэ». В поисках точки опоры, в поисках традиции западные кинодокументалисты обратились к Дзиге

Вертову. Но, более всего опасаясь подчинения жизни любой концепции, они взяли только первую часть его формулы — «жизнь врасплох», отбросив вторую часть, говорящую о «коммунистической расшифровке действительности». Для французов Руша и Морэна, для канадцев Кенига и Кройтнера и в особенности для американцев Ликока и Дрю характерно отсутствие точной предварительной концепции. Охота за фактом, сенсацией, яркой деталью становится главным, решающим заданием. Понятие «бесконтрольное кино» выражает и протест против организации действительности в кадре и отрицание контроля над документом. Факты и только факты. Для них это звучало как правда и только правда.

И здесь, очевидно, тот главный рубеж, который отделяет современный западный документализм от поисков советских художников 20-х годов. В фильмах Дзиги Вертова и Эсфирь Шуб факт рассматривался как аргумент в страстном, трибунном утверждении новой действительности, отмеченная деталь, схваченный типаж, кадр старой хроники были нужны как строительный материал для определенной политической концепции. Ощущение поступательного и разумного движения истории пронизывает их картины. Произведения западного документализма критичны по отношению к изображаемой действительности и по большей части скептически по отношению к самому понятию «исторического процесса».

Таким образом, для возникновения и утверждения «синема-веритэ» были идеологические предпосылки, существовала кинематографическая традиция и, что очень важно, в распоряжении ее авторов оказались технические средства. Телеобъективы дали возможность снимать людей незаметно для них с большого расстояния, чувствительная пленка отменила постановку света, а портативные магнитофоны сделали легкими синхронные интервью. Более того, в распоряжении адептов «синема-веритэ» оказались наработанные социологами навыки интервью — система широких универсальных анкет уже давно стала важнейшим методом западной социологии. Не случайно вместе с кинематографистом Жаном Рушем над картиной «Хроника одного лета» работал известный социолог Эдгар Морэн.

Перед документальным репортажем открылась широкая дорога. Вскоре стало очевидно, что отказ от расшиф-

ровки действительности есть мнимый отказ. Что в самом выборе материала, анкетированных людей, окончательном монтаже вполне определено сказывается позиция художника или ее отсутствие. Но само стремление как можно полнее, в массе подробностей, деталей показать реальную жизнь было чрезвычайно полезно для документального кинематографа. Первые фильмы Андерсона, Рейса, Ричардсона, Руша, Маркера, Ликока, Дрю, Рагозина прозвучали как откровение.

Одновременно монтажные картины Лейзера и Торндайков, Россифа и Роты показали новый уровень и возможности образной публицистики. Столкновение старой хроники с новым ее эмоциональным, нравственным восприятием открыло ресурсы художественной выразительности. В этих картинах документ не был способом разделаться с идеологией вообще, поставить сумму бесспорных фактов на место спорных концепций. Контрапункт текста и изображения, ассоциативный монтаж, система лейтмотивов были призваны освободить документ из-под груза фашистской идеологии, вернуть ему объективную достоверность, воскресить истинный ход исторического процесса.

Таким образом, «взрыв» документализма в западном кино вызывался разными обстоятельствами и был «разнонаправлен». Тяга к документу в одних случаях выражала разочарование во всяких доктринах, в других документ становился неоспоримым аргументом в доказательстве своего понимания истории.

\* \* \*

В каком же отношении оказался советский документализм к ситуации, сложившейся в западном искусстве?

Начиная с 1953 года, перед советским искусством возник ряд новых проблем, продиктованных процессами активизации общественной жизни и сознания; сентябрьский Пленум ЦК КПСС, вскрывший недостатки в сельском хозяйстве, дал мощный толчок проблемному очерку, посвященному деревне. Еще раньше появились знаменитые «Районные будни» В. Овечкина, затем с публикацией работ Е. Дороша, Г. Радова, Ф. Абрамова, Г. Троепольского очерк выходит в авангард советской литерату-

ры, подготавливает появление повестей В. Тендрякова, С. Антонова, того же Г. Троепольского.

В документальном кино дело обстояло сложнее.

Знакомство с новым жизненным материалом и его художественное освоение в кинематографе обычно тоже начинались с хроники. Так, революционный кинематограф С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и А. Довженко подготавливался хроникой времен гражданской войны и экспериментами Дзиги Вертова. Так, хроникальные ленты Отечественной войны, фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» подготавливали успех картин «Она защищает Родину» и «Радуга».

Однако на этот раз документальное кино не вышло в авангард художественных исканий кинематографа, а, наоборот, в течение многих лет мучительно изживало, а часто бережно консервировало тенденции равнодушного описательства, самодовольного и догматического взгляда на жизнь.

Существовал ряд обстоятельств, вследствие которых теплые ветры подули в документальном кинематографе значительно позже, чем в иных искусствах, и климат его изменялся медленно. Традиции Д. Вертова и Э. Шуб, традиции «съемки врасплох не ради съемок врасплох, а ради того, чтобы показать людей без грима, схватить их глазами аппарата в момент не игры, прочесть их обнаженные киноаппаратом мысли», — эти традиции были в значительной степени утрачены в конце 30-х годов, возродить их было непросто.

Принципы инсценировки, рассмотрения действительности в соответствии с заранее выработанной схемой стали методом мышления для многих режиссеров документального кино.

Старательное уклонение от реальных жизненных конфликтов подкреплялось еще и после 53-го года псевдо-теоретическими утверждениями: кино — не газета, фильм живет дольше, его будут смотреть и через год, а потому не к чему показывать частные и, конечно, временные недостатки.

Жизнь в ее реальных проблемах, в ее индивидуальных судьбах, в ее неприглаженной фактуре с трудом выходит на экран документального кинематографа. Тем не менее уже в 1953 году появляется картина, означавшая принципиальный этап для документального кино, — «Повесть

о нефтяниках Каспия» Р. Кармена. В ней была реальность трудового подвига, драматизм борьбы, люди, пусть еще намеченные контурно, но, главное, запоминающиеся.

В драматургии фильма Кармена были наиболее ясно, художественно чисто выражены характерные черты производственного фильма 50-х годов.

Экспозиция, в которой принимается решение либо о строительстве нового комбината, либо о прокладке трубопровода, либо, как здесь, о поисках нефти в море, затем напряженные будни самого строительства, первые победы, люди, прочно обосновавшиеся на целине, в тайге, в море. Далее кульминация — стихийное бедствие: паводок, грозящий разрушить плотину, пожар, шторм, ураган. В игровых произведениях обычно во время этого бедствия или сразу после него происходит примирение поссорившихся влюбленных. И, наконец, торжественный апофеоз.

Однако в документальном фильме, и в частности в картине Кармена, это каноническое строение было приемлемо более чем где-либо, ибо здесь оно подтверждалось документальными фактами, да еще прекрасно запечатленным чрезвычайно эффектным, киногоничным материалом. С подлинным размахом и ощущением напряженных ритмов строительства были сняты, например, эпизоды монтажа нефтяных емкостей во время шторма.

То, что в картине показано, — показано хорошо. Другое дело, насколько полон и аутентичен самой действительности ее экранный образ. Автор дает, например, обычную, повседневную жизнь людей на эстакаде: спортивный зал, очередь за газированной водой, гастроль цирка — воздушные акробаты, проделывающие свои трюки на стреле подъемного крана. Все кадры подчинены одной мысли: люди устроились и живут здесь так же, с теми же удобствами, как и на суше. Задана не только драматургия фильма, но и строго очерчены границы движения объектива, отбирается только то, что нужно для доказательства тезиса. Эта организованность документального образа — композиция фильма, самого кадра легко потому соединяется с кусками чисто игровыми. Известно, что в «Повести о нефтяниках Каспия», как затем и в следующей картине дилогии «Покорители моря», есть эпизоды так называемого восстановления событий — вы-

сáдка на Нефтяных Камнях, первая нефть, гибель во время шторма мастера Каверочкина.

В свое время было сломано немало копий в дискуссиях на тему о том, закономерно ли и оправдано ли в документальном фильме «восстановление событий». Нет смысла возвращаться к этому спору; практика показала, что подобный прием часто и с успехом применяется и в этом нет фальши, если зритель знает, что ему показан не подлинный документ, но его восстановление. Однако нельзя не заметить, что в данном случае авторы восстанавливают не только факты и события, но и эмоции: радость Каверочкина, Алиева, их друзей по поводу первой добытой нефти; горе нефтяников, которые знают, что сейчас там, на буровой, погибает Каверочкин и они бессильны ему помочь. Здесь документальный фильм по существу переходит уже в игровой с непрофессиональными актерами, воспроизводящими события из своей собственной жизни. Опять-таки в этом смешении жанров нет ничего еретического. Но примечательно, что эти чисто игровые моменты: кто-то мажет лицо Каверочкина свежей нефтью, поцелуи и объятия, а затем слезы на лицах людей, вглядывающихся в кипящее море, — понадобились режиссеру в самых кульминационных моментах его картины. Без них, как он чувствовал, у зрителей не возникало бы достаточной эмоциональной температуры, отобранный и запечатленный режиссером документальный материал *сам по себе* не оказался бы достаточно драматичным. Его недостаточность потребовала прибегнуть к помощи выразительных средств совсем иного искусства. Автор *уже* ставит своих героев в сложные драматические обстоятельства, ищет реальные проявления человеческих характеров, но сам документальный материал очень задан, ему не хватает непосредственности и богатства наблюдений.

Фильм «Огни Мирного», созданный в 1957 году, во многом отличается от «Нефтяников Каспия». Иным был сам принцип его создания. Оператор А. Кочетков 405 дней провел вместе с участниками антарктической экспедиции, и кадры фильма — результат длительного, пристального кинонаблюдения. Камера оператора запечатлела дикую природу Антарктиды: обрывы ледника, заструги, многодневную бешеную пургу; снег — мелкий и твердый, как порошок, пролезающий в щели домов,

запорошивающий глаза; и изнурительную борьбу с этим снегом, необходимость откапывать грузы и дома; невероятные ураганы, когда людей, пытающихся закрепить самолет, ветер валит с ног и несет по льду. Камера оператора становится участником этих событий. Ее присутствие само по себе создает эстетический эффект. Зритель восхищается не только тем, что снято, но и тем, что это *снято*. И среди этого ада, вечных льдов, бешеных ветров и минусовых температур — люди. Оператор внимательно вглядывается в лица этих людей, пристально следит за их движениями.

Однако в этом фильме определенно наметился разрыв между изобразительным рядом, где запечатлена подлинная фактура, материал Антарктиды, — режиссерским монтажным осмыслением этого материала и вполне традиционным текстом.

Зритель видит на экране людей, возвращающихся со станции Пионерской, — четыре человека провели 228 дней, полностью отрезанные от базы, в условиях 60-градусного мороза. Что это означало для них? Какое психологическое давление испытали они? Мы видим, как медленно идут они, усталые, обросшие щетиной, к своим товарищам, но в тексте звучит торжественный и пустой комментарий: «Поднимем бокалы за новые успехи советской науки».

Документальный материал давал возможность создать фильм о пределах адаптации человека, об испытании его психики, его морали, его физических сил на прочность. Режиссер и автор текста свели все к описанию еще одного успеха науки, к информации о достижениях и проделанной работе.

Есть поразительные факты, есть непосредственность жизненной фактуры. Нет доверия к документальному материалу, к его собственной выразительности. Схема пытается подчинить себе факты, тогда как надо их осмыслить, расшифровать, как предлагал в свое время Дзига Вертов.

Этот разрыв между документом и его осмыслением, проявившийся в ряде картин, показывал, что необходимость перемен назрела. А вскоре, в начале 60-х годов, советские документалисты познакомились с фильмами и методами работы режиссеров «киноправды».



Движение самой жизни и всего отечественного искусства, мощная традиция советской документальной школы и знакомство с работами, усвоившими ее опыт, режиссеров Франции, Англии, США, Польши — все это было теми факторами, которые определили новый, современный этап развития советского документального кинематографа, начиная примерно с 1962—1963 годов.

Своеобразие этого нового этапа советского документального кино заключалось как раз в том, что он начался почти одновременно в ряде республик. Делает рывок киргизское документальное кино. Работы Ю. и И. Герштейнов, Б. Галантера, И. Моргачева, А. Видугириса, Б. Шамшиева явились открытием для кинематографической общественности. С интересными фильмами выступают А. Фрейманис, Г. Франк, А. Бренч в Латвии, В. Старошас в Литве, В. Иовицэ в Молдавии. В Ленинграде заявляют о себе С. Аранович, П. Коган и П. Мостовой, на ЦСДФ интересно дебютируют Л. Махнач, В. Лисакович. Списки имен, географических пунктов можно продолжить. Но важнее отметить: многонациональный характер советского искусства нашел, быть может, самое яркое воплощение в документальном кинематографе последних лет.

При этом в 1963—1967 годах развитие нашего документального кинематографа шло нелегко, непросто. Одновременно с крутыми подъемами наблюдались и явные рецидивы прошлого. Тем не менее последние пять лет, отмеченные возвращением к традициям Вертова и Шуба, напряженными поисками, представляют собой некий цельный период, хотя внутри него угадывается определенная эволюция.

\* \* \*

Очевидно изменения начали сказываться в характере и направленности репортажных съемок. В 1963 году латышский режиссер А. Фрейманис снимает двухчастный очерк под названием «Берег». Репортаж не был приурочен к определенному событию или торжественной дате. Это не был и рекламный туристский ролик типа «Озеро Рица». Суровый песчаный берег Балтийского моря, черные силуэты лодок на песке. Шесть человек медленно несут гроб на старое рыбацкое кладбище. В дюнах иг-

рают дети, а на камнях мола неподвижно сидят, устремив взгляд в море, рыбацкие жены, ожидая возвращения своих мужей с промысла. Режиссер поразительно чувствует фактуру материала — тяжесть сетей, трепещущих от застрявшей в ячейках рыбы, мокрую рыбу чешую, прилипающую к рукам, теплоту нагретого солнцем песка. Просто — берег, просто — море, тяжелый, мужественный, многовековой труд рыбаков. Режиссера интересует простое, элементарное и вечное. Стол, сбитый из грубых досок; дымок, курящийся над коптильней; ребенок, играющий на песке. Кадр вбирает всю полноту жизни. Все, вплоть до собаки, которая шлепает по мелководью с селедкой в зубах. Вот здесь отличие фильма Фрейманиса от того, что, скажем, делал Кармен в «Нефтяниках Каспия». Там режиссер, опытный мастер, тоже фиксировал приметы, штрихи, детали быта. Например, воробьев, чирикающих на железных сваях эстакады. Но в «Повести о нефтяниках Каспия» эти воробьи комментировались диктором. Они прилетели сюда за сто километров, как бы утверждая своим присутствием сооружение нефтяников, как бы поверив в его крепость и постоянность. Воробьи несут здесь смысловую нагрузку. Собака у Фрейманиса не несет ничего, кроме рыбы в зубах. Она живет здесь и значит имеет право на внимание.

Восстанавливается доверие к факту, уважение к документу, ценность жизненной детали, подробности.

Так же подробно, вещно, торжественно снимает молдавский режиссер В. Иовицэ процесс сооружения колодца. Эта нехитрая работа в южных степных, безводных районах с древних времен была важнейшим и почетнейшим делом, и автор фильма запечатлевает сооружение колодца как ритуал, как действие. Уверенные движения лопат, пот на рубахах и спинах строителей, чайник с водой, из которого жадно пьет землекоп, вытирая тыльной стороной руки губы, ковши с землей, поднимаемой наверх. А рядом на столбе висит приемник «Спидола», из которого доносятся фразы последних известий: «...Новые успехи строителей... Разгон студенческой демонстрации в Аргентине... Определение учеными возраста земного шара». Но это не наивное введение примет сегодняшнего дня в древнюю церемонию сооружения колодца. В фильме возникает сложный контрапункт разных слоев жизни, коренное, вечное, постоянное переплетается с се-

годняшним, изменчивым, преходящим. И повторяющиеся удары лома, кирки, пробивающих сухую землю, чтобы добраться до живительной влаги, поднимаются в фильме до символа вечного созидания, вечной борьбы и творчества человека.

Скрытая и незаметная, наблюдающая камера все смелее входит в документальный репортаж. В фильме Ю. Герштейна «Заводские встречи» мы видим завод, лишенный привычной парадности репортажей прошлых лет. Не официально нарядные, прибранные специально для съемки цеха, а будничные, деловые, в грохоте производственных шумов, с рабочими уставшими, небритыми, в заношенных, промасленных спецовках.

Репортаж берет на себя функции критического вмешательства в жизнь. Учебная работа студента ВГИК В. Аксенова «Дело о катушке» (1962) рассказывает о мытарствах изобретателя, чье выгодное государству предложение в течение многих лет путешествует по инстанциям.

Пожалуй, достаточно полно позиции современного репортажа определились в двухчастном фильме режиссера С. Чаплина «Срочно требуется песня» (1967). Фильм посвящен дискуссии о современной песне в одном из ленинградских Домов культуры. Синхронно снятые выступления Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого, молодых, пока еще неизвестных исполнителей перемежаются с интервью и речами искусствоведов, композиторов, слушателей. Режиссер как будто бы не формулирует свое кредо, он объективно представляет позиции всех участников диспута. Его собственная точка зрения проявляется лишь в монтаже, в отборе материала. Пожилой человек с голым черепом яростно стучит по кафедре, подчеркивая ударами свои слова: «Эти исполнители играют на двух нотах, это — шарлатанство, а не пение». И следом за ним молоденькая девушка очаровательно поет очень простую и этой простотой пленяющую песенку о юности, о мечтах, о дорогах. Выступление ленинградского музыковеда по принципу «нельзя не признаться, но нельзя и не сознаться» сталкивается с выступлениями-интервью студентов, молодых специалистов. Документальные снимки людей настолько красноречивы, что, по существу, не требуют комментария. И в то же время они не подтасованы, автор не строит драматургию репортажа так,

что одна точка зрения обречена заранее на компрометацию, вторая — на торжество.

Таким образом, незаметная камера, синхронный репортаж вошли в наш кинематограф и уже определили ряд его достижений. Доверие к факту, интерес к материалу приводят, как мы увидим еще дальше, и к интересным драматургическим построениям. Однако сами по себе, как показывает опыт последних лет, современные приемы еще не гарантируют успеха.

Так, в фильме «Весенние мелодии» В. Трошкина незаметная камера не мешает талантливому режиссеру остаться в пределах непритязательной описательности. Камера скрыта, но явно отбирает лишь все «весеннее» — в смысле благополучное. Она скользит по явлениям и лицам... Каменщик на лесах строящегося дома, влюбленные на бульваре, подсвеченный фонтан, продавщица цветов, «Дворец новобрачных», выпускницы в белых платьях на Красной площади. Незаметная камера — здесь способ ограничиться милыми частностями.

Неудачи фильма «Мангышлак» кроются в другом. В. Лисакович стремился показать инженеров-нефтяников Мангышлака в их буднях, в их долгих беседах о жизни, о самом главном и заветном. Но фильм кажется растянутым, попросту скучным.

Очевидно, экран предъявляет иные требования к значительности мысли, масштабу, индивидуальности, наконец, он требует иного счета времени. Когда просто «как в жизни» тянется время, люди играют в шахматы и между прочим еще о чем-то спорят, то на экране это кажется мучительно длинным и ненужным. «Жизнь врасплох», запечатленная без отбора, без расшифровки, еще не становится явлением искусства.

Вслед за возвращением к факту надо было найти способ преодоления материала.

По-видимому, камера-наблюдатель должна фиксировать человека не во всякие, а лишь в критические минуты его жизни, в тех обстоятельствах, когда с особой интенсивностью и силой раскрывается его характер, его темперамент. Вероятно, на экране реальный человек интересен лишь в «пиках» и «пропастях» своей интеллектуальной и эмоциональной жизни. Когда незаметную камеру попытались применить в ином качестве, просто фиксируя, как человек ест, спит и спокойно общается

со своими друзьями,— это оказалось необязательным.

Ошибка интересного режиссера В. Лисакевича, как и многих его коллег, была не случайна. Долгие годы в эстетике нашего документального фильма понятие «сенсационность» употреблялось лишь только с определением «дурная» и «дешевая». Сенсационность оставлялась лишь западному репортажу, и слово «охотник за сенсацией» звучало как ругательство. Между тем сенсация интересна всегда, и не только самим зрелищем. Сенсация — это всегда нечто непредусмотренное, неожиданное, противостоящее привычному. И именно в столкновении с этим неожиданным и непредусмотренным человек напрягает все свои эмоциональные и духовные ресурсы, выявляет себя полно, исчерпывающе. Боязнь неожиданного приводила к боязни сенсации. Наши документалисты утратили к ней вкус, утратили мобильность. Аварии с заранее запланированным благополучным финалом показалось легче инсценировать на экране, чем оперативно запечатлеть в жизни.

Успех незаметной камеры возникал в нашем кино всякий раз, когда режиссер заставлял своего героя в драматических обстоятельствах или же такие обстоятельства «провоцировал».

Своей удачей фильм «Катюша» обязан прежде всего писателю С. С. Смирнову, нашедшему, выбравшему героиню с поразительной военной биографией и незаурядной индивидуальностью. Но режиссер В. Лисакевич, поставивший эту картину перед «Мангышлаком», сумел «спровоцировать» обстоятельства, в которых эта индивидуальность раскрылась. Он посадил героиню фильма, сегодня уже немолодую женщину, в кинозале и, пустив перед ней хроникальные военные кадры, снял ее из-за экрана камерой с электронной приставкой. И мы увидели Катюшу в момент ее встречи со своей военной молодостью, в момент узнавания друзей — моряков, многие из которых потом погибли, увидели слезы на ее лице. Характер героини раскрылся в этой сцене исчерпывающе.

Так же точно выбрали место и время для своей скрытой камеры ленинградцы П. Коган и П. Мостовой в фильме «Взгляните на лицо». Они поставили ее в Эрмитаже за «Мадонной Литтой» Леонардо да Винчи. Они снимали

людей в минуты душевного подъема, внутренней сосредоточенности, в минуты встречи с прекрасным. И в сочетании с комментариями экскурсоводов. В фильме возник эффект одновременно и комедийный, и возвышенный. Комедийный — от столкновения истинного искусства и комментариев, часто банальных. Возвышенный — от того, что на экране вдруг обнаружилась некая внутренняя связь между одухотворенным лицом женщины, жившей пятьсот лет назад, и лицами зрителей.

И так же верно использована камера-наблюдатель в фильме ленинградского режиссера В. Аксенова «Семь нот в тишине», в особенности в одной из новелл — «Ростовские колокола».

Дело, таким образом, в том, как применять наблюдающую незаметную камеру. Дело, очевидно, в том, что больше, чем какой-либо иной прием, она требует жесткого отбора материала, как всякое совершенное оружие, требует осторожного, умелого с ним обращения. И при таком обращении дает поразительные результаты. Так, на исходе 1967 года оно дало, быть может, самый интересный фильм-наблюдение, картину «Вечное движение», посвященную известному советскому балетмейстеру Игорю Моисееву.

В течение полутора лет автор фильма Майя Меркель неотступно следила за Игорем Моисеевым и его танцорами на репетициях и концертах, но больше на репетициях. В зале было установлено десять микрофонов, которые записывали каждое слово героев. 40 000 метров киноплёнки и 120 000 метров звуковой ленты было затрачено в результате таких наблюдений. Из них Меркель смонтировала картину, в которой создан только путем комбинации реальных звуковых и зрительных документов, не побоюсь употребить это слово, монументальный образ художника. Художника фанатичного, беспощадного к себе и другим, но добивающегося того, чего он хочет добиться.

Но фильм не только о Моисееве, но и об ансамбле, вернее, о двух опять-таки точно выбранных героинях — молоденькой, 16-летней девочке, впервые приходящей в класс, переживающей первые обиды и первые радости; и о балерине, которая завтра уже должна покинуть сцену, которая уже все знает, все испытала и которой мучительно трудно решиться на этот последний шаг. Это —

картина-репортаж о том, как делаются танцы. И это — философский фильм о жестокой цене профессионализма, о беспощадности искусства, которое забирает человека целиком и дарит ему лишь редкие минуты торжества.

Художник свободно владеет материалом, а материал увиден остро, материал накоплен, автору есть из чего выбирать. Это доверие к материалу и одновременно преодоление его приводит к интереснейшему и новому в нашем искусстве явлению: документальный фильм создает характер не менее глубокий, психологически богатый, чем игровой фильм, далеко превосходя его по степени достоверности. Принципиальное различие между документальным и игровым кинематографом в глубине изображения человека начинает стираться. Если учесть и то обстоятельство, что игровой фильм все чаще обращается к конкретным людям, стремясь на основе точных документов восстановить их облик.

\* \* \*

«Вечное движение» — на сегодняшний день вершина в искусстве документального портрета. Но путь к этой вершине был нелегок и непрямым. В различном подходе к изображению человека в документальном фильме ясно выражались различные этапы киноискусства и тенденции его развития.

В середине 50-х годов хроника ищет эквивалента завоеваниям игрового кинематографа, который в это время демонстративно обращается к «разным судьбам», любовным треугольникам и семейным неурядицам, противопоставляя их искусственным конфликтам новатора и консерватора.

В 1955 году выходит фильм «Счастье трудных дорог» (сценарий А. Аджубей, И. Котенко, режиссеры Р. Григорьев и И. Посельский). Картина была благожелательно принята зрителем и общественностью, как обещание перемен, назревавших в документальном кино. Она состояла из нескольких новелл, посвященных отдельным героям. Человеческие биографии, а не сюжеты строительства стали ее конструкцией. Фильм рассказывал о счастье преодоления трудностей, о радости борьбы, о драматизме и красоте нашей жизни. Однако герои фильма строго соответствовали определенному нормативу. Так, появля-

лась в фильме Мария Рожнева, о которой говорилось, что она «заботливая мать семейства, умелая работница и активная общественница». И именно эти три параграфа анкеты механически обозначались один за другим. Авторы нашли старые хроникальные кадры ремесленника Майкова, ныне слесаря завода «Калибр», но старые кадры понадобились им, чтобы сопоставить их с кадром, где Майков «сидит в президиуме рядом со знатными людьми завода». А дальше камера «подсматривает», как молодой рабочий спешит на свидание. Личная жизнь перестала быть в искусстве темой запретной, упоминание о ней считается даже правилом хорошего тона. Но так же, как и общественная сфера жизни героя, она мало помогала понять его психологию, его характер; она становится частью нового трафарета.

От документального кинематографа требуют раскрыть современника, показать характер человека. И он откликается на эти требования, идет навстречу им, по-видимому, даже охотно, но дело в том, что человек, возникающий в большинстве фильмов первой половины 50-х годов, есть пока человек достаточно условный, проекция представлений автора, наделенная реальным именем и фамилией и даже снятая с натуры, но лишенная внутренней неповторимой судьбы.

Так возникает некий «поручик Киже» документально-кинематографа. К сожалению, он сохраняется в подобном же качестве вплоть до наших дней в ряде картин о достижениях братских республик, где герои призваны лишь персонифицировать, воплощать успехи в разных областях жизни.

Наряду с этими человеко-мифами, роботами авторских концепций, наделенных реальными именами и отчествами, на документальный экран все чаще, все смелей в последние годы выходят живые люди, которые запечатлены как неповторимо сложные индивидуальности, часто с драматичной судьбой. Они уже не призываются как аргументы неких абстрактных истин, они интересны художникам сами по себе.

Так появляется фильм, само название которого символично — «Просто человек». Рассказ о бывшем заместителе главного инженера Новокраматорского завода, чья фотокарточка была найдена в архивах гражданской войны. Правда, и «просто» и «человек» еще даны у режис-



сера Л. Кристи как бы с большой буквы, с неким придыханием. Он все же поднимает своего героя на некие незримые котурны. Но уже фильм А. Шлепянова и Л. Квинихидзе «Маринино житье» лишен всяческих котурнов. На экране немолодая женщина, официантка, и мы видим ее повседневную, не слишком интересную работу в кафе — «подай, прими, подсчитай», видим ее усталую походку, а за кадром контрапунктом звучит ее рассказ о своей жизни. Исповедь человека накладывается на его будничный, постоянный труд. Репортаж фиксирует внешнее, общее — то, что делает Марину похожей на тысячи таких же официанток, как она, и открывает отдельное, присущее только ей. В этом сочетании рождается образ. Структура характера, в сущности, та же, что в игровом кино, — построена на сочетании индивидуального и общего.

По тому же принципу построена последняя работа П. Мостового «Всего три урока». Это тоже репортаж: школа, уроки литературы, пятиклассники за партами. И учительница. Еще совсем не старая, но уже погруневшая, с аккуратным пробором и четкой учительской манерой произносить слова. Да, это образцовая учительница, очень серьезно относящаяся к своему делу. Только когда лентяя-пятиклашку, получившего двойку по русскому, она отчитывает в учительской: «В тебе нет национальной гордости», — возникает комическое несоответствие между унылой рожицей мальчишки и пафосом этих слов. Только при всей старательности и усердии вдруг видишь ее тоскливый взгляд, когда она смотрит в окно, где нет школы, уроков. Только при всей внимательности вдруг замечаешь, какой у нее жесткий рот.

Характеристика моментальная, характер монументальный.

Режиссер не делает выводов, нет публицистических монологов. Только в конце серия фото — учительница со своими учениками. Все дальше, в прошлое отодвигаются фото — сколько детей прошло через ее руки...

П. Мостового интересуют люди, ничем не выдающиеся, не обремененные громкой славой. Однако такие рядовые судьбы редко стоят в центре внимания документалистов. Значительно чаще — и это вполне объяснимо — их привлекают характеры значительные, громкие имена и славные биографии. Ряд интересных работ биографического

жанра в последние годы был создан по сценариям Б. Добродеева: «Михаил Фрунзе», «Андреева — друг Горького», «Валерий Чкалов», «Время, которое вечно с нами». Для всех этих картин характерна высокая культура работы с историческим документом, умение, разбив хронологическую последовательность биографии, найти стройную, законченную драматургию фильма. И, наконец, главное — желание создать объемный образ героя, увидеть не только общественного деятеля, актрису, полковника, но человека, который стоял за поступками, зафиксированными историей. Так, например, весь фильм «Валерий Чкалов», поставленный режиссером В. Лисаковичем, комментирует жена Чкалова. То есть попросту вспоминает о своем муже, о его привычках, характере, о его переживаниях и радостях. А на экране в это время официальная хроника и фотографии — все, что было в распоряжении сценариста и режиссера. Кадры, много раз виденные на экранах, — торжественная встреча после возвращения из Америки, Чкалов на трибуне выступает перед избирателями — как бы поворачиваются к нам иной стороной. Мы уже знаем что-то до этого неизвестное о человеке, который едет в машине, осыпаясь листовками, принимает приветствия толпы на американском аэродроме, сидит за картой у стола.

Желание уйти от парадности, осязаемое как общая тенденция всего советского документального кинематографа, особенно ясно видно в фильмах-портретах, фильмах-биографиях. Это как бы общая исходная позиция, далее возникает существенное различие. Если «Катюша», «Вечное движение», «Маринино житье» построены как биографии драматические, то авторы фильма «Сергей Есенин» строят картину как лирическую, поэтическую биографию поэта. На экране прекрасно сняты неяркие пейзажи среднерусской природы, деревня, где родился поэт, летящие в воздухе кони, как поэтический образ есенинских стихов. Режиссер П. Русанов умело монтирует фото Есенина с эпизодами отечественной и западной хроники. Но чем дальше развивается фильм, тем яснее становится, что изобразительный эквивалент стихам Есенина и поэтическому образу поэта оказался в фильме чрезвычайно бедным. Все время возникают ассоциации лишь первого ряда. Есенин — значит березки, луга, стога, протяжный женский хор. Если с экрана звучат поэти-

ческие строки «Куда несет нас рок событий», то в кадре мчащийся по стыкам рельсов поезд. Принцип прямого иллюстрирования стихов все отчетливее побеждает действительно образные проникновения в творчество Есенина. Более того, постепенно из всех «поэтических» кадров слагается благолепный, благополучный и очень традиционный образ. Биография его выпрямлена, лишена внутреннего драматизма. И непонятым оказывается в итоге, почему *такой* Есенин, каким он показан в этом фильме, покончил жизнь самоубийством.

Фильм о Есенине знаменателен в своей стилистике. Сегодня в документальном кино весьма популярна так называемая поэтическая интонация. Выступающая якобы против казенности, официальности, она на самом деле представляет ее оборотную сторону. Ибо здесь то же отсутствие оригинального, острого взгляда на явления, нежелание понять его внутреннюю сложность, то же отсутствие новой информации, следование каноническим оценкам, только скрытое за красотой комментария, за «поэтическими» кадрами, за «очеловеченной» интонацией.

Именно в жанре портрета и биографии, быть может, наиболее резко сталкиваются сегодня различные тенденции нашей документалистики.

Характерен в этом смысле фильм «Шостакович», поставленный режиссером А. Гендельштейном. Тенденции иллюстративности и образного открытия времени и человека, стандартного взгляда на героя биографического фильма и желание постичь его самобытность столкнулись внутри этой картины. В ней есть поразительный кусок, посвященный истории создания Седьмой симфонии Шостаковича. Он начинается кадрами кинохроники: Шостакович в блокадном Ленинграде, в нетопленной квартире пишет симфонию. Затем ее первое исполнение в годы войны, потом, через двадцать лет, снова приходят в зал Ленинградской филармонии музыканты, исполнявшие ее в первый раз. Их осталось совсем немного — несколько человек. На стульях лежат инструменты — скрипки, контрабасы, альты; их хозяева умерли в блокадную зиму или не вынесли послевоенных тягот. Но упорно, упрямо играют оставшиеся в живых, и, как бы преодолевая время, болезнь, смерть, звучит музыка Шостаковича. Корот-

кими монтажными кусками режиссер переходит от неподвижно лежащих инструментов, от пустых стульев к лицам и рукам пожилых оркестрантов и затем к Пискаревскому кладбищу, где лежат те, кто погиб во время блокады. И музыка Седьмой симфонии звучит здесь как реквием всем погибшим и не дожившим до Дня победы. А дальше переход, поразительный по полному отсутствию художественного вкуса, полной безвкусице. С Пискаревского кладбища мы попадаем на аэродром. Шостакович, провожаемый с цветами, садится в самолет, а диктор сообщает: «Лауреат Премии мира Шостакович отправляется на музыкальный фестиваль в Эдинбург». Соединяется несоединимое, соединяются две эпохи нашего документального кино, сосуществующие в этой картине.

Среди фильмов о деятелях искусств, в изобилии появившихся за последнее время, одной из наиболее интересных явилась картина «Мир без игры», поставленная Л. Махначом по сценарию С. Дробашенко. Это фильм о Дзиге Вертове, о трагической судьбе большого художника, обогнавшего время, о его вере в безграничные возможности камеры-киноглаза, о его настойчивом стремлении выявить в монтаже хроники пафос потрясенного революцией сознания. Это фильм о его победах и срывах, о непонимании и безразличии, с которыми ему приходилось сталкиваться. Нервом картины является лучший, достойный самого Дзиги Вертова монтажный эпизод: портрет Вертова — печальные глаза, складка у рта. «Не унывай, Дзига», — ободрял его Маяковский. И резкий переход — похороны Маяковского. Поэт в гробу, колонны прощающихся, в почетном карауле Уткин, Сейфуллина, Пастернак... Драма художника осмысливается в контексте времени. Однако и в этом фильме есть пережитки иллюстративности, сугубо официальные, растолковывающие интервью, ничего не прибавляющие к нашему пониманию Вертова...

Разными способами решает кинематограф документальный портрет. Пристальное кинонаблюдение, монтаж документов и старой пленки. Наконец, еще один способ, заимствованный у игрового кинематографа и давший чрезвычайно интересный результат в фильме «Без легенд», поставленном Г. Франком, Л. Сажиным и А. Бренчем.

Эта картина о жизни экскаваторщика Бориса Коваленко, трагически оборвавшейся в воздушной катастрофе на пути из Асуана, построена по методу «Гражданина Кейна». О Коваленко рассказывают его товарищи по работе, писатель К. Лапин, начальник Куйбышевгидростроя профессор И. Комзин. Наконец, он сам говорит о себе со страниц писем, его представляет старая хроника.

На скрещении разных «видений», прожекторами высвечивающих фигуру героя, рождается характер объемный, драматический и монументальный. Старая хроника, создавшая односложный образ героя труда, вводится в фильм иронически. Это еще одна «легенда», с которой спорит фильм, чтобы вернуться к оригиналу, к жизни сложной и прекрасной. «Без легенд!» — говорят авторы фильма. Потому что герой фантастичнее, богаче любой легенды. «Без легенд!» — утверждают лучшие документальные картины, потому что действительность сложнее, интереснее, выше. Надо только ее увидеть, расшифровать...

\* \* \*

В лучших эпизодах, в лучших картинах документального кинематографа последних лет ясно ощущается стремление подняться от факта к его образному пониманию. Через монтаж разнородных кадров, в контрапункте слова и изображения, музыки и зрительного ряда, в столкновении двух или нескольких разнородных пластов материала авторы хотят найти третий, неожиданный и точный, образ. Пожалуй, именно в документальном фильме, более чем в игровом, сегодня велика роль монтажа.

Наиболее очевидно эта тенденция проявляется в фильмах, которые так и называются «монтажные», в фильмах, составленных из старой хроники. Их расцвет в западном кинематографе приходится на вторую половину 50-х — начало 60-х годов. Примерно в эти же годы и у нас появляются монтажные картины, в которых делается попытка осмыслить исторический путь, пройденный страной.

После XX съезда КПСС, к 40-летию Октября, на экраны выходит фильм И. Копалина «Незабываемые годы». Фильм появился в момент, когда история возвращалась читателю и зрителю, когда были опубликованы послед-

ние письма и статьи Ленина, когда начали выпускаться заново стенограммы партийных съездов и конференций, когда оживилась вся историческая наука, получившая доступ ко многим архивным фондам. Фильм «Незабываемые годы» возник еще на стадии первичного собирания и осмысления материала. И хотя эти кадры были соединены в основном по простому хронологическому и перечислительному принципу, хотя два-три отступления в будущее — от первых военных парадов к современным и т. п. — были еще весьма наивны, но в тексте И. Горелика и Б. Агапова появилась личная, лирическая интонация. Он был написан от первого лица — «мы», и этот простой прием рождал у зрителя ощущение сопричастности личной судьбы судьбе народа.

От накопления фактов нужно было идти к их осмыслению, к открытию драматизма истории, к извлечению из нее нравственных и политических уроков. И здесь прежде всего предстояло понять эстетическую природу документального кадра, возможности, предоставляемые им для различных толкований и интерпретаций.

Бесспорно, любой документальный кадр несет некоторую вполне определенную информацию. Но если даже законченное жизненное явление может оцениваться по-разному, в зависимости от настроения, социальной позиции очевидца, то тем более субъективно может интерпретироваться отдельный кадр, фиксирующий лишь частичку процесса, разрешающий поставить себя в самые различные монтажные контексты. Мысль Л. Кулешова о нейтральности, безразличности отдельного кадра-кирпичика особенно применима к документальному кино.

В нацистском фильме «Крещение огнем» фашистские режиссеры, демонстрируя кадры разбомбленной ими же самими Варшавы, которые, казалось бы, должны были вызывать единственную реакцию и единственное толкование, сопровождали их печальной музыкой, а диктор в это время скорбно восклицал: «Вы этого хотели, господин Чемберлен. Вы виноваты в разрушении Варшавы, но вы еще заплатите за это, поджигатель войны!» И эти изнасилованные кадры с навязанной им идеологической начинкой тем не менее оказывали свое воздействие. Видя плачущих женщин во время парада немецких войск в оккупированной Праге, можно было сказать, что они плачут от радости или от горя, и в

зависимости от комментария кадр вызывал совершенно разную эмоциональную реакцию.

В данном случае взят самый простой пример изменения смысла кадра путем комментария. Но в эстетической природе хроники есть моменты, которые делают еще более относительным эмоциональное содержание кадра. Общеизвестен эффект времени, особым образом выявляющийся на старой хронике: моды, когда-то казавшиеся прекрасными, сегодня вызывают смех, равно как и модели старых автомобилей, когда-то бывшие предметом восторга.

Дело не только во временном, но и в социальном сдвиге, в той новой точке зрения, с какой мы смотрим на те или иные события, зная их развитие, их финал, зная ту оценку, которую дала им история. Одним из наиболее разительных примеров этого является запечатленное на пленку выступление Муссолини. В любой аудитории вызывает неизменный хохот этот человек с бритым черепом, выпученными глазами и манерами плохого актера. Его выступление кажется грубо разыгранным фарсом. Однако это документ, и самое поразительное то, что многотысячная толпа на площади с энтузиазмом приветствует Муссолини, ей нравится его выступление. Очевидно, нужны были особые обстоятельства массового психоза, чтобы так воспринимать эту клоунату, и нужно наше знание судеб Муссолини и итальянского фашизма, чтобы весело смеяться над ним.

Есть кадры немецкой хроники, где толпа бросается к трибуне, на которой стоит Гитлер, — женщины стонут, визжат от восторга, пытаются поймать руку фюрера, чтобы ее поцеловать. Крупный немецкий актер, впервые познакомившийся с этими хроникальными кадрами в фильме «Обыкновенный фашизм», потрясенный вышел из зала и сказал: «Я увидел сейчас лицо моего народа, каким он был двадцать лет назад. И это страшно». Вот что значит сдвиг исторический и сдвиг социальный.

На этой способности документального кадра приобретать новый смысл, новое эмоциональное значение в зависимости от временной дистанции, от монтажного ряда, в который он поставлен, и были основаны все приемы и принципы создателей фильмов из старой хроники и документов. Произошло любопытное явление. Появляясь параллельно с фильмами «синема-веритэ», картины Рос-

сифа, Роты, Лейзера решительно ставили под сомнение фундаментальные принципы сторонников «прямого кино», ставили под сомнение абсолютность запечатленного прямой камерой кадра, бесконтрольность и однозначность факта. Именно потому, что кадр можно было вывернуть наизнанку, а факты в хронике переставали быть «упрямой вещью», становились удивительно податливыми.

С накоплением информации, знакомством с хроникальными архивами возникала все более острая потребность ее осмыслить, дать не только историю в движущихся картинках, но и психологию, философию этой истории.

Из этой потребности родилась картина «Обыкновенный фашизм». Авторы фильма пытались вскрыть механику подавления человеческой личности в условиях тоталитарного фашистского режима. Отсюда возникли в картине многочисленные эпизоды парадов, собраний и клятв. Отсюда анализ нормативного фашистского искусства. Авторы стремились показать, как человек, лишенный личности, критического свободного разума, становится беспрекословным исполнителем, способным на любую жестокость и даже не сознающим аморальности, бесчеловечности своих поступков.

Но задача заключалась не только в том, чтобы показать процесс уничтожения индивидуальности и еще раз рассказать о преступлениях фашизма, но и в том, чтобы дать оценку этому процессу, найти нечто противостоящее миру тотального насилия. Поэтому понадобились в картине дети, как бы дающие эталон естественной человечности, некую точку отсчета нравственной шкале фильма. Поэтому появился в фильме лирический авторский голос — текст читает М. Ромм. Этому личному, субъективному взгляду подчинен и монтаж фильма.

Лирическое, личное начало, которое, наряду с тенденцией к объективизации, все более властно проявляется в нашем кинематографе, помогало здесь преодолеть косность материала.

Приципы обработки хроникального материала, создания монтажного образа, применяемые сейчас советскими документалистами, чрезвычайно многообразны. Так, например, в небольшой и отличающейся очень высокой культурой, даже изощренностью монтажа картине «Последние письма» авторы С. Кулиш и Х. Стойчев поло-



жили кадры фашистского парада на грустную старинную музыку Альбенони. И бравый марш солдат превращается в призрачное, нереальное шествие обреченных. Авторы берут кадр Гитлера на трибунах Олимпийского стадиона и ссоединяют его с кадрами заплыва инвалидов. Гитлер, хохочущий и аплодирующий людям, которые искалечены по его вине,— эта монтажная фраза приобретает зловещий и точный смысл.

В сочетании слова, музыки и зрительного образа режиссеры документального кино создают свой новый мир, по меткому сравнению Ежи Босека, подобно тому, как художник создает коллажи. Техника «нарабатывается», более того, образуются уже свои штампы. Так, во многих последних фильмах, вышедших после «Обыкновенного фашизма», режиссеры сами читают текст, даже если предмет и структура картины этого не требуют.

Техника осваивается. Но контрапункт сегодняшнего документального кино лишь во вторую очередь вопрос техники. Прежде всего это вопрос уровня мышления, широты эрудиции, богатства ассоциативных связей, наконец, оригинальности взгляда, короче говоря, это проблема личности художника, а также способности и возможности ее выражения.

В 1967 году по заказу Центрального телевидения было выпущено к юбилею 50 фильмов — Летопись советского государства. Но среди них резко выделяется фильм «Год 1946», сделанный режиссером И. Беляевым, выделяется именно уровнем мышления, чувством историзма. Пользуясь весьма ограниченным материалом, авторы сумели заставить по-новому звучать официальную хронику, по-новому взглянуть на привычный материал. Женщины работают на току, косят траву. Сколько раз в послевоенной хронике мелькали эти дежурные кадры! Но когда перед этим с экрана звучат письма в адрес правительства о голоде, лишениях людей в неурожайный 1946 год, то в столкновении этих писем и хроникальных кадров раскрывается драма истории. Мы видим не только фасад времени, но и его оборотную сторону. Мы постигаем его контрасты в монтажном сопоставлении патетических сцен восстановления и танцплощадок, где женщины танцуют друг с другом. История зафиксирована здесь на разных этажах, в выступлениях государственных деятелей и демонстрации мод, в суде над фашистскими пре-

ступниками и народных гуляниях. Она предстает на экране объемно, вещественно, в своем величии и в своем трагическом контрапункте.

В чем же суть процесса развития нашего документального кино — пусть в самом схематическом виде, начиная с середины 50-х годов и до наших дней? От общих планов документальный кинематограф шел к подробностям, к деталям. От иллюстративного, организованного в соответствии с определенной идеей кадра — к кадру, запечатлевшему жизнь в полноте ее проявлений. От событий и рекордов — к людям, делающим эти рекорды, а затем и просто к людям — людям реальным, а не являющимся плодом мифотворчества. От нейтрального, описательного изображения действительности — к личному взгляду на мир, к лирическому, авторскому кинематографу. Наконец, от бесхитростно запечатленного факта — к его философии.

Эквивалентом этим идеологическим, внутренним художественным изменениям было обновление технических средств и формальных приемов. Широкое применение синхронной съемки, «скрытой» и «привычной» камеры, сложное контрапунктическое введение закадрового голоса, звуковых фонов и музыки, свободный ассоциативный монтаж, следующий не реальной последовательности событий, а логике авторской мысли, стоп-кадры, кадры-лейтмотивы — таковы некоторые приметы современного этапа нашей документалистики.

Каковы перспективы, куда может пойти наше документальное кино в ближайшие годы? Думается, что центральные проблемы — личность и общество, человек и история будут волновать его, как и все искусство. И рядом с точностью репортажа, стремлением передать фактуру подлинной действительности и человека в сложности его характера будет развиваться монтажный фильм, тяготеющий к широким обобщениям, философским выводам, свободно оперирующий документальным материалом, подчиняющий и преодолевающий его в лирическом ассоциативном монтаже. При внешней полярности этих тенденций они, в сущности, дополняют друг друга и нуждаются друг в друге, ибо авторам монтажных картин нужен полноценный документальный материал. В свою очередь создатели объективных репортажей нуждаются в тех выводах, концепциях и точках зрения лирического

и эпического авторского кинематографа, которые помогают им определить угол зрения, позицию при кинонаблюдении.

Между этими двумя художественными полюсами нашего документального кинематографа бесконечное количество переходных модификаций, оттенков. Но, кроме этой закономерной дифференциации внутри искусства, есть тревожное размежевание между искусством и подделкой, творчеством и ремеслом, поиском и самодовольным следованием установившимся образцам. Борьба между этими противоположностями идет с переменным успехом.

Итог ее будет определяться уровнем мышления наших документалистов, умением не только запечатлеть, но и расшифровать действительность. От факта перейти к мысли, а от мысли подняться к образу.

## ЭКРАНИЗАЦИЯ СОЗНАНИЯ

Открытия в кино благодаря его молодости происходят чаще, чем в других искусствах. Но закономерности прихода нового одни и те же. Это всегда процесс, накопление художественного опыта, который обнаруживает себя, столкнувшись с общественным требованием.

Внутренний монолог в кино стал именно таким открытием, вобравшим в себя предварительные усилия кинематографа, едва ли не с первых шагов озабоченного тем, как представить на экране духовный мир человека. Жизнь в формах самой жизни и жизнь в формах сознания. Потребность пересечь границу между реальным и воображаемым появилась как результат кинематографического поиска, берущего истоки в классических литературных традициях.

Литература продолжает поставлять сюжеты для кино, но ее истинная роль в развитии нового искусства другая. Накопилось немало работ, авторы которых ищут на страницах романов и поэм следы «пракино», истоки его монтажных свойств, подобно тому, как С. Эйзенштейн обнаружил в «Полтаве» А. Пушкина сходство с монтажным листом. Раздаются утверждения, что кино есть модель искусства вообще, где пригнаны друг к другу свойства и возможности отдельных родов, где вековой опыт творчества сжат десятилетиями. Не вдаваясь в споры, отметим очевидное: на протяжении всей истории кинематографа литература обучает его видеть социальные корни в характере человека. В советском кино эта закономерность осознана. Выделяя советские фильмы из обширного круга поисков «киномонолога», которые велись и ведутся в мировом киноискусстве, автор преследует цель

не просто ограничить материал, но и сблизить его с общественным ходом жизни. В этом смысле процесс овладения киноискусством возможностями внутреннего монолога, когда видимым и слышимым оказывается не только авторское сознание (по существу, это и есть фильм), но и сознание персонажей, есть процесс исторический.

В дебрях дореволюционного кинематографа зародился и дошел до нас поток воспоминаний, снов, видений, которые осуществлялись с помощью нехитрых трюков. Один пример именно потому, что он связан с литературой, запомнился: в фильме «Анна Каренина» 1914 года, когда надо было показать, как Анна рассказывает Вронскому свой дурной сон, режиссер (В. Гардин) впечатал этот сон — мужик стучит по колесам вагона — поверх головы актрисы в тот же кадр. Получилось похоже на журнальную картинку, где из наколки горничной выросал рисунок ее мечты.

Призрак старухи, наплывавший на безумное лицо Мозжухина в «Пиковой даме», был размножен. В различных вариантах он замелькал в фильмах «сатанинской» серии. Все эти видения и призраки на самом деле являлись оптическим сколком с бульварных «окультурных» изданий. Это не было проникновением в стихию человеческого сознания, а скорее — в стихию рыночной конъюнктуры.

Кино списывало литературу с листа, играя в воображение, пока революция не заставила кинематограф обратиться к реальности. Сознание очутилось на слесме двух эпох. Но для его выявления призраки не требовались: человек, сыгранный актером или представленный типажом, накладывался на действительность так, чтобы их масштабы совпадали.

«Для показа психологического прогресса внутри мозговой коробки деревенского парня в ход пущена громадная машина войны, биржи, капиталистической конкуренции, революции»<sup>1</sup>, — писал С. Эйзенштейн о фильме «Конец Санкт-Петербурга». Внешние обстоятельства, нагнетаемые в фильме под сильнейшим революционным напором, изменяли внутренний мир человека по своему образу и подобию. Характер отливался в форме, заготовленной историей. Путь Парня от крестьянского надела

<sup>1</sup> «Революция и культура», 1928, № 3—4, стр. 56.

до штурма Зимнего был настолько широк, что вмещал тысячи ему подобных, пробуждающееся сознание материализовалось в глыбах исторических катаклизмов.

Это была новая литература — сценарная. Один из ее провозвестников Н. Зархи сравнивал героя с непроявленной пленкой, которую проявляют социальные обстоятельства. Это был новый способ связи психологии и внешнего мира — кинематографический. В. Пудовкин, химик по образованию, сравнивал его с опытом, когда в большой объем впускают нагретый газ: мгновенно расширяясь, он теряет в температуре. Речь шла о «температуре» характера, который невольно терял в индивидуальности, будучи брошенным в большие объемы действия.

Художники видели, как революция перепахивала сознание многих (в том числе их самих). Широта и необычная массовость этого явления затрудняли творческий анализ. В поисках выхода сценаристка К. Виноградская решила прибегнуть к сознанию, которое было бы одиночно в силу своей... аномальности. Она выбрала человека, контуженного в первую империалистическую войну, потерявшего память. Нетронутое временем сознание... Его неповторимость была патологична, но преследовала чрезвычайно общую цель: герой «Обломка империи», унтер-офицер Филимонов, благодаря неожиданно вернувшейся памяти на десятом году революции, заново открывал для себя Советскую Россию.

Так возникла необходимость экранизировать мысль. Были сняты кадры, предвосхищавшие внутренний монолог в кино. Снимая их, Ф. Эрмлер и актер Ф. Никитин сделали ассоциацию главной нитью, которая сшивала отдельные фрагменты сознания: Филимонов остервенело крутил ручку швейной машины, все убыстряющийся ритм его движений внезапно переходил в ритм коротко нарезанных кадров стреляющего пулемета; катящаяся по полу катушка наплывом превращалась в орудие; свесившийся с шеи крест — в могильные кресты. Ожившая память разворачивала на экране картины братоубийственной войны, исполненные символов и аллегорий: в луче прожектора сходятся русский и немецкий солдат, у них одно лицо — Филимонова; противогаз надет на голову распятого Христа...

Острая необходимость в обобщении, доведенном до символа, стала поводом к экранизации мысли. «Обломок

империи» не воспроизводит клиническую картину распада личности, напротив, пафос фильма заключается в возрождении человека, в пастушески человечности в мире, испытавшем ужасы империалистической войны.

Вплоть до «Иванова детства» попытки реализовать мысль в пластических формах, иначе говоря — снять «кадр-мысль», делались, как правило, на материале сознания, сдвинутого войной. Эксперименты в этой области ставились под воздействием общественного опыта, имевшим целью переустроить психический склад и мышление, а с другой стороны — под влиянием опыта литературного. Усвоение последнего нередко походило на борьбу. Кинематограф учился ради того, чтобы отстоять свою независимость и быть эстетически равным другим искусствам.

В высшей степени примечателен отрывок из статьи А. Луначарского, написанной в 1926 году: «Говорят, что есть одна сторона, которая делает кино более бедным, чем поэзия, и заставляет его прибегать то к помощи слова путем надписи, то к помощи музыки путем аккомпанеента. Говорят, что кино бессильно в деле изображения внутреннего мира. Поэзия может рассказать, что думал или чувствовал человек, так, как, если бы писатель переселил нас внутрь этого человека. Кино же может только извне показать, как изменилось его лицо или как он жестикулирует. Однако это возражение далеко не важно. Большая часть наших мыслей и переживаний проходит в форме едва намеченных, выявленных образов. В сущности говоря, когда мы мыслим, грезим, радуемся, вспоминаем, надеемся, сомневаемся, перед нами внутри проходит своеобразная, бледная кинофильма с целой массой едва намеченных образов, то воспроизводящих то, что мы когда-то видели, то комбинирующих виденное в самых причудливых формах. Кино не только может достигнуть своего богатства этой внутренней жизни, того, что происходит перед нашим внутренним оком, но и может, если захочет, добиться почти такой же беглости. Сон, воспоминания, фантазия, неожиданная находка или внезапно сверкнувшее подозрение — все это может даваться кино с такой необычной живостью, на какую, наоборот, не способно никакое другое искусство, не исключая и поэзии»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Сб. «Луначарский о кино». М., «Искусство», 1965, стр. 70.

Этот отрывок — свидетельство прозорливости эстетической мысли и еще скрытых возможностей киноискусства. Их теоретическое обоснование предшествовало практике, а сценарный замысел часто не доходил до экрана. Мы встретимся с подобными случаями. Однажды литература впрямую подсказала способ, как передать в кино внутренний мир человека. В новелле А. Барбюса, послужившей основой фильма «Приведение, которое не возвращается», внимание сценариста В. Туркина остановила фраза: «И то, что он не успел сделать в течение дня, свершилось теперь в счастливом полусне...»<sup>3</sup> Заключенный, которого выпускали на один день, не выдерживал стаканчика спиртного, засыпал и лишь в воображении — «в счастливом полусне» видел семью, земляков. В. Туркин и режиссер А. Роом перестроили новеллу: Хозе Реаль знал, что день свободы может стоить ему жизни, что на воле его будет преследовать полицейский агент, но вспыхнувшая на нефтяных приисках забастовка и товарищи звали к борьбе. Социальность заостряла замысел. Тогда-то в фильме появились сцены, где герой силой воображения, подстегнутого десятилетним заключением, материализовал свою мечту: живыми, реальными людьми входили в камеру отец и жена, он говорил с ними, советовался. На воле, преследуемый шпиком, Хозе падал в забытие, и вновь, подчиняясь его жажде встречи, над ним склонялась жена. Пробуждение наплывом превращало ее в полицейского агента...

Реальность и мечта находились в контрапунктической связи, действие уходило с поверхности в подсознание, литературная запись мысли становилась кадрами.

Критика, в целом высоко оценив «Привидение», миновала эти многозначительные частности. Может быть, оттого, что мысленное общение заключенного с родными было лишено световых и монтажных эффектов, осуществлялось актерскими средствами и объемные, плотные фигуры никак не связывались с работой сознания. Недаром в эссе А. Луначарского она получила такое наименование — «бледная кинофильма».

В другом случае, критика специально выделила как некие «лирические отступления» фрагменты из фильмов Е. Червякова, где действие переставало питать сюжет,

<sup>3</sup> А. Барбюс. Избранное., М., ГИХЛ, 1950, стр. 387.



герой или героиня, уйдя в себя, отбрасывали на экран неясные, смутные картины — отсветы духовной жизни, результаты внутреннего взора. Литература незамедлительно снабдила эти кадры одним из своих ходовых понятий — «лирические отступления», хотя, по всей вероятности, они больше заслуживали другого термина — «внутренний монолог».

Фильмы «Девушка с далекой реки», «Мой сын» и «Золотой клюв» не сохранились, поэтому ранний опыт экранизации сознания дошел до нас в виде описаний, принадлежавших перу А. Пиотровского: «Одинокая, заброшенная на глухой далекой окраине девушка рвется к центру революционной жизни, к Москве. Мечта героини, развернутая в длинных сценах, где одно взволнованное лицо ее в крупных планах занимает экран, — фантастически искаженная картина ночной столицы...

В „Моем сыне“ продолжается та же лирическая линия... Вот муж, после неожиданных слов жены, признавшейся ему, что „сын ее — от другого“, как потерянный скитается по городу, и сама ликующая жизнь города несет ему навстречу, легкими коньками разрезая лед. Вот он опустил голову на столик пивной, и образ жены, сквозь метель и снег уходящей из дому, проходит перед ним.

В картине „Золотой клюв“... действие которой условно происходит в восемнадцатом столетии, целый социальный коллектив крепостных крестьян, „приписанных“ к горному заводу, томится по далекой свободной стране, где „высокая трава“ и „где люди для себя работают“. Лирические мысли о далекой стране сменяются реальным эпизодом порки беглецов. Но и здесь дается лирическое отступление, и судорожно вздрагивающие, всклокоченно-бородатые лица истязуемых монтируются с образами крестьянских матерей, гордящихся, любующихся своими чудесными детьми в колыбели, ныне преданными на такой позор и такую муку»<sup>4</sup>.

Построенные на различном материале, все три немые картины Е. Червякова одинаково включают в себя кадры, будто выхваченные из потока сознания, оставшегося за экраном. Это был особый прием, которым режиссер

---

<sup>4</sup> А. П и о т р о в с к и й. Художественные течения в советском кино, Театропечать, 1930, стр. 35—36.

освобождался благодаря воображению от жестоких фабульных скреп. Вышедший из литературы, внутренний монолог находил здесь необычную для тех дней кинематографическую форму. Внушенная литературой, она вмещала больше жизненного материала, чем, казалось, позволял дидактический сюжет.

Фэксовская «Шинель» была литературна вдвойне: прежде чем стать картиной, повесть была эстетически осознана в свете творчества Гоголя ленинградской «формальной школой». Жизнь духа Акакия Акакиевича трансформировала экранную реальность с такой свободой, с какой перо ходило по бумаге, рисуя эти фантастические картины: засыпанная перьями фигурка и хохочущие чиновники, вознесенные на шкафы; таинственная дама в окружении свиты, возлежащая на канцелярских столах; меняющийся в бреду очертания злополучной шинели и испускающий струйки пара гигантский чайник.

Пластическая образность фильма пришла из литературного ряда. Слово и изображение сблизилось, чтобы воспроизвести крупницы чиновничьего сознания, уstraшенного гиперболическим социальным неравенством.

Реализация литературной мысли в кинематографе — этот опыт, проделанный фэксами, не нашел прямых последователей. Однако мечта, в которую хоронился их герой, непохожая на свободный полет фантазии, высвеченная авторской иронией, стала кочевать из фильма в фильм, словно иллюстрируя положение о первичности бытия и вторичности сознания...

Потребовалось всего несколько кадров, чтобы в фильме «Златые горы» крестьянская мечта — «на коня заработать» — приобрела бы вид пряничной картинки: добрый молодец в кудрях вел под уздцы сказочно красивого коня. Целую часть потратили авторы «Одной», чтобы развенчать представление о счастье: двигался по диагонали трамвай в цветах, героиня манипулировала блестящими кастрюлями, муж-блондин играл на виолончели, открытый глянец заливал экран, и кадры неслись в такт ироническому галопу. Наконец, появился фильм, который не отдельными кадрами и даже не частями, а целиком был посвящен разоблачению иллюзий. В «Великом утешителе» А. Курс и Л. Кулешов, используя творчество О'Генри и факты его биографии, столкнули реальность и выдумку. Их противопоставление было осмыслено

как неизбежность — в условиях буржуазной действительности.

Давний мотив литературы — разлад мечты и действительности — был экранизирован, воспроизведен непосредственно, оптически. Джим Валентайн распадался на реального заключенного и выдуманного героя рассказа. Первый сотрясался в приступах жестокого кашля, на обтянутом лице лихорадочно блестели глаза, к груди была прижата рука со спиленными ногтями, приготовленная для того, чтобы открыть захлопнувшийся сейф. Второй благоухал сигарой, отпущенный на свободу, объяснялся красавице под пальмами и луной, жестом фокусника открывал сейф, спасая нечаянно забравшегося туда ребенка. Второй герой гармонировал с миром, который плавно возникал из присовых диафрагм и был украшен, как на открытках, целующимися голубками.

Действительность и мечта, ставшая киноявлю, были разведены. Сарказм властвовал в «кадре-мысли».

Нарушение достоверности, съемка воображаемого, а не сущего происходили в целях утверждения этой достоверности и этого сущего. В сценарии «Чапаев» появился сон, где начдив виделся комиссару монументом на лошади, а наяву сокращался до «нижесреднего роста». Действительность в фильмах обладала всеми преимуществами перед сознанием, которое неизбежно запаздывало.

Справедливость требует отметить, что творческое сознание также запаздывало. Художники в большинстве своем не умели разглядеть возможности, которые открывались в ряде съемок, ироническим галопом заменяли экранизированный ход мысли. В хороших картинах, таких, как «Петербургская ночь» или «Иудушка Головлев», литературная подсказка не была услышана, хотя Егор Ефимов, по словам Ф. М. Достоевского, был художником, «заблудившимся в собственном сознании о самом себе», а фантастические прожекты Порфирия Головлева говорили о социальном вырождении больше и ярче, чем любые сценки из помещичьего быта.

С приходом звука речь стала главным проводником духовной жизни в кино. Казалось, отпала последняя необходимость в экранизации мысли. В это время С. Эйзенштейн ближе всех подходит к открытию внутреннего монолога в кинематографе, а главное — осмысливает возможности и перспективы открытия.

Работая над сценарием «Американской трагедии» по Т. Драйзеру, побуждаемый необходимостью раскрыть в единичном характере то, что раньше осуществлялось им в масштабных народных образах, режиссер ищет новые решения.

В сценарии читаем: «В этой сцене, когда у Клайда зарождается мысль об убийстве, он движется и действует не в лад звуковому сопровождению, которое тоже поминутно мняется: то он бешено мечется, когда звук замедлен, то неизвестно почему падает, то стоит, шатаясь, на вершине скалы, а потом оказывается, что это он застыл, окаменев, посреди шумной и людной улицы.

... Мы видим Клайда в его комнате, потом — на оживленной улице, на озере, в убогой комнатке Роберты, в роскошной летней резиденции семейства Финчи, среди машин на фабрике, на фоне бегущих поездов или бурного моря — и всякий раз его поведение никак не согласуется с обстановкой.

То же и со звуками. Все они искажены, шепот внезапно переходит в свист ветра, и сама буря воет: „Убей!..“ И в эту минуту ровный, приятный голос спокойно произносит слова из газетной заметки: „Пятнадцать лет назад уже имел место сходный несчастный случай, и тогда труп мужчины так и не нашли“.

...Лодка скользит все дальше по темному озеру, и Клайд соскальзывает все глубже во тьму своих мыслей. Два голоса спорят в нем: один — отзвук его зловещего решения... Другой — голос его слабости и страха... В последующих сценах эти противоборствующие голоса слышатся в плеске поднятых веслами волн о борт лодки; шепчут в такт стуку сердца Клайда; вторят проносающимся в мозгу воспоминаниям и противоречивым душевным порывам...»<sup>5</sup>

Сценарные записи носят рабочий характер. Это наброски возможных решений. Но и в таком виде они представляют большой интерес. Еще слово по-настоящему не успело зазвучать с экрана, а С. Эйзенштейн отводит ему важнейшую роль: зрители должны были услышать «голос мысли». Это определение возникло гораздо позже, но замысел «Американской трагедии» позволяет перенести его из наших дней в год 1930-й. Наступление

<sup>5</sup> «Американская трагедия» (машинопись), стр. 75—76, 82.

звука режиссер использует в качестве нового средства «эмоционализации мышления». В сложном образном ходе воссоединяются слова и кадры. Экранный опыт осуществляет союз с литературным.

В статье «Одолжайтесь!» С. Эйзенштейн пишет, что «прописная формула социальной трактовки романа Т. Драйзера оказывает глубокое действие и на чисто формальные приемы. Так, собственно, благодаря ей и из нее окончательно сформулировалась концепция „внутреннего монолога“ в кино, идея, с которой я ношусь уже лет шесть...

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

И аппарат скользнул „во внутрь“ Клайда, тонально зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли, перемежающийся с внешним действием, с лодкой, с девушкой, сидящей напротив, с собственными поступками.

Зарождалась форма „внутреннего монолога“<sup>6</sup>.

Увлеченный открытием, С. Эйзенштейн готов был отбросить у литературы ее приоритет. «Только киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека». Или оставить его, но не для всех. «Недаром, встретившись со мной в Париже, Джойс так интенсивно интересовался моими планами в отношении „внутреннего киномонолога“, гораздо более необъятных возможностей, чем литературный»<sup>7</sup>.

Замысел не перешел на пленку. Отказ голливудских дельцов был тому виной? Или С. Эйзенштейн настолько опередил время, что сценарная разработка на самом деле была чисто теоретическим предвидением?

Кино мучительно перерождалось, когда на стыке двух этапов в пограничной зоне было сделано это открытие. Нужно было соединить, по-видимому, несоединимое: мгновенную выразительность кадра и растянутый во времени психоанализ. Замысел «монтировал» немое кино со звуковым. Именно монтаж мог творчески, а не механически синхронизировать речь и изображение. Внутренний мо-

<sup>6</sup> С. Эйзенштейн. Избр. произвед. в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 76—77.

<sup>7</sup> Там же, стр. 77.

нолог указывал выход, он создавал звуко-зрительный ряд, который воспроизводил человеческое мышление.

Появившийся в качестве ответа на запросы времени, внутренний монолог не ограничился ими; он содержал в себе дальнейшее открытие природных свойств кинематографа. Доказательства могут быть найдены не только внутри самого кино.

«Экран нашего внутреннего зрения», — говорил К. С. Станиславский. Еще одно определение: «Просмотр киноленты внутренних видений». Объясняя, как работает сознание актера, К. С. Станиславский использует кинематограф в качестве модели: «Где же находится этот экран, или, вернее, где я его ощущаю — внутри или вне себя? По моему самоощущению, он где-то вне меня, в пустом пространстве передо мною. Сама кинолента точно проходит у меня внутри, а ее отражение я вижу вне себя»<sup>8</sup>.

Описание психофизического процесса очень похоже на внутренний монолог в кино. Это не больше, чем сравнение, однако знаменательное.

Поиски велись гораздо более широким фронтом, чем могло показаться. Они прошли сквозь «интеллектуальное кино». Даже теория «время крупным планом» имеет к ним отношение. Формулируя цель рапидных съемок, В. Пудовкин подчеркивал свое настойчивое желание донести с экрана мысль в ее первозданности. «Длительные процессы, показанные на экране монтажом кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. Они делаются живыми, потому что им придается живое биение оценивающей, отбирающей и усваивающей мысли»<sup>9</sup>.

Дзига Вертов пишет в дневнике: «Мысли легче всего передать монтажом в кино, но от меня требуют не фильм мыслей, а фильм-случай, фильм-событие, фильм-приключение и т. д.

А ведь я мог бы думать на пленке, если бы когда-нибудь еще представилась такая возможность ...»<sup>10</sup>

Свою картину «Три песни о Ленине» он прямо относит в разряд тех поисков, о которых идет речь: «Это внутренний монолог... раскованного революцией человека»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> «Кинорежиссура». Госкиноиздат, 1939, стр. 125.

<sup>9</sup> Там же, стр. 287.

<sup>10</sup> «Дзига Вертов». М., Искусство, 1966, стр. 178.

<sup>11</sup> Там же, стр. 133.

Он ищет прямых путей к сознанию: «Мысль о том, что правдой является лишь то, что видит человеческий глаз, опровергается... самим характером мышления человека»<sup>12</sup>.

В 1939 году С. Эйзенштейн задумывает большую картину о Ферганском канале. Древность, революция и современность в виде триптиха. Композиция вмещает сотни и тысячи участников великой битвы за воду. События, следуя по течению лет, образуют мощный поток, готовый опрокинуть отдельные человеческие фигуры. Обобщения нарастают, пока не упираются в неожиданный вывод: «Это — тип построения, где хотелось бы „снять“ противоречие между внутренним миром человека и внешними социальными событиями, его окружающими»<sup>13</sup>. В сценарных и режиссерских разработках нет прямых указаний на внутренний монолог, однако выбранная художником цель близка к нему. На экране, по его словам, должен сложиться «двойной образ — и образ вырастающего канала, и образ вырастающего сознания»<sup>14</sup>.

1956 год. В новом море, созданном руками строителей, А. Довженко видит отражение народной судьбы — так пишется сценарий «Поэма о море». Замысел родствен «Ферганскому каналу». Громада событий требует новых форм. Конфликт между объемами мира и фильма решен благодаря героям, у которых «настоящее всегда на дороге из прошлого в будущее».

Эта способность не зависит от возраста: «Мальчики закрывают глаза, и тут в мальчишеское воображение Михайлика сразу врывается картина, которая может возникнуть только в степи и только в чистом детском видении: скифы хоронят царя»<sup>15</sup>.

Ребячье воображение выносит на экран давно минувшее, а мысль самого автора — он среди героев — рисует будущее: «Я переношусь мыслью в двадцать третьи столетие, и тогда шлюзовая камера сразу начинает казаться мне старинной»<sup>16</sup>.

Память превращена в реальность. Кино наделяет ее своей зримой и слышимой достоверностью. Сознание перерабатывается в рельефные образы и картины. Их мож-

<sup>12</sup> «Дзига Вертов», стр. 139.

<sup>13</sup> «Вопросы кинодраматургии». М., «Искусство», 1959, стр. 343.

<sup>14</sup> Там же, стр. 342.

<sup>15</sup> А. Довженко. Избранное. М., «Искусство», 1957, стр. 518.

<sup>16</sup> Там же, стр. 460.

но увидеть: «Чумаки проезжают из Крыма в темных, просмоленных сорочках. Худые волы, круторогие, голая степь. Беспощадное солнце враждует с землей»<sup>17</sup>. Или услышать: «Звуки, сначала отдаленные и слабые, нарастают и ширятся и вдруг среди ясного неба превращаются в катастрофическую фонограмму боя»<sup>18</sup>.

А. Довженко пишет кадры своей будущей картины, убежденный в том, что они передадут «отрадное чувство сна-полета». Он вкладывает в руки героя бич, и председатель колхоза, отдавшись на волю воображения, хлещет того, кто «цвет его потоптал», — жалкого избранника дочери, обманувшего девушку.

Вера в кинематограф и знание его возможностей были необходимы, чтобы так переходить от жизни в формах самой жизни к жизни в формах сознания. История поисков внутреннего монолога в кино показывает, что эти поиски вели режиссеры, обладавшие масштабным социальным видением, для которых действительность мысли была средством обобщения материала жизни.

Однако замыслы чаще всего оставались на бумаге. В фильме «Поэма о море», отснятом после смерти А. Довженко, экранизация сознания оказалась похожа на экранизацию сказки. Каховское море и мышление героев были подобны реальности и выдумке, хотя автор хотел, чтобы правда воображения была бы равной другим правдам.

Задуманного зритель не видел, новаторский поиск шел внутри искусства. Была ли здесь закономерность или играла роль цепь случайностей — трудно сказать. Но в том, что этот поиск шел, закономерность есть.

Возникший в советском немом кино принцип разворота темы в большое полотно стал традицией. «Кадрмысли» явились одним из приемов концентрации жизненного материала. «Поток сознания», который в ряде литературных образцов отъединял персонаж от внешнего мира, на экране, напротив, вссоединял героя и среду.

По-видимому, эта особенность органична для кино, она входит в его существо.

Здесь есть заслуга самого экранного искусства. Умеющее деформировать изображение, способное превратить его в абстракцию, кино вместе с тем может с величайшей достоверностью воспроизвести зримые картины жиз-

<sup>17</sup> Там же, стр. 465.

<sup>18</sup> Там же, стр. 471.



ни. Но, подобно всякому искусству, кино чуждается копиизма, оно стремится видоизменить действительность, дополнить ее недостающим. «Кино — это то, что лишает мир его материальности»<sup>19</sup>. Мнение французца Анри Ажеля парадоксально, но не беспочвенно. Вероятно, по аналогии может существовать и другое: «Кино — это то, что возвращает сознанию материальность мира».

Благодаря мысли, точнее — ее пластической форме оказалось возможным уложить войну в один съемочный эпизод, даже в один план: танк гонится за человеком, изображение вдруг опрокидывается, превращаясь в «кадр-мысль», в клеточку охваченного ужасом разума, попавшую на пленку, будто минуя объектив. Типичность этого кадра из «Баллады о солдате» настолько же велика, насколько сам он — редкость. Здесь зафиксирован миг сознания, соскочившего с оси.

Вступая в новую для себя область, кино выбирает исключительные ситуации: толчками разворачивающаяся память в «Обломке империи», момент убийства в «Американской трагедии». Кино увлечено возможностью остановить мгновение, растянуть и разложить на кадры быстротечную мысль.

Сколько на экранах было убито людей, пока мы не увидели, как убивают сознание — в фильме «Летят журавли»... Хоровод берез и фата остались в зрительской памяти, а ведь там — большой эпизод, где есть и эхо выстрела, толкнувшее человека в грудь, и зыбкость меркнувшего воображения, и иудин поцелуй брата, и ирония свадьбы. Кадры забежали вперед, продлили жизнь. Пусть они были условны и эффектны, снятые рапидом, чтобы оправдать «потусторонность», но какие возможности таило в себе изображение мысли!

Человек больше не заключен в отведенное ему действие. Фото Ивана, извлеченное из папки казненных, накладывается на опустевшие камеры. Мальчика нет в живых. Но его сознание продолжает посылать в фильм свет лета, дня, песка. От кадра «Баллады о солдате» через эпизод «Летят журавли» к фильму «Иваново детство» проходит новый отрезок пути, которым следует экранизированный образ мысли.

---

<sup>19</sup> Цит. по кн.: М. Мартен. Язык кино, М., «Искусство», 1959, стр 265.

Первые опыты внутреннего монолога кино заимствовало из литературы. Теперь происходит обратный процесс: кино обогащает рассказ «Иван» второй реальностью — экранным воплощением снов мальчика. В глубоком колодце дрожит звезда, всплеск воды мешается с немецкой речью, ударил выстрел, на упавшую мать медленным кружевом опускаются брызги — кадры не повествовательны, они не информируют. Это состояние, как в поэзии, и столь же ассоциативное. Изображение сюжетно не читается, скорее, воспринимается ... «Кадр-мысль» подключает к действию поэтическое чувство, которое авторы хотели бы пробудить в зрителе.

Выход в новую реальность, рожденную мыслью, потребовал сюжетного оправдания — в виде четырех снов — и психологического — в той «нервности», которой болен Иван. Но главное было сделано. Если война лишает Ивана детства, то авторский замысел преодолевает войну и несправедливость, возвращает мальчику положенные ему по возрасту летний воздух в паутинках и солнечные брызги реки...

Снятая на пленку память расширила и удлинит разрушенную ненавистью жизнь. Гуманистический аспект стал элементом композиции.

Днем увиденная звезда в колодезном срубе и фильм «Дневные звезды». Встреча мальчика с убитой матерью и встреча юноши с погибшим отцом из фильма «Мне двадцать лет». Эти ассоциации не обязательны, но благодаря им легче очертить место, занимаемое «Ивановым детством» А. Тарковского.

Проходя через сознание героев, сюжет освобождается от узости и заданности, а материал из жесткой рубрики «тема» переходит в область «проблемы». Тема войны развилась в философскую проблему о необходимости и праве человека видеть не одни только стратегические цели, но и духовные затраты на пути к ним. Сюжет о юном разведчике расширился в повествование о поединке целительных сил жизни и опустошающей ненависти.

Переход темы в проблему стал заметной особенностью киноискусства 60-х годов. Чтобы это реализовать, художники все чаще, все настойчивей обращаются к тому, что мы пока еще вынуждены называть внутренним монологом, но что на самом деле из частного приема превра-

щается в общий принцип строения фильма, в новое качество его структуры.

Помнится, как поразили нас в сценарии «Застава Ильича» разговор сына с убитым на фронте отцом, поразили своим трезвым реализмом. Условность — человек спустя двадцать лет вернулся из небытия — была оправдана безусловной нужностью этого разговора в судьбе героя.

Сценарий «Застава Ильича» (как и «Июльский дождь») ввел в действие свой тип героя. Он был способен на нравственное перерождение, хотя никакие внешние причины не побуждали его к нему. В результате незаметной на первый взгляд духовной эволюции он переходил из состояния покоя, не лишённого самодовольства, в состояние кризиса, достаточно болезненного. Причины? Заманчиво было бы ответить: «в нём самом». Не только. Недаром герой там естественно вписался в уличную толпу. Его облик примелькался. Это — обыкновенность, нарушенная вмешательством киноаппарата. Тщательно разработанная и прослеженная связь внутреннего мира и среды — не в ней ли искомая причина?

Связь далека от гармонии, похожа на столкновение. В человеке просыпается социальный разум, который больше не хочет довольствоваться простым повторением не им добытых понятий. Бездуховность томит, и обостренный взгляд безошибочно находит в обществе мещанские прослойки. А история показывает, подсказывает, тревожит революционностью, ясностью и страстностью цели!

Эти общие рассуждения о типе героя для М. Хуциева означали необходимость покadroвых решений. Возникли две ключевые сцены. В одной ответ давался средствами кинодокумента, на котором отпечатались слово и настроение вечера поэтов. В другой — работой мысли, воскресившей никогда не виденного, кроме как на фото, отца.

В фильме «Мне двадцать лет» осталась фонограмма вечера поэтов, наложенная на лица слушателей, а разговор отца с сыном был дополнен изобразительными символами, вроде огня в пепельнице и просвечивающих восковой бледностью рук. «Рембрандтовское» освещение нарушило достоверность кадров. В сцене возникли подпорки, призванные объяснить встречу, которой не было в искусстве, вероятно, с тех пор, как Гамлет увидел тень отца и узнал от нее имя убийцы. Но при всех издержках, вольных или невольных, если учитывать труд-

ную судьбу фильма, эта сцена открыла новое: не коптузия, не болезнь, не смерть послужили для нее поводом, а естественное, здоровое, нормальное сознание. Необычность опровергнута хотя бы тем, что надежда сына узнать конечную истину, услышать всеобъемлющий ответ, не сбылась. Сын услышал то, что знал и что всегда представлялось ему публицистикой: ответ заключен в ответственности перед самим собой и обществом, ответ каждый носит в себе, а не держит в другом, даже если этот другой — твой отец, погибший на войне.

В картине «Мне двадцать лет» многое, что представлялось газетными истинами, приобрело значение личного открытия. Экранизация мысли остранила привычное, духовный взгляд «смазал карту будня».

Чтобы уловить движение времени, не обязательно встречаться людям разных поколений. Ввод в картины прошлого еще не означает историчности мышления. Для него полезной средой является современность. Но искусству, которое недавно нашло способ, как свободно и непринужденно обращаться со временем, как строить с помощью воображения легкие и прочные временные конструкции, нельзя отказать в праве быть историчным на основе зримого единства прошлого и настоящего.

Доступное литературе смещение дней и лет, мысленная переключка эпох оказались необходимы кинематографу. О. Берггольд и И. Таланкин, авторы «Дневных звезд», в качестве особой призмы, преломляющей современность в историю, избрали поэтическое сознание. Действительность преобразилась, но не целиком (и это главное!), а лишь в той своей части, которая прошла сквозь «магический кристалл»: по асфальту Невского среди машин и прохожих двинулись в ссылку смерды XVI века, волоча за собой опальный, звавший к бунту колокол.

Способность «видеть то, что временем закрыто», из поэтической метафоры перешла в непосредственное изображение. Какне возможности открываются перед новым искусством и как усложняется язык кино, если внутри одного кадра действие может разделиться на два плана: объективный и субъективный! И какие проблемы, какая идея дают право художнику поместить «магический кристалл» воображения впереди оптики?

В истории кино «кадров-мыслей» насчитывается немного. Пока. Очевидно, должна появляться глубокая граж-

данская потребность, чтобы оказалось возможным экранизировать духовный мир. Опыт показывает, что таким способом исследуется в первую очередь отношение личности с обществом. Аппарат, некогда скользявший внутри Клайда, повторяет этот путь, и на пленке остается изображение среза общества.

Ничто не застраховано от моды. Открытием можно пользоваться как штампом. Термин «внутренний монолог» стал настолько расхожим в кино, что сплошь и рядом встречается в монтажных листах. Обычно речь идет о закадровом голосе, вполне самостоятельном приеме, который далеко не всегда способен претендовать на роль внутреннего монолога.

А. Мачерет в своей тщательно аргументированной статье «Мысль на экране» пишет: «Жизнь человеческой мысли богата, полнокровна, сложна. Наивно сводить ее к словесному изложению, которое утробный голос доносит до слушателей откуда-то из недр персонажа, превращая художественное воплощение хода мыслей в акт чревоутопления»<sup>20</sup>.

Подмена звуко-зрительного ряда одной фонограммой может лишь опростить идею внутреннего монолога в кино. Это не значит, конечно, что закадровый голос должен умолкнуть в игровых фильмах. Монологи и диалоги «закрытых губ» существуют. Они выполняют свои художественные задачи, которые не обязательно имеют целью воспроизвести мышление персонажа; часто они играют роль авторского комментария.

Еще не накоплен достаточно большой опыт, чтобы можно было заранее и точно предсказывать, когда мысль на экране станет видением. Но, хотя бы в грубом приближении, опыт сводится к такому накалу гражданской идеи, когда она обретает силу страсти и форму исповеди.

Убедиться в этом нам помогает замысел, который возник не сегодня. Он имеет свою историю. Кино позволяет проследить, как движется замысел, как он меняется с каждым открытием в искусстве.

Немой кинематограф практически еще не стал звуковым, еще велись споры, войдет ли слово в фильм и надо ли это делать вообще, а в сценарии «Счастливая улица» было записано:

---

<sup>20</sup> «Сюжет в кино». М., «Искусство», 1965, стр. 122.

«Так говорил Ильич,  
Так будут слышны эти слова.  
Так должны быть слышны эти слова.  
А для чего же тогда изобретение  
Звучащего кино, как не для того, чтобы  
Передать нам эти слова, этот голос,  
Записанный на граммофонной пластинке».

Запись похожа на белый стих. Словесная патетика передает то, что недавно было изображением. Ленин на броневике в лучах прожекторов. Кадр из «Октября» и подобные ему теперь можно озвучить. Замысел родился в атмосфере «митингующего» искусства.

«Счастливая улица» — ранний вариант сценария и фильма «Златые горы». Таких кадров в нем нет. Стремление С. Юткевича сделать в 1935 году картину «о мечтательности в ленинской постановке вопроса»<sup>21</sup> также остается на бумаге, но не исчезает, а движется вместе с искусством. В финале «Человека с ружьем» Ленин поднимается на трибуну. В середине фильма состоится его встреча с Шадриным. Она построена с учетом новых актерских возможностей, открытых звуковым кино. Разговор, общение собеседников есть «еще гораздо большее — их общение с революцией» (С. Юткевич). Митинг сведен в диалог. Сцена снята панорамой, на ходу, чтобы воспроизвести ритм жизнедеятельности человека в момент, когда предварительные усилия мозга становятся действием.

Воплощенный на пленке, замысел не исчерпывает себя. Проходят годы, приносят новое, и М. Штраух обращается к режиссеру: «В Разливе много хорошего, но я умоляю сделать сцену „Ленин думает“...»<sup>22</sup> Это другая интонация и другая фаза замысла. «Рассказы о Ленине» на пути к «Ленину в Польше». Не одно свершение: его предвидение. Революция как процесс мысли. Работа сознания, впитывающего жизнь, чтобы выстроить политическую гипотезу — «превращение империалистической войны в гражданскую». Это — формула Ленина. Какова же художественная гипотеза фильма?

С. Эйзенштейн хотел экранизировать идеи и понятия. В его сценарных набросках зарождался внутренний мо-

<sup>21</sup> «Кино», 28 января 1935 г.

<sup>22</sup> «Вопросы киноискусства», вып. 3. Изд-во АН СССР, 1959, стр. 40.

нолог в кино. Поиск продолжен: готовая идея обращена вспять, она вернулась к истокам, погружена в историю. Чтобы выволить ее оттуда, снова вывести как формулу действия, необходим внутренний монолог, экранизированная работа сознания. Реконструкция политической гипотезы — вот художественная гипотеза фильма. Идея должна опять превратиться в мысль, которая несет на себе отпечаток личности, характера.

Стоило авторам в некоторых эпизодах сделать Ленина не «субъектом драмы» (Е. Габрилович), а лишь посредником, информатором, как политический тезис всплыл на поверхность экрана. Но, погруженный в сознание, превращенный в живую мысль, он по праву осуществляет свой выбор из потока памяти необходимых ему картин и образов.

Благодаря внутреннему монологу, материал последовательно уплотняется, он переходит во все меньшие объемы, сохраняя сердцевину: два года в Поронинно, 12 дней тюрьмы — время сеанса. Находясь в тюрьме, Ленин перебирает в памяти события, иные восстанавливает целиком, других только касается, перед его взором проходят десятки людей, и весь этот процесс мышления на экране, как и в действительности, преследует цель — обобщение. Ленинская мысль явилась одновременно материалом и образцом для художественного обобщения.

Целый ряд эпизодов построен именно так: мысль проходит сквозь обыденность, открывая в ней то, что доступно обобщению. Ленин рассматривает фото на стенах ателье. Младенцы вырастают, обзаводятся семьей, старятся, и вот уже могильные кресты завершают их путь. Подобные фотомонтажи — не новость. Обычно они реализуют авторскую иронию. Но здесь фото монтируются со взглядом М. Штрауха, в котором больше горечи, чем иронии. «Голос мысли Ленина» (С. Юткевич) извлекает увиденное из быта: «Что останется от их жизни в этой дьявольской мясорубке?»

В других эпизодах, более редких, обобщение начинается непосредственно с материала. Чтобы показать, как в «голове Анджея образовалась горючая смесь из разбойника Яношка, жолнежней свободы и крестьянских бунтарей», режиссер устраивает «кукольную интермедию»: деревянные фигурки вступают в бой, вспыхивают

и сгорают вместе с игрушечными деревьями и конем. Мысль воплощена в материале, который уже прошел этап художественного освоения и благодаря ему стал доходчивым и народным, как сами игрушки. Хотя авторы сочли необходимым оправдать эту интермедию — Анджей режет игрушки на продажу, важен сам принцип — неожиданное претворение мысли в образах народного творчества. Один из тысячи новых путей, которым сознание может следовать на экран. В войне игрушек есть предчувствие свободы воображения, нарушающей традиционную кинообразность.

В фильме существует еще один тип эпизодов (по счастью, они в меньшинстве), где не найдена субъективная форма событий, о которых Ленин узнает понаслышке, не участвуя в них и не видя. «Когда долетала весть, что питерцы вышли на улицу», на экране появляются конные жандармы, они пытаются остановить демонстрацию, рабочие выкатывают на них большие катушки из-под кабеля, лошади встают на дыбы и падают с набережной в воду. Эпизод снят без участия оценивающей, отбирающей ленинской мысли.

Минуя внутренний монолог, кадры складываются в иллюстрацию тезиса о росте рабочих волнений.

Большинство эпизодов «Ленина в Польше» построено по-другому. Обобщение вырастает из характера, оно есть результат видения, когда взгляд переходит во взор. Прогулка в горы к крестьянам — это не разложенная на кадры статья об аграрном вопросе в Галиции. Костел и церковная скульптура — не просто аргументы в пользу замены религии искусством. Происходит «ленинизация» идей и понятий, они заново рождаются в сознании Ленина, чтобы принять форму его убеждений и вкусов, манеры думать и говорить.

Объективность поглощается личностью. Например, хроника: идет сеанс в «захудалом синема», затем мотивировка исчезает, воображение Ленина сразу же превращается в документальные кадры, они раздвигают стены, впускают на экран историю. Не только с помощью оптической деформации или триптиха, но в первую очередь благодаря М. Штрауху поток хроники оказывается «бледной кинофильмой» сознания. Внутренний монолог предъявляет высокие требования актеру — тому, кто непосредственно экранизирует мысль.



«И весь этот лихорадочный, вздыбленный историей, стремительный процесс мышления и клубок чувствований, в котором переплелись надежды и разочарования, провидения и итоги, боль сердца и твердость ума»<sup>23</sup>, по замыслу режиссера, должны были образовать волнующую среду действия. Пластический образ мысли содержит в себе эмоцию. Когда Ленин, возмущенный предательством социал-демократов, во время тюремной прогулки переходит на широкий «стокгольмский шаг» (названный так М. Штраухом на основе известной фотографии), — цель достигнута. Движение и голос воспроизводят ритм мысли-чувства. Художественная закономерность в конечном итоге восходит к философской: «...Без „человеческих эмоций“ никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания истины*»<sup>24</sup>.

«Ленин в Польше» экспериментально доказывает — в воплощенном и задуманном, что, благодаря внутреннему монологу, самые крупные политические идеи, давно уже абстрагированные от конкретного материала жизни, могут приходить на экран в своем «типажном» историческом облике, одухотворенные переживаниями. Они преобразуют действительность в исповедь, когда решающее для одного становится необходимым для всех.

«Ленин в Польше» назван авторами «фильм-монолог». Разве в этом монологе не скрыта исповедь человека, насильственно оторгнутого от жизни в момент исторической катастрофы и преодолевающего изоляцию работой сознания?

Эмоционализация мышления — ступень в развитии кино. При всей своей новизне внутренний монолог не выходит из круга основных представлений о том, как рождается искусство. Тайнства психоанализа, известные специалистам, не меняют соотношения мысли и образа. Внутренний киномонолог есть традиционная дешифровка в образах работы мысли художника. Однако нельзя не видеть его качественной новизны — применительно к тем задачам, которые содержатся в социальном заказе времени. Этот новый способ кинематографического видения позволяет упрочить ценность личности в искусстве, сохранив ее значение в системе общественных связей.

---

<sup>23</sup> «Вопросы киноискусства», вып. 10. М., «Наука», 1967, стр. 42.

<sup>24</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 112.

**ЗАМЕТКИ О МОЛОДОМ ГРУЗИНСКОМ КИНО**

Поколение грузинских кинематографистов, пришедшее в кино в начале 60-х годов, решительно заявило о своеобразии своих творческих устремлений и своем круге интересов. Более того, можно говорить о том, что «молодые» грузинские фильмы 60-х годов внесли в процесс развития национального кинематографа новые черты.

Такой успех определялся уже тем обстоятельством, что это поколение вышло на самостоятельную дорогу в обстановке чрезвычайно благотворной. Художественная жизнь в конце 50-х и начале 60-х годов стала ярче, многообразнее. Еще в пору студенчества будущие дебютанты имели возможность учиться на таких произведениях, как «Летят журавли» М. Калатозова, «Сорок первый» и «Баллада о солдате» Г. Чухрая, ломавших догматические представления о реализме. С другой стороны, сдвиги, происшедшие в грузинском кино во второй половине 50-х годов, связанные прежде всего с фильмами Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе, дали основания для самых увлекательных надежд на будущее национального кино.

Режиссерская молодежь не преминула воспользоваться своим правом художественного самоопределения. На одном полюсе ее исканий определился интерес к пристальному и внимательному анализу современного общества, к раскрытию типических характеров в типических обстоятельствах, с другой — романтическое, поэтизированное восприятие жизни, показ ее в непрямых, поэтических связях.

К первому направлению (если можно назвать направлением яркое выражение своих исканий в первых самостоятельных работах) следует отнести фильмы «Алавер-

доба» Георгия Шенгелая, «Листопад» Отара Иоселиани, «Большая зеленая долина» Мераба Кочашвили.

Георгий Шенгелая, сын основоположника грузинского кино — Николая Шенгелая и известной киноактрисы Нато Вачнадзе, сделал многообещающую заявку еще в своей курсовой работе, посвященной творчеству замечательного грузинского художника-примитивиста Н. Пироманишвили. (Как оказалось впоследствии, эта работа была подходом к большому фильму о знаменитом художнике, который Г. Шенгелая начал снимать в 1967 году). Затем появилась его дипломная работа «Алавердоба».

Каждой осенью к древнему храму Алаверды съезжаются люди с окрестных гор для того, чтобы отпраздновать старый религиозный праздник урожая.

Алавердоба — огромное скопление народа. Люди режут скот, пьют, танцуют, участвуют в обрядовых шествиях. Сюда съезжаются не только грузины, но лезгины и осетины, кистинцы и чеченцы, отцы которых исповедовали магометанство. Старые религиозные традиции праздника, казалось бы, давно забыты. Но откуда тогда у стен древнего храма эта многотысячная и многоязычная толпа? Что составляет притягательную и отталкивающую силу этого праздника?

До титров идет пролог, в котором автор выражает свое отношение к лобовому, инерционному подходу к явлениям жизни. Бойкий журналист лихо отстукивает на машинке затертые слова о вреде предрассудков, пережитков прошлого и борьбе с ними. Лицо его в это время не выражает ни малейшего напряжения мысли. Привычные слова уверенно ложатся на бумагу... Другой журналист — это и есть герой фильма — перебирает пачку фотографий, сделанных на празднике, и думает о том, что видел там на самом деле. В его воспоминаниях объективно восстанавливается картина алавердобы.

В сутолоке праздника, в течении огромной толпы к храму Алаверды, в традиции, переходящей от поколения к поколению, есть и своя привлекательность, и бессмыслица. Автор раздумывает над этим противоречием, и эта интонация раздумий определяет стилистику произведения. Вместе с героем фильма он то увлекается происходящим, пытаясь добраться до его сути, почувствовать себя частицей этой толпы, то, разочарованный и усталый, снова становится сторонним наблюдателем. Соответ-

ственно строится и ритм фильма. Страстные, темпераментные кадры скачки или погони по крутым башенным лестницам взрывают документальную неторопливость повествования. Атмосфера нагнетается постепенно и весьма своеобразно — путем спада, затишья, полного замедления ритма. И затем следует взрыв...

Уверенная рука режиссера находит точные типажные характеристики и умело выстраивает многослойный кинематографический образ.

Двое в черкесках застыли перед стареньким фотоаппаратом. На их лицах — усталость и безразличие. А за спиной — витринка провинциального фотографа. На снимках — целующиеся собутыльники и целующиеся голуби... Старик со скаредными глазами пересчитывает копейки, вырученные за леденцы-петушки... Вино и чревоугодие дурманят и без того воспаленные жарой головы людей.

И над всем этим, как символ нелепости и праздности, тупого кутежа, царствует танец «шеджибри», исполняемый весь день напролет парой взвинченных вином и подстрекаемых зрителями танцоров: кто кого — на измор! Это очень сильный, с удивительной точностью найденный образ как бы подытоживает наблюдения автора. Острые, сатирические характеристики режиссер с большим мастерством накладывает на документальный фон, и, органично сливаясь с ним, они создают картину подлинной жизни. Такова объективная сторона фильма, прекрасно выполненная Г. Шенгелая и оператором А. Рехвиашвили.

Кроме стороны объективной, в фильме довольно сильно выражено субъективное начало. Рассказ ведется от лица журналиста, приехавшего на празднество с намерением принять в нем участие, но гнетущая обстановка бесцельности, царящая вокруг, постепенно рождает в нем неотвратимую потребность во что бы то ни стало взорвать это оцепенение. Верхом на коне, на полном скаку врывается он в толпу и вносит в нее смятение и переполох. Затем он появляется на крыше храма, и праздник на мгновение замирает.

Таким образом, в фильме есть герой, который противопоставляется толпе, герой, который отождествляется с автором. Кажется, смысл этого противопоставления в том, что герой должен нести активный положительный заряд, знаменуя переход от созерцательности к актив-

ному действию. Ведь именно в его лице может и должен выступить тот большой светлый мир, в соприкосновении с которым все описанное в фильме приобретает новое освещение. Тогда стрелы сатиры точно попали бы в цель. Увы, этого не происходит. Автор увлекся чисто внешней характеристикой героя. Он сделал его холодно-величавым, надменно-сдержанным, вознесенным над людьми, неким таинственным символом интеллектуального и морального превосходства. Так идейный акцент оказался смещенным.

Несмотря на эту существенную неудачу, фильм «Алавердоба» стал явлением в грузинском кинематографе. Молодой режиссер продемонстрировал в нем аналитический метод исследования жизни.

Проходит два года. Георгий Шенгелая за это время ставит темпераментную приключенческую картину «Мацц Хвითია» и готовится к постановке фильма-летописи о жизни и творчестве Пиросманишвили. Но тенденция, заявленная им в «Алавердоба», не консервируется. Она находит продолжение в фильмах другого молодого режиссера — Отара Иоселиани.

Биография режиссера началась с яркого, поэтичного дипломного фильма об известном мцхетском садовом Мамулашвили. Но последующие его работы открыли другую сторону его дарования.

В документальной ленте О. Иоселиани «Чугун», снятой на Руставском металлургическом заводе, видно намерение автора научиться работать скупой, сдержанной, отказываясь от всякой подчеркнутой экспрессии. Эта, сама по себе интересная, работа стала для Отара Иоселиани своеобразным тренажем.

Около года проработал молодой режиссер на производстве, прежде чем снять свою документальную ленту. Видимо, потому она существенно отличается от фильмов о жизни завода, снятых Грузинской студией научно-популярных и документальных фильмов. Она снята просто, правдиво и спокойно. В ней нет наивного удивления хроникера, непривычного к заводской обстановке, и смакования производственной фактуры.

Документальная простота — это первое, что бросается в глаза, когда начинаешь смотреть фильм «Листопад». Среда действия — будничная жизнь города Тбилиси, неприкрашенная, неопоэтизированная, такая, как она есть

на самом деле, как будто ты только что прошел по этой улице и остановился на углу понаблюдать за прохожими, послушать обрывки их разговоров. А прохожие разные — озабоченные и радостные, с большими и маленькими, добрыми и злыми мыслями... Иногда их лица бездумны и равнодушны. Откуда возникает это смертельно опасное для человека состояние? Авторы не спешат с ответом. Они дают возможность посмотреть на жизнь Тбилиси и его жителей, услышать их своеобразный говор, полюбоваться их выразительной пластикой, слегка замедленными движениями, отдать должное их удивительной общительности. Момент узнавания в этом фильме наступает с первых кадров. Нико, Манана, Отар — знакомые лица, сегодняшние тбилисцы. Так и назывался первоначально этот фильм — «Знакомые лица».

Фильм снят в манере прозаического повествования. Повествовательность выдержана в нем до конца. Есть в фильме пролог и эпилог, заключающие обобщения. Но эти обобщения не метафоричны. Более того, кадры, рассказывающие об истоках того, что будет показано в фильме, об истоках жизни вообще — о труде во имя хлеба насущного на фоне величественных гор и старых, видавших виды крепостей, — сняты в подробной, документальной манере.

Пролог начинается неторопливо и размеренно. Очень просто, буднично рассказывается о том, каким трудом добывается удивительный напиток, вобравший в себя солнце и тепло нагруженных человеческих рук. Труд, труд сотен поколений, лелеявших, хранивших, как огонь в очаге, виноградную лозу — капризное, теплолюбивое растение...

Где-то на грани документального и художественного кино происходит и переход действия в город, где живут и работают герои фильма.

Уголок старого Тбилиси, говорливый и шумный. Под самым балконом Нико со скрежетом и звоном проходят трамваи. По соседству дом с обвалившимся забором. В нем живет девушка Манана. Деловитый, подтянутый Отар спешит на работу... (Кстати, в главных ролях заняты студенты разных институтов. Режиссер сознательно не пригласил на эти роли актеров, стремясь к наибольшей непосредственности и простоте в поведении своих героев.)



Кадр из фильма «Листопад» режиссера Отара Иоселiani

Тема земли, труда, традиций, приобретений и потерь, начатая в прологе, продолжается: молодые люди — технологи винного завода. На заводе далеко не все ладно. Но к этому все привыкли. Все молчат. Кто из равнодушия, кто из личной выгоды, а кто просто притерпелся. Директор завода целый день гоняет бильярдные шары, его приятели и друзья его сотрудников приходят сюда за очередным бочонком вина, как в собственный погреб. Гонят план за счет некачественного, неотстоявшегося вина. И в жизни молодого поколения, только начинающего свой трудовой путь, тоже не все ладно.

Приспособленчество согнуло таких, как Отар, равнодушие и циничная усмешка не сходит с хорошенького личика Мананы. Что произошло с этими молодыми людьми? Разочарование? Тяжелое душевное потрясение? Нет, недуг страшнее, хоть и неприметнее, — омещанивание. Это смещение оценки с ценностей подлинных на мелкие, погоня за бытовым благополучием. И вот что-то очень нужное, значительное проходит мимо. Они словно все время примериваются к тому, как бы поудобнее устроиться. Бессмысленные разговоры, ехидные смешки, бесцельное шатание по улице...

И всему этому в фильме противостоит весьма необычный герой. У него даже внешность какая-то «негероическая». Это застенчивый, робкий парень, со смешной походкой. Слишком деликатный. Типичный недотена, готовый работать за себя и за других; «неудачник», который в кафе из-за собственной деликатности никак не может получить кофе для себя и своей спутницы. В этом смешном парнишке живут традиции семьи, в которой понятия чести, долга, уважения к людям передавались из поколения в поколение. Есть в Нико и что-то от той доброй народной силы, которая терпеливо, кирпичик к кирпичику, возводила крепости и соборы на вершине неприступных гор. Поэтому на первый взгляд слабый и беспомощный Нико оказывается сильным в своем гражданском самосознании. Щуплый, почти ребенок, он не отступает перед кулаками хулигана и не поддается уговорам директора и Отара разлить в бутылки негодное вино.

В такой постановке проблемы героя, которую предложили драматург А. Чичинадзе и режиссер О. Иоселиани, выразился протест нашего молодого кинематографа против героя однолинейного, плоского. Две силы борются перед нами на экране: сила мещанского приспособления к жизни и сила подлинно народной нравственности, заключенная в Нико. Активной, но зыбкой силе «быта» противопоставляется убежденная правда.

Правда, не все характеры исследованы глубоко, в частности такие, как Отар и Манана,— и в этом немалый просчет фильма. Может быть, потому мир моральных противников Нико оказался однопланово мрачным, что несколько затуманило в общем светлую, гуманную концепцию авторов фильма.

Способная актриса Марина Карцивадзе играет «результат». Что таится за иронической усмешкой ее героини Мананы — опустошенность, разочарование, цинизм или рано наступившая житейская мудрость?..

Во второй половине фильма какие-то важные подробности выпадают по дороге к весьма существенному моменту — к взрыву, когда доведенный до отчаяния Нико как будто прибегает к методам своих противников — командует, злословит, обманывает и... добывается своего. Активное действие, к которому приходит Нико, недостаточно психологически подготовлено.

Фильм ясен и строг по режиссерской и операторской работе. Каждый его эпизод завершается симметричным,



уравновешенным кадром. И словно для того, чтобы подчеркнуть эти стройные, как в музыкальном произведении, коды, каждый из эпизодов имеет свое название — дни недели, взятые вразброд. Контрастом к лаконичности изображения выступает фонограмма, очень щедро акцентированная своеобразием старого уголка Тбилиси, где происходит действие.

Последние кадры фильма спокойны и идилличны. У берегов Тбилисского моря удит рыбу бригада виноделов. Отар и Манана катаются на лодке. Но эта «идиллия» еще больше усиливает ту тему нравственной озабоченности, что пронизывала собой события сюжета.

\* \* \*

В начале 60-х годов в кругу проблем, волнующих грузинских кинематографистов, все острее и четче начинает обозначаться проблема современной грузинской деревни. Поиски индивидуальных, крупных характеров, самобытных не своей отрешенностью от всего человеческого, а тесной природной связью с землей, на которой они живут, и с делом, которому они служат, людей, значительных в своей «ординарности», приводят молодых режиссеров к современному крестьянству. С другой стороны, интерес этот был обусловлен гражданской позицией молодых грузинских кинематографистов, их желанием снимать фильмы о жизни, а не по поводу жизни. Понятно, что деревня со своим сложным развитием не могла остаться вне поля их зрения. Почему слабеет связь человека с родным кровом, землей? Кто будет жить и работать на земле отцов и дедов, сажать виноградники, обрабатывать землю, объезжать коней? Эти вопросы, заданные искренне, непременно возникают, когда речь идет об огромных материальных и духовных преобразованиях современной деревни. Ответить на эти очень актуальные вопросы совсем не просто. Но вопросы поставлены. И они стали предметом серьезного разговора в искусстве. Естественно, в меру своей индивидуальности, таланта и творческого почерка мастера трактуют их по-разному.

Жизнь современной грузинской деревни оказалась в кругу интересов молодого режиссера Мераба Кокочашвили. Еще в новелле «Миха», созданной им по рассказу М. Джавахишвили, он показал себя умным и хорошо



Кадр из фильма «Большая зеленая долина» режиссера Мераба Кочашвили. Сосана — Д. Абашидзе, цыганка — М. Маглакелидзе, Пиримзе — Л. Капанидзе

чувствующим стихию народной жизни режиссером. Потом он снял фильм «Большая зеленая долина». Сценариста этой картины — Мераба Элиозишвили — нельзя упрекнуть в той выстроенности, умозрительности отдельных сюжетных линий, которые создали двойственность фильма «Белый караван» режиссеров Э. Шенгелая и Т. Мелиава. В «Большой зеленой долине» нет никаких натяжек, нет компромиссов. Может быть, художник не смог ответить на сложный вопрос, затронутый фильмом, но это скорее говорит об ответственности автора за свое слово, нежели о его нежелании разобраться в проблеме. Характер потомственного пастуха Сосаны (Д. Абашидзе) породнил грузинский кинематограф с удивительным поэтическим миром героев Важа Пшавела. Понятия добра и зла, красоты и уродства, любви и ненависти проявляются в таких, как Сосана, в своем первозданном, рафинированном качестве... Это души, ничем не замутненные, ничем не омраченные, с безошибочным инстинктом нравственности и чувством долга. Прав ли Сосана в том упор-

ном, долгим споре, который он молчаливо ведет с городом, с техникой, наступающей на большую зеленую долину, на которой пасли свой стада его отцы, деды и прадеды? Авторы фильма убедительно показывают невозможность современного человека жить вдалеке от «цивилизации». В фильме есть и другой герой — жена Сосаны. У нее своя правда. И эта правда приводит ее к разрыву с любимым мужем. Конечно, он неправ, когда грубо пытается оградить ее от всякого общения с внешним миром или когда злится на геологов, которые добывают нефть в районе пастбищ. Но духовный мир Сосаны значительно богаче, чем стремления его жены, мечущейся между «двумя жизнями». Авторы не пытаются правду своего героя доказать как единственно верную. Но они заставляют зрителя полюбить его за необычайную цельность, за его способность чувствовать в полную меру. Пожалуй, это единственный смысловой акцент в фильме, где авторы позволяют себе выразить свое отношение к характеру. Полнота, нестраченность душевных и нравственных сил Сосаны показана в поэтических эпизодах с сыном, которого он приобщает к природе, к жизни. Это ритуалы трогательные по своей наивности и величественные по полноте чувства и искренности, с которой они совершаются.

\* \* \*

С другим полюсом исканий связаны работы самого молодого кинематографиста Грузии — Михаила Кобахидзе. Первые его короткометражные ленты «Свадьба» и «Зонтик» принесли грузинской студии международные премии Оберхаузена и Карловых Вар.

Сюжеты «Свадьбы» и «Зонтика» трудно пересказать. Эти фильмы нельзя разнимать на составные части, выделяя сценарий или изображение и фонограмму. Все это вместе взятое составляет как бы органический сплав. Образ строится по принципу поэтическому, когда конкретные компоненты, собранные вместе, создают нечто совершенно отличное от каждого из них в отдельности.

У Михаила Кобахидзе есть своя тема, свой лейтмотив. Это безграничная, почти детская, ничем не омраченная любовь к человеку... Любовь. Первые встречи молодых влюбленных, искушения, грусть, разочарование, радость. Вся эта гамма человеческих переживаний звучит по-юно-

шески целомудренно. Абсолютный слух на чистоту этого эмоционального звучания позволяет Кобахидзе допускать любые условные средства в таком, казалось бы, капризном к формальным условностям искусстве, как кинематограф.

Пластика, мимика, жест, музыка, композиция кадра — материал, из которого Кобахидзе лепит кинематографический образ. Слово исключается. Движение актера в кадре свободно, условно и пластически своеобразно. Здесь нет бытовых подробностей. В «Зонтике» эта условность выражена в форме своеобразного танца. Юноша движется легкими порывистыми прыжками. В движениях Девушки больше задумчивой пластики. В пластическом рисунке обоих подростков подчеркивается незащищенность, уязвимость возраста пробуждения любви. Иногда все это вызывает улыбку, иногда — чувство грусти и страха за сердца, так бесхитростно, так доверчиво открытые миру. Юноша и Девушка и таинственно возникший между ними зонтик, концерт, исполненный Юношей специально для Девушки... Все это складывается в тонкий, хрустальный образ юности, который уносит с собой зритель.

Кобахидзе учит актера владеть своим телом. В его руках новички, впервые снявшиеся в кино, приобретают удивительную пластическую выразительность, точность жеста и мимики. Так было с Г. Кавтарадзе, когда, будучи уже профессиональным актером театра, он снялся в «Свадьбе». Так произошло и с молодыми непрофессионалами в «Зонтике», для которых приход в кинематограф был счастливой случайностью.

Оператору Г. Сухишвили, снявшему в содружестве с М. Кобахидзе оба фильма, удалось добиться в «Зонтике» такого тона, такой светотени, что герои, двигаясь легкими прыжками, кажутся парящими в воздухе, а предметы быта, не теряя своих реальных очертаний, приобретают элемент условности, необходимый для общего настроения фильма. Так снята улица, по которой бежит герой в «Свадьбе», и ресторан, где танцуют Юноша и Девушка в «Зонтике», интерьер домика, в котором живет Юноша. Ни один из предметов, ни одна деталь в кадре не «держит» героя, заставляя его действовать сообразно бытовым связям, не подчиняет его. Все в фильме окрашено чувством героя и предельно служит открытому

его выражению. Так воображение художника транспонирует реальный мир, создает новую, поэтическую реальность.

Ритмический рисунок фильмов помогает создать музыку. В «Свадьбе» под веселый мотив долговязый Юноша совершает свой путь из дома на работу и обратно. Потом привычный путь песенки нарушается. Мимо героя по пустынным улочкам дважды пронесится ватага мальчишек. Дробь их бега по асфальту заставляет Юношу вздрогнуть, остановиться и затем броситься им вслед. Но вот в кадре возникает юная скрипачка, и в движениях Юноши появляется завораживающая медлительность. Каждый раз Девушке сопутствует ее лейтмотив — лиричная, волнующая мелодия вальса. В «Зонтике» наоборот. Классическую гармонию Баха и кристально чистое звучание танца молодых лебедей Чайковского, под которые состоялось знакомство молодых людей, сменяет будоражащий, ритмически острый мотив. В кадре появляется зонтик — дразнящий образ искушения, ускользающего счастья. Он знаменует начало смятения и растерянности, за которым чуть было не последовало предательство.

Михаил Кобахидзе — дарование редкое. Недаром выход его первых маленьких фильмов стал событием в жизни нашего киноискусства. Мы привыкли произносить слово «эстетизм» с некоторым оттенком осуждения или сомнения. В отношении к фильмам Кобахидзе это слово начинает приобретать свой первоначальный смысл. Его маленькие произведения как будто настроены по камертону красоты, изящества и вкуса. Рядом с ними любая фальшь, безвкусица становится нетерпимой. Фильмы эти учат зрителя отличать подделку от настоящего и трюк-качество от фантазии таланта.

Несмотря на разность заявленных в работах молодых режиссеров тем, устремлений, почерков, стилистических приемов, их объединяют и некоторые важные общие черты, внутреннее единство. «Листопад» О. Иоселиани и «Белый караван» Э. Шенгелая и Т. Мелиава, «Алавердоба» Г. Шенгелая и «Большая зеленая долина» М. Кочашвили касаются ключевых — нравственных и социальных проблем современности. В них проявляется личность художника, его стремление проникнуть в глубь событий.

## ГИПОТЕЗА О НЕВЫСКАЗАННОМ ПОСВЯЩЕНИИ

Автобиографические записки С. М. Эйзенштейна отличаются большой откровенностью рассказа о творческой и человеческой жизни. Вместе с тем по основному своему тону они ироничны. В них господствует точка зрения испущенного и умудренного художника, их субъективность выражается прежде всего и более всего в остроте видения и осмысления того, что было. Это своего рода безжалостность. Тем более сильными и значительными оказываются в эйзенштейновской мемуарной прозе те слова, которые высказаны с интонацией лично-лирической. Их сравнительно немного, таких слов. И среди них — единственная (единственная во всем, что написано Эйзенштейном) исповедь любви и преклонения.

«И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя».

«Ибо я недостоин развязать ремни на сандалиях его...»

«И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов его...»

«И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь»<sup>1</sup>.

Учитель Эйзенштейна — Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Слова, ему посвященные, тем более важны, что Эйзенштейн, по особенностям своего интеллекта и своих

---

<sup>1</sup> С. М. Эйзенштейн. Избр. произвед. в шести томах, т. 1. М., «Искусство», 1964, стр. 305—306. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием тома и страницы.

чувствований, менее чем кто-либо был склонен персонафицировать свои идеалы, свою веру, свою любовь и свою ненависть. Мейерхольда же он назвал «единственным», «божественным» и «несравненным».

Ибо никому Эйзенштейн-художник не был обязан столь многим, как Мейерхольду.

\* \* \*

Само решение вопроса — быть или не быть художником, как известно, было продиктовано Эйзенштейну его впечатлениями, полученными от знаменитой мейерхольдовской постановки «Маскарада» Лермонтова в Александринском театре в 1917 году (см. 1, 88, 97). Этот праздничный и трагический спектакль, синтез русской классики с самоновейшими театральными исканиями, живое средоточие многовековой и многообразной сценической культуры, спектакль-символ, чьи зрелищные гармонии выражали роковое неустройство жизни, спектакль-итог, многозначительно совпавший своей премьерой с концом императорского театра, а потом ставший достоянием народного зрителя как лучшее воплощение богатств и сил театрального искусства, — этот спектакль поразил Эйзенштейна на всю жизнь.

После этого Эйзенштейн попросту не мог не встретиться с Мейерхольдом. Тем более с таким Мейерхольдом, который после «Маскарада» предложил бывшему императорскому театру «Мистерию-буфф» Маяковского; с вождем «эстетической» театральности, покинувшим свою крепость и положившим свои силы на то, чтобы создать новый театр, театр революционной эпохи.

И когда молодой Эйзенштейн, режиссер и сценограф, уже на практике проверивший свои позиции и свою самостоятельность, пришел в сентябре 1921 года учиться в мейерхольдовский ГВЫРМ — в Государственные высшие режиссерские мастерские, — он не обманулся в самом главном из своих ожиданий. Он увидел, как творит великий художник театра. Впоследствии, в тех же мемуарах, он сделает головокружительный перечень артистических шедевров, великих людей и вообще знаменитостей, с которыми ему довелось воочию встретиться в жизни, — и добавит, что ни одна из этих встреч «не сумеет никогда изгладить из памяти тех впечатлений, которые

оставили во мне... три дня репетиций „Норы“ в гимнастическом зале на Новинском бульваре» (1, 319). Картина того, как рождался мейерхольдовский спектакль, стала для Эйзенштейна самым ярким и самым поучительным уроком того, *как делается искусство* и как оно дает себя постигнуть.

\* \* \*

И одновременно же отношение ученика к своему учителю наполнилось сознанием глубокого и горестного противоречия.

«Это был поразительный человек.

Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке.

Счастье тому, кто соприкасался с ним как с магом и волшебником театра.

Горе тому, кто зависел от него как от человека.

Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него.

И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом» (1, 306).

«Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимы муки тех, кто, как я, беззаветно его любили» (1, 418).

Дело тут не только в простом — и столь понятном — разочаровании неполнотою совершенств человека, которого любишь, — хотя говорит Эйзенштейн об этом и с чисто личной грустью.

Дело тут — и это особенно важно — в том значении личных недостатков учителя, которое Эйзенштейн увидел и осмыслил с позиций своего общего понимания жизненных проблем искусства и задач художника.

Двойное «горе» мейерхольдовцев оказалось для Эйзенштейна еще и двойным уроком, от которого он отталкивался в своей дальнейшей деятельности режиссера и педагога, в осуществлении своих принципов.

Мейерхольдовское «злодейство» в отношении к ученикам и сотрудникам, ценившимся лишь как текущее средство для исполнения сценических замыслов мастера, Эйзенштейн подверг отрицанию в своей творческой этике. Единомыслие коллективной работы в театре и в кино Эйзенштейн понимал и утверждал как соавторство всех,



обеспеченное не только полнотою творческого взаимопонимания, но и полнотою человеческого доверия<sup>2</sup>.

Мейерхольдовское нежелание и неумение отвечать на вопросы и «раскрывать тайны» вернейшим образом укрепило Эйзенштейна в его склонностях к анализу и к теории.

«Самому влезать, врывать и вкапываться в каждую щель проблемы, все глубже стараясь в нее проникнуть, все больше приблизиться к сердцевине.

Помощи ждать неоткуда.

Но найденное не таить: тащить на свет божий — в лекции, в печать, в статьи, в книги» (1, 310).

Так — уже в двадцатые годы — сформировалось отношение Эйзенштейна к Мейерхольду: полная мера преклонения при полной мере внутренней полемики. Эйзенштейн никогда не критиковал своего учителя открыто и гласно; критику он разворачивал внутри своей собственной работы в искусстве, неразрывно с осознанием и разработкой своих собственных взглядов.

Эта критика состояла прежде всего в отрицании некоторых качеств индивидуального эстетического мироощущения, которые Эйзенштейну представлялись отживающими, регрессивными, несовместными со временем и с его задачами.

\* \* \*

Здесь нам придется лишь поставить некоторые вопросы. Для того, чтобы их решить, — нужно не только обозреть и понять эйзенштейновскую критику Мейерхольда, но и предпринять внимательное историко-театроведческое и эстетическое исследование творческого метода Мейерхольда, судьбы его открытий и внутренних превратностей судьбы его театра.

В 1929 году Эйзенштейн в одной из своих работ сделал короткое замечание: «Остался... Мейерхольд — и не как театр, а как мастер» (2, 44). Это была довольно точная оценка положения: точная в том смысле, что

---

<sup>2</sup> Творческая этика Эйзенштейна — это, несомненно, предмет для специальных исследований. Из опубликованных материалов, относящихся к этой теме, см., например, «Как Эйзенштейн работал с актерами». — «Искусство кино», 1968, № 1, стр. 125—146,

мейерхольдовский театр начал терять ту авангардную позицию и то влияние, какими он обладал в советском искусстве первой половины двадцатых годов. Трудности еще более обострились с началом тридцатых. На рубеже десятилетий в искусстве назревал перелом, который затем выразился и в тематике, и в стилистике, и в характере обращения к современности, и в понимании классического наследия. Характерный для «левого» революционного искусства двадцатых годов принцип обнаженного и непосредственного формирующего воздействия на материал реальности выглядел уже недостаточным. Он дополнялся, а затем и вытеснялся условием реализма, понятого как реализм связной картины жизненных явлений. Традиции Художественного театра оказывались в этом свете более актуальными, нежели поэтические символы и гротески, отличавшие метод Мейерхольда в двадцатые годы.

Этот поворотный этап составил серьезнейшее испытание для мейерхольдовского театра. Хотя Мейерхольд был полон творческих сил, хотя он по-прежнему не останавливался в своих исканиях, хотя он всеми возможными для него способами пытался сохранить свое детище как действующий творческий организм и как действенную эстетическую программу, — обнаруживалось все большее несоответствие между гениальностью мастера и значением работ его театра. Здесь сыграли свою роль разные причины. Можно вспомнить о репертуарных трудностях (поиски современного драматургического материала, потеря Маяковского, разрыв с Вишневым и т. д.). Можно вспомнить и о постоянно возникавших кризисах внутри коллектива.

Здесь же неизбежно возникает вопрос о вине самого Мейерхольда. О вине трагической — с точки зрения его ученика Эйзенштейна. Глубоко чтя своего Мастера, Эйзенштейн видел в нем — наряду с редкостной остротой ощущения жизни сквозь призму искусства — неспособность посмотреть на себя и на свое искусство извне, объективно понять и оценить его соотношение с реальностью вне его.

Все вопросы решались Мейерхольдом изнутри его творчества. В любой сфере своей театральной и общественной деятельности он оставался только художником, только создателем зрелищ, только лицедеем. Ему не было свойственно связанное и объективированное осознание свое-

го искусства: в философском ли, в социально-историческом либо в педагогически-прикладном плане. То, что написано им о театре, обнаруживает далеко не всю огромность его творческой культуры и едва ли может быть названо «теоретическим наследием». Это совокупность размышлений и идейных манифестаций, как правило подчиненных обоснованию или защите очередного этапа работы в его отличиях от предыдущего.

То, что Мейерхольд не был теоретиком своей системы, подобным Эйзенштейну, Станиславскому или Брехту, — одна сторона дела. То, что он не обладал тем практическим разумом, какой был по-разному присущ тому же Брехту, Немировичу или, скажем, Вилару, — другая сторона. Дело состояло в том, что само его искусство — гениальная интуитивная стихия, не обеспеченная столь же гениальным самосознанием, — рисковало не найти новых, и верных способов осуществления своей гениальности, когда время менялось. Оно рисковало потерять почву и отклик. Оно рисковало не расслышать и не передать «новое слово жизни» — даже при всем желании верно его расслышать и высказать во всю силу собственного голоса. Спасением тут могла служить только мейерхольдовская интуиция. Она и была спасением, но другие качества Мейерхольда играли роль отнюдь не спасительную.

Мейерхольд не мог отделиться от самого себя. Он ощущал и понимал свое искусство как свое личное творчество. Казалось бы, как же иначе? Разве это не естественно? Разве возможен подлинно творческий акт без того, чтобы художник внутренне не отождествил себя со своим творением? Да, все это именно так, такое отождествление необходимо — но сущность творчества и судьба творения не могут быть сведены к этому. «Автор спектакля» — так Мейерхольд нередко обозначал свою роль в театральной работе, и так оно и было. Но вместе с тем можно сказать, что авторский талант Мейерхольда помещался в чисто актерской, чисто лицедейской психологии. Творец был слишком персонажем. Личностное начало — не имеющий цены источник искусства — оборачивалось «слишком человеческим», избыточно личным. Известен этический принцип, высказанный Станиславским: «...Любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Принцип этот не отрицался Мейерхольдом, поскольку едва ли существовал для него: именно потому, что этот

художник отождествлял свои творения со своим искусством, а себя со своими творениями. Лицедейская энергия Мейерхольда была естественной формой осуществления его эстетического мировоззрения — но проблема состоит в том, что это была единственная и непревратимая форма. Всегда и во всем он играл, играл с неизменным блеском в любых обстоятельствах, предлагаемых историей и бытом. И в жизни своей, за пределами подмостков, он сыграл бесчисленное множество «ролей», больших и малых, высоких и низменных, правдивых и неправдивых, в зависимости от обстоятельств. Но действительность далеко не всегда позволяет человеку играть с ней таким образом. И когда она ставит пределы подобной игре — гений художника, обнаруживая собственную ограниченность, может оборачиваться «злодейством».

Рассказывают, что Мейерхольд, собрав будущих режиссеров, поступивших к нему учиться, объявил им: «Всех вас я боюсь и ненавижу»<sup>3</sup>. Ученики Мейерхольда не раз вспоминали о том, как произвольно и неожиданно мастер приближал к себе одних и изгонял других соратников по театру. Все это — не просто характеристики «нрава», необычайно пристрастного. В жестокости подобных поворотов по-своему выражалось и отношение художника к своему искусству.

Мейерхольд был не просто новатором, он был фанатиком постоянного обновления. О закреплении достигнутого он, по-видимому, и не заботился. В его творческом развитии всегда присутствовала некая катастрофичность. Так было и в 1905 году, когда он требовал: «Театр должен быть *скитом*. Актер всегда должен быть *раскольником*. Всегда не так, как все»<sup>4</sup>. Так было и в 1936 году, когда он, вспоминая о размахе осуществленной им работы, заметил: «Лес рубят, щепки летят»<sup>5</sup>. Он жил и умирал, снова жил и умирал как художник — в ходе созидания и завершения каждой своей сценической работы, продлевая свою жизнь, пока жив спектакль. И нужда мастера в коллективе ограничивалась нуждами каждого отдель-

<sup>3</sup> И. А. Аксенов. Сергей Михайлович Эйзенштейн. «Искусство кино», 1968, № 1, стр. 98.

<sup>4</sup> В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1. М., «Искусство», 1968, стр. 90.

<sup>5</sup> Там же, ч. 2, стр. 337.

ного замысла. Театральное искусство, в принципе своем не фиксируемое, с особой остротой ставит вопрос о непрерывном развитии творческой культуры — того, что называется «секретами мастерства». Известная поговорка «Жизнь коротка, искусство вечно» приобретает здесь проблемный смысл. Вообще говоря, театр в своей истории как-то выживал, как-то не забывал ранее достигнутой культуры и обходился без того, чтобы быть запечатленным; надо полагать, что и в дальнейшем своем развитии он сможет сохранять свою непрерывность. Но постановка вопроса, излишняя по отношению к театру вообще, может оказаться отнюдь не лишней в применении к конкретному явлению театрального искусства. Таким был Мейерхольд. Незафиксированность театрального творчества оказывалась в его судьбе проблемой глубоко драматичной. Ибо исключительный и несравненный сценический талант этого человека был по особому незащищен перед лицом времени. Как уже сказано, Мейерхольд не запечатлевал себя в систематизированной методике; он не мог и не желал «открывать тайны»; он не заботился о преемственности, разрушая коллектив в той же мере, как и создавая его.

Эйзенштейн ясно видел чисто психологическую антиномию, во всем этом заложенную: личное в человеке представляло настолько же силой, насколько и слабостью, настолько же достоинством, насколько и пороком. «Феномен Мейерхольда», осознанный таким образом, был поначалу пережит Эйзенштейном как глубоко личная травма. «Не везло мне на отцов» — так заключается рассказ об этой травме (1, 306). И одновременно, болея о бессмертии мейерхольдовского искусства, Эйзенштейн не мог простить учителю всего того, чем тот обрекал свое искусство и свою грандиозную культуру на смертность.

\* \* \*

В 1931 году, когда Эйзенштейн находился в Мексике, до него дошел слух, что Мейерхольд, будучи в заграничной гастрольной поездке, умер. Прежде чем этот слух был опровергнут, Эйзенштейн написал некролог<sup>6</sup>. Вер-

<sup>6</sup> Об этом сообщается в письме С. М. Эйзенштейна М. М. Штрауху от 17 сентября 1931 г. Письмо хранится в личном архиве М. М. Штрауха.

нее — набросал черновой текст, в котором выразил свой мгновенный отклик.

Вот — с некоторыми сокращениями — этот текст, сохранившийся в эйзенштейновском архиве <sup>7</sup>.

«Последний носитель настоящего театра. Театра с большой буквы. Театра другой эпохи. Умер.

Наиболее совершенный выразитель Театра. Театра вековой традиции. И сам блестящий Театр. Умер.

Мейер[хольд] — революционер. Этого было достаточно до тысяча девятьсот двадцатых годов.

Это осталось, как говорят в м[атемати]ке, необходимым, но перестало быть достаточным.

Революционера мало.

Надо было быть диалектиком.

Большого воплощения театра в человеке, чем театра в Мейерхольде, я не видел.

Театр — это не режиссер.

Режиссер — это кино.

Театр же — это прежде всего актер.

Но театр — это дуализм.

И дуалистом Мейерхольд был с ног до головы.

От двуликости — дуализма в обывательской сфере.

Не было более коварного интригана, чем Вс[еволод] Эм[ильевич], в вопросах личных, — и сколько всегда смеялось ослепленных волшебством его мастерства людей, готовых буквально умереть за него.

Ни в одном театре не пролито столько горьких слез, как в стенах театра М[ейерхольда]. Но мало где было столько жертвенной преданности делу, как внутри тех же стен. Эта преданность была — сознательной прежде всего и непреклонной... до очередной «Варфоломеевской ночи», когда мастер, как Сатурн, пожирающий своих детей, расправлялся выкидкой тех, кто почему-либо казался ему стоящим поперек его пути. Люди уходили. Мейерх[ольд] для них навсегда оставался единственным мастером, но мастер оставался всегда одиноким.

И ничто не было сделано, чтобы сберечь наследство — опыт.

Режиссер в театре — это почти всегда актер за всех.

Мейерхольд идеальный актер — я перевидел сейчас немало актеров вокруг земного шара. Многих близко. Ла-

<sup>7</sup> ЦГАЛИ, ф. 1923.

бораторно. Чаплин держит пальму первенства на пять  
шестых земного шара.

Я видел его достаточно и на экране, и в работе вне.  
Я видел немало игры Мейерхольда.

И для меня нет выбора в пальме.

Увы, она свивается в венок на гроб того, кто был  
величайшим из актеров этих дней...

Опыт Мейерхольда. Вот пример того, что лишь как  
традиция магов могло бы быть сохранено в живом опыте  
коллектива, его окружающе[го].

Опыт Мейерхольда уходит с ним. Как игра умерше-  
го пианиста.

Теория и практика Мейерхольда — неразделимы, но  
не в том смысле, как это понимает диалектика.

Мейерхольд не имел метода анализа собственного ин-  
стинктивного творчества.

Не имел и синтеза — сведения в методику. Он мог  
„показать“ что угодно, но ничего не мог „объяснить“.

Полнокровность делания всегда уносила его от созер-  
цания и анализа сделанного.

Когда-то в ГВЫРМе решался вопрос „актер и зер-  
кало“ (еще одна из архаических, из уст в уста пере-  
ходящих, традиций практического опыта, как в касто-  
вых поколениях жрецов).

Актеру запрещалось репетировать или проверять ре-  
зультат перед зеркалом. (Вопрос тренажа координации  
внутренним физическим контролем.)

Постановка вопроса несомненно правильная — селек-  
ция отбора веков актерской практики.

Но не символичен ли он, кроме того, для невозмож-  
ности Мейерхольда абстрагировать метод от исполнения.  
Аналитически взглянуть со стороны. Увидать себя в  
зеркале здесь, где „дуализм“ — аналитический раг ексе-  
пленсе — был бы на месте, — он почему-то отказывается.

Это насквозь личное восприятие и реагированье  
сквозь себя на всякое явление — столь же характерно для  
М[ейерхольда] и во всех иных разрешениях.

Отсутствие верного метода познания лишило его воз-  
можности свести опыт в методику.

...И назовите мне хотя бы одного актера, кто умел  
бы держать „шпигель“ — учет вертикальной плоскости  
сцены — в любом повороте, как это делал Мейерхольд-  
актер.

Кто это будет помнить через год, если я видел актеров, работающих с ним годы и не умеющих с его гениального показа перенять „сюжет“ играемого и слепо топчущих всю изумительность техниче[ского] его достижения или воплощения этого куса содержания?!..

Мейерхольд революционер.

От Александринки до „Зорь“.

Но Мейерх[ольд] не диалектик.

Я думаю, что величайшая дань уважения ученика хирурга [к] учител[ю] — сделать... вскрытие его после смерти.

Гойя оказался похороненным без головы. Это факт, обнаруженный при перевозе его тела из Бордо в Испанию.

Есть предположение, что, горевший энтузиазмом научных открытий и исследовательским, он завещал голову свою... анатомическому институту.

И сильное посмертное „вскрытие“ того, кто горел исследовательской жаждой Гойи всю свою жизнь, — сколь бы оно антисентиментально в буржуазном смысле ни было бы — никак не оскорбление умершего, а дань величайшего уважения и преклонения.

Трагедия Мейер[хольда], что он не был причислен в „заповедники“.

Так, как изучают удивительные растения или небывалых зверей.

Методологическая сокровищница — театр еще будет нужен, и в тех пределах опыт Мейерх[ольда] действительное сокровище».

\* \* \*

Эйзенштейн умел судить о Мейерхольде по его собственным, по мейерхольдовским законам. Но он в равной мере судил и сами эти законы — со своих позиций, в свете своего собственного творческого, эстетического и этического кодекса. В этом свете Мейерхольд — как явление — не обладал полнотой закономерности. Эйзенштейн говорил о том, что такой художник обязан был быть диалектиком. Он требовал от художника не просто теории — он требовал полной меры самоосознания. Он требовал выверенности и строгости отношений художника с жизнью, ближней и дальней. И за жестокостью та-



кой критики неизменно таилось восхищение и преклонение перед непосредственным творческим даром судимого.

Во всем этом есть нечто сходное с другой полемикой, давно знакомой образованному читателю — русскому, во всяком случае. Речь идет о трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Ее предмет — не психология зависти вообще, но психология творческой зависти. Помимо фактов биографической реальности своих прототипов, пушкинский Моцарт и пушкинский Сальери, взятые в их сюжетном соотношении, оказались обобщенными выражениями двух разных типов сознания художника. Время заставляет по-новому прочитывать старые образы. Можно искать и находить различные толкования смысла данного конфликта, однако едва ли подлежит сомнению то, что Пушкин, с его гениальным историческим чутьем, предугадал многое дальнейшее (так же, как одновременно с ним Бальзак в «Неведомом шедевре»). Современный исследователь имеет возможность увидеть в пушкинском Сальери, оплакивающем Моцарта, догадку о некоем новом типе художника, идущем на смену непосредственному «песнетворчеству», о новых и неведомых дотоле творческих муках, об искусстве, отягченном теоретической рефлексией. Отягченном, — а может быть, и отравленном? Судьбы многих художников Европы в прошлом и в нашем веках заставляют задуматься над этой проблемой. Судьбы и муки таких художников обобщены Томасом Манном в его «Докторе Фаустусе»: мы можем говорить о герое этого романа как о некотором «новом Сальери», совершающем прорыв в творческую непосредственность и раскованность, трагический регрессивный прорыв ценою «дьявольской инспирации» и самоотравления (хотя речь и не идет о буквальном кубке с ядом, как у Пушкина). Моцартианство (в пушкинском смысле) оказывается невозвратным. Сальеризм (в пушкинском же смысле) оказывается прогрессирующей болезнью, а в лучшем случае неизжитым наследством для так называемого нового и новейшего искусства.

Речь идет, конечно, не о зависти как таковой; тут присутствует скорее «историческая» зависть к гигантам прошлого. Она выражается так или иначе в тех, очень многим ныне знакомых, муках «алгебры» над «гармонией», которые Пушкин обозначил именем Сальери,

Эйзенштейн, как известно, был равнодушен к этому персонажу и — шутя вполне серьезно — сочувствовал обуревавшему его мукам. Эйзенштейн наверняка чувствовал в нем немало родственного себе самому (см. 3, 33—34). Но свобода и великодушие, с которыми Эйзенштейн говорил о пушкинском злодее, были обоснованы тем, что в своем собственном творческом сознании он обрел некоторую основу для нового решения проблемы. Моцартианство, но не отравляемое сальеризмом, а вооруженное им, овладевшее им, — так можно определить итог этого решения.

Пушкинская антитеза как бы переиграна. Она предстает диалектически превращенной. Мейерхольд в роли Моцарта и Эйзенштейн в роли Сальери — однако вопрос о совместимости гения со злодейством, у Пушкина обращенный к Сальери, здесь направлен противоположно. Как раз непосредственность и полнокровность творческого гения, как раз естественно и безгранично развивающее себя личностное начало, ничем не поступающее, в конечном счете приводят Мейерхольда к тому, что он есть:

«Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке» (1, 306).

Моцартианство, доведенное до полной завершенности, оборачивается трагическим дуализмом. «Моцарт» оказывается недостаточным и незащищенным без «сальерианского» взгляда извне на себя.

Новый «Сальери» задается, в сущности, тем же самым вопросом, что и пушкинский:

Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследников нам не оставит он.  
Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылые желанья  
В нас, чадах праха, после улететь?

Эйзенштейн едва ли был менее жесток к Мейерхольду. Только смысл этой жестокости был противоположен тому выводу, который был из сказанного сделан пушкинским Сальери:

Так улетай же: чем скорей, тем лучше!

Тридцатые годы были для Мейерхольда временем переходным, временем сложных и разнообразных поисков. Это были для него годы нового стремления к классике, нового прихода к музыкальному театру, нового — и закономерно подготавливавшегося — сближения со Станиславским. Это было время, когда тянулась стройка нового здания мейерхольдовского театра, а временный зал все менее наполнялся публикой, переполнившись на самом последнем спектакле «Дамы с камелиями». Время, когда Мейерхольд приходил к решению начинать все сначала, — пока не прервалась его творческая, а затем гражданская жизнь. Эйзенштейну оставалось — во исполнение собственного требования о «посмертном вскрытии» — взять на сохранение личный архив учителя. Теперь «вскрытие» оказывалось и в самом деле посмертным. Теперь Михаил Булгаков едва ли согласился бы повторить свою шутку, среди прочего опубликованную пятнадцатью годами раньше:

«Театр имени покойного Всеслода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского „Бориса Годунова“, когда обрушились трапеции с голыми боярами...»<sup>8</sup>

В одном только Булгаков был пророком: в последние годы перед своей катастрофой Мейерхольд был занят режиссерским замыслом «Бориса Годунова». Эта постановка вынашивалась долго, постепенно, готовилась с паузами, уточняясь и углубляясь, подобно александринскому «Маскараду», — и уже была написана Сергеем Прокофьевым музыка — но все прервалось...

В начале 1940 года в Москве состоялось совещание кинематографистов и историков, посвященное вопросам исторического жанра в кино. Эйзенштейн был докладчиком. Он говорил о связях между настоящим и прошлым, о необходимости разговаривать «на равных» с героями прошедших эпох, о важности высокого исторического осмысления действительности. И здесь он обратился к Пушкину.

«Какова перед нами задача [в работе] над фильмом?»

<sup>8</sup> Цит. по сб.: «Встречи с Мейерхольдом». М., ВТО, 1967, стр. 460.

Эту задачу хорошо в свое время сформулировал Пушкин. Он говорил: „Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная“.

Это последнее остается в силе и сегодня» (5, 116).

И дальше, говоря о том, как выразить на экране масштаб и смысл исторических событий, Эйзенштейн снова вернулся к Пушкину:

«На чем учиться историческому фильму? Я считаю, что блистательный пример [для] изучения — это „Борис Годунов“ — народная драма о царе Борисе, где имеются два примера для обрисовки характера: монолог „Достиг я высшей власти“ и знаменитое „Народ безмолвствует“. Тут предел возможности работы солиста и хора, причем „народ безмолвствует“ имеет три-четыре интерпретации в ту или иную сторону... Не хочу говорить о том, как этот расчлененный образ массы, который выступит в конце, разверстан между всеми возможными типами действующих лиц, которые проходят по трагедии» (5, 117).

Через несколько недель — 6 марта 1940 года — Эйзенштейн сделал кинематографическую раскадровку того самого монолога-исповеди Бориса Годунова, о котором говорил в докладе. Длинная череда рисунков рассказывает о том, как должен был бы этот монолог звучать и выглядеть на экране<sup>9</sup>.

В январе 1941 года Эйзенштейн получил предложение ставить фильм об Иване Грозном. Первая же сцена, родившаяся в его воображении, прямо продолжала тему годуновского монолога: это была сцена исповеди царя в соборе, на фоне чтения синодика (см. 1, 197).

И если мы рассмотрим сделанную годом раньше раскадровку «Бориса Годунова», то увидим, что многие сюжетные и изобразительные ее мотивы прямо повторены в фильме «Иван Грозный».

\* \* \*

Зимой 1943 года, в перерыве между съемками «Грозного», Эйзенштейн записал некоторые теоретические соображения. Речь шла о том, что в созидании художест-

<sup>9</sup> См.: «Искусство кино», 1959, № 3, стр. 111—130.

венной концепции произведения неизбежно участвуют — и неизбежно ее формируют — внутренние, психологические устремления автора: сугубо индивидуальные, так или иначе связанные с сокровенным личным опытом, с процессом становления автобиографии художника.

«То есть тот фактор, который и определяет „разницу“ результатов художественной обработки разными авторами одного и того же материала явлений, событий, фактов и т. д.»<sup>10</sup>.

В своем ходе эта «обработка» выглядит, по Эйзенштейну, следующим образом:

«Процесс освоения материала, то есть деланья материала „своим“, осуществляется в тот момент, когда при встрече с этим материалом действительности он начинает размещаться по сетке абрисов и контуров того особого строя, в который сложилось формирующееся сознание...

Иногда ломая строй и очертания действительности в угоду абрису индивидуального хотения.

Иногда насилуя индивидуальность в целях „синхронизации“ ее с требованиями того, с чем столкнулся.

Впрочем, примеров последнего случая в собственной практике не запомню...»<sup>11</sup>

И уже прямо обращаясь к «Ивану Грозному» с этой точки зрения, Эйзенштейн писал:

«*И материал и строй сюжета* — совершенно такие же умышленно выбранные средства воплощения замысла, как размер и ритм стиха, или выбор не только температуры, масла, акварели, гуаши или пастели, но и модели для проведения своей творческой мысли»<sup>12</sup>.

В несомненной связи с этими общими размышлениями находится то, что Эйзенштейн говорил в другом месте о своем главном персонаже, об Иване Васильевиче Грозном. Он говорил, что образ Ивана есть... скрытая авторская самоапология. Впрочем, тут же была сделана оговорка: речь идет не о фильме, а о сценарии, «так как из [некоторых] соображений сцены детства Грозного в фильм не вошли» (1, 85). Имелась в виду тема детства как за-вязи будущих «взрослых» психологических качеств. Дей-

<sup>10</sup> «Вопросы киносценарий», вып. 4. М., «Искусство», 1962, стр. 383.

<sup>11</sup> Там же, стр. 384.

<sup>12</sup> Там же, стр. 385.

ствительно, эту тему Эйзенштейн ощущал автобиографически, и с огромной остротой...

Но не только у маленького Ивана, а и у взрослого Грозного, чья судьба трактована в фильме Эйзенштейна, была своя *психологическая модель*. Она была в полной мере «своей» для создателя фильма, в полной мере автобиографичной, ибо это — человек, которого Эйзенштейн называл своим вторым отцом. Ибо моделью этой явился Всеволод Мейерхольд, великий актер и автор спектаклей, любимый учитель Эйзенштейна и предмет его самой страстной и безжалостной критики.

Такова гипотеза, которая обоснована многими косвенными — и даже почти прямыми — свидетельствами самого Эйзенштейна.

\* \* \*

Гипотеза эта возникает прежде всего чисто физиогномически.

Достаточно, к примеру, рядом с фотографиями Черкасова в роли Ивана положить несколько фотографий Черкасова без грима, а с другой стороны — несколько фотографий Мейерхольда.

В галерее экранных обликов, воплощенных Черкасовым, Иван Грозный занял особое место. Известно всякому зрителю, знающему огромное богатство ролей этого актера, что ему всегда была присуща — от природы — некая лицевая характерность, более или менее заметная вопреки любому гриму. Она подверглась наибольшему пластическому и светописному преобразению именно в облике Грозного. Скульптура лица, несколько дробная и измельченная, не вполне пропорциональная масштабам фигуры, оказалась как будто перестроенной, так же как и контур головы. Темные глаза актера выглядят светлыми. Узковатые от природы, здесь они широко разверсты. Эйзенштейн в «Неравнодушной природе» писал о том, как кропотливы были поиски «того самого», необходимого облика Ивана, как приходилось избегать физиогномических ассоциаций с Христом, Иудой, Уриэлем Акостой, а заодно и с Александром Невским. К этому следует добавить, что были избегнуты и ассоциации со всеми прочими образами Черкасова. Сохранившиеся фотографии проб грима дают на редкость явное ощущение не-

точности первоначальных вариантов, рядом с которыми становится особенно наглядной убедительность тех воплощений, к которым Эйзенштейн пришел (вместе с художником-гримером В. В. Горюновым и, далее, с оператором А. Н. Москвиным, давшим световую трактовку облика). Борьба с неточностью, запечатленная на этих фотографиях, столь же очевидна и столь же поучительна, как в знаменитом эпизоде просмотра актерских проб в феллиниевском фильме «8 1/2»... И если на экране Иван Грозный вдруг становится на какое-то мгновение «похож» на царевича Алексея, на Невского или на кого-либо еще из этой свей галереи (таких случаев немного) — это выглядит как диссонанс или как несовершенство.

Несомненно то, что Эйзенштейн очень точно предвидел и предощущал облик своего героя. Наводящих источников было много: портреты Эль Греко, византийские иконные лики, фигуры монахов Маньяско (для общего силуэта фигуры) — вплоть до зарисованного Эйзенштейном в Алма-Ате произвольного сплетения ветвей дерева, соединившихся в подобие какого-то странного профиля. Невозможно судить или доказывать, насколько и в какой мере витал облик Мейерхольда в сознании Эйзенштейна в период этой портретной работы, — и было ли вообще такое. Но важно заметить, что эффект сходства никогда не рождался у Эйзенштейна путем буквального внешнего «срисовывания» черт оригинала. И еще очень важно заметить, что облик черкасовского Ивана в своей общей выразительности оказывается достаточно сходным с обликом Мейерхольда.

На мейерхольдовских портретных фотографиях мы находим и естественное выражение того, что зовется царственностью, — в осанке, развороте плеч, посадке головы и взгляде, — и своеобразное «хищное» обаяние, и мизантропическую мрачность, и некий демонизм, и черты сосредоточенного на себе ипохондрика, впрочем, не закрывающие общую царственную характерность. И на фотографиях разных лет не меняется с возрастом, не пропадает, а становится все более поразительной особая черта, особая нота мейерхольдовской царственности: нота смятения, нерешенности, внутреннего перепутья. Эта гамлетовская нота ощутима прежде всего во взгляде светлых глаз: вопросы бытия не решены, все еще не решены, опять не решены... Чувство гармонии, открытое этому

человеку, выраженное в красоте и пластической свободе всего его облика, никогда не выглядит удовлетворенным. Гармония никогда не замкнута вполне. На своих портретах ранних лет этот человек выглядит прямо-таки романтическим принцем, и самое удивительное, что это проступает с очевидностью и в самых поздних изображениях «маститого» Мейерхольда. Гамлетовская неразрешенность из-под черт мрачности и боли, умудренности и изощренности, тревоги и замкнутости, демонизма и коварства...

Физиогномический эффект, производимый этими изображениями, в очень многом родствен тому воздействию, какое создается обликом Ивана Грозного, сыгранного Черкасовым в фильме Эйзенштейна.

Но — соглашаться или не соглашаться с данной параллелью — самое важное заключено не в ней.

\* \* \*

Вглядимся в те характеристики личности Мейерхольда, которые содержатся в эйзенштейновских мемуарах. В данном случае — в отрицательные характеристики.

Коварство. Злокозненность. Неуравновешенность нрава. Лукавство. Блудливая скрытность. Ироническая отчужденность. Внутренний разлад. И снова: коварство, обрекающее на адские муки.

Вспомним также то, что было сказано в «некрологе», опередившем время:

«Коварный интриган». «Варфоломеевская ночь». «Насквозь личное восприятие и реагирование сквозь себя на всякое явление».

Из всего этого сплетения черт вырастают два основных качества, можно сказать, два комплекса, которые Эйзенштейн обозначает именами Сатурна и Люцифера.

Что значит «Сатурн»?

Вот слова из «некролога»: «... Мастер, как Сатурн, пожирающий своих детей, расправлялся выкидкой тех, кто почему-либо казался ему стоящим поперек его пути».

Вот характеристика Мейерхольда из мемуаров (возникшая по ассоциации с Фрейдом и его школой):

«Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек.



Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и распад первичной гармонии...

Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.

Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.

Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.

Такие же методы „духовной инквизиции“.

Такое же беспощадное истребление.

Отталкивание.

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу...» (1, 417—418).

И второй комплекс — «люциферовский»:

«Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер — первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и „быв низвергнут“, продолжает любить его и „источает слезы“ по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что лишен возможности лицезреть его?...

... вечные метания, искания, падения и взлеты...

... неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем...

... в отгалкиваемых вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании — становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зораба, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось...» (1, 418—419).

Итак, «Сатурн — Люцифер». Заложённая в этой модели основная динамическая схема очевидна: разламывание и истребление того, что вырастает вокруг, — как порождение и выражение собственной выломанности, собственного отпадения.

Но ведь именно по этой схеме идет в фильме «Иван Грозный» психологическое развитие образа главного героя!

Поэтапное отпадение соратников, приверженцев, приближенных людей, завершаемое в финале (по сценарию) тем, что рядом с согбенным стариком Иваном к морю выходит единственный оставшийся в живых близкий человек, да и тот несостоявшийся царубийца...

На одном из эйзенштейновских рисунков к эпизоду встречи с морем мы видим под черной фигурой Ивана надпись: «ОДИН?» «Един, но один» — так обозначал Эйзенштейн основную психологическую коллизию фильма. Это звучит прямо как вариация или парафраз того, что было гораздо раньше написано о Мейерхольде: «... Навсегда оставался единственным, но... оставался всегда одиноким».

И «гроза», низвергнутая царем Иваном на все окружающее и на бояр прежде всего, закономерно подготовлена (по сценарию) жестокостью первоначального отвержения, которому подвергся еще в детстве Иван, находясь в родном — боярском! — лоне. Из этого затем и прорастает психологически сатурповская тема: отсечение и истребление окружающего. Символом этой сатурновской темы — и в истории, и в искусстве — давно предстало реальное сыноубийство, совершенное Иваном IV.

Что же касается люциферовской темы взлетов и метаний, исканий и ниспадения, — то эта тема, тема постоянной отвергнутости, столь же явно прослеживается в фильме. Более того: одна из музыкальных тем Ивана, сочиненных Прокофьевым, была заказана композитору под условным обозначением «*Люцифер*»<sup>13</sup>.

Тема эта предназначалась, в частности, для уже упомянутой сцены исповеди Ивана. В этой сцене царь вопрошает Саваофа, изображенного на фреске, а затем, не найдя ответа, швыряет в изображение бога свой посох. (Именно посох, знаменитый царский посох, ассоциируемый по историческим и легендарным источникам прежде всего с сыноубийством: «сатурново» орудие, здесь оно отыгрывается по-люциферовски, как знак вызова богу, и эта «смена адресов», проделанная Эйзенштейном, подчеркивает, что «Сатурн» и «Люцифер» едины суть.)

\*\*\*

Итак, есть вполне определенные основания считать, что учитель Эйзенштейна послужил психологической моделью для образа Ивана Грозного, что «динамическая

---

<sup>13</sup> См. сб.: «Вопросы киноискусства», вып. 10, М., «Наука», 1967, стр. 243.

схема» внутренних противоречий личности Мейерхольда была ключом к разгадке, трактовке и воссозданию образа царя.

Разумеется, было бы изрядной пошлостью (к сожалению, вовсе не исключенной в нашем привычном околонаучном обиходе) утверждать после всего сказанного, что «под видом-то Грозного Эйзенштейн вывел... Мейерхольда, вот оно как, слышали?»... Речь, повторяем, идет об исходной психологической модели, дающей основной принцип внутренней характеристики. И этим далеко не исчерпывается художественное содержание и исторический смысл образа Ивана Грозного в фильме Эйзенштейна.

Однако следует заметить, что психологическая модель, полагаемая в нашей гипотезе, не безотносительна и к тому реальному историческому содержанию, которое кроется за именем Ивана IV и которое Эйзенштейн — вслед за многими историками и художниками — взялся интерпретировать.

Начнем с того, что Эйзенштейн вовсе не выдумал «Люцифера» применительно к Ивану. Вводя этот символ, он выступал как продолжатель определенной традиции в трактовке Ивана Грозного. «Падшим ангелом» называл этого царя еще Белинский<sup>14</sup>.

И обращение к Мейерхольду как к модели — если согласиться, что это было именно так, — обращение к художнику-лицедею, к натуре эстетической и артистической — также имеет свой серьезный смысл. Вспомним, что царь на протяжении фильма то и дело предстает как умелый актер и даже режиссер, то и дело «играет» и лицедействует перед окружающими, искусно меняя лики; вспомним один из лейтмотивов, заданных в сценарии, — «Любит царь рядиться, любит других наряжать». И вспомним также, что в русской историографии есть (основанная на многих любопытных данных) традиция рассматривать Ивана IV как натуру прежде всего эстетическую и именно поэтому имморальную<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II, Изд-во АН СССР, 1953, стр. 110; т. IV, 1954, стр. 505.

<sup>15</sup> Наиболее прямо такая трактовка утверждалась К. Д. Кавелиным (чье выражение «поэт государственной идеи» не раз употреблял, говоря об Иване Грозном, Эйзенштейн).

И далее. Эйзенштейн мыслил свой фильм как картину русского Ренессанса (см. 1, 189—196). В своем понимании Ренессанса он выдвигал на первый план проблему личности, взятой в ее отношениях с историей. «Перед зрителями пройдут образы русских феодальных князей и бояр, не уступающих Цезарю Борджиа и Малатесте, князей церкви, по властности достойных римских пап, по политической интриге равных Макиавелли и Лойоле, русских женщин, не уступающих Екатерине Медичи и Марии Кровавой» (1, 194). В начале своего сценария Эйзенштейн также перечислил — в качестве олицетворений эпохи — современников Грозного, включая Карла V, Филиппа II, Генриха VIII и герцога Альбу. Здесь вполне мог бы быть назван и шведский король Эрик XIV (1533—1577) — поразительная фигура, весь комплекс личности и деяний которой дает прямые параллели «загадкам» Ивана Грозного и порождает не меньшие загадки для шведских историков и писателей.

Эйзенштейна привлекали исторический калибр и захватывающая выразительность подобных фигур. Но его занимало и другое: личность как проблема. Ренессанс породил много таких героев, резко индивидуальных, но и связанных важной общностью. Особенно характерны они для позднего, кризисного Ренессанса, для «макбетовско-гамлетовской» эпохи, когда ренессансное осознание и самоосознание человека-личности как «создателя своей фортуны» и «венца вселенной» впало в кризис и прекрасная цельность, мыслившаяся в сознании раннего и высокого Возрождения, разрастаясь и самоутверждаясь, раскололась на грандиозные противоречия. Тогда появилось созвездие «венцов вселенной», особо отличавшихся своим коронованным эстетизмом, окрашенным кровью. Личность обнаружила в их лицах и свое богатство, и свое величие, и всю изменчивость, и свою чудовищную антиномичность. Эти люди, вызывавшие смесь восхищения и ужаса, на века стали материалом искусства, им посвящены многие тома прозаической и драматической литературы. То, что они так естественно стали персонажами искусства, — не случайно. Не только потому, что для их постижения потребовалась, наряду с научной разгадкой, «разгадка поэзией» (термин Льва Толстого). Но и потому, что, по реальной своей исторической роли все более претендуя на привилегии «авторов» истории,

они все более фатально становились ее персонажами, ее актерами.

Эйзенштейна давно и глубоко волновал вопрос о возможностях личности, о соотношениях ее воли с объективной закономерностью истории. В «Иване Грозном» он рассмотрел эту проблему впрямую.

И здесь следует снова вспомнить о человеке, ставшем для Эйзенштейна воплощенной «проблемой личности», — о Мейерхольде, с его внутренними противоречиями, с его непревращаемым «личным реагированьем», с его гениальным авторским даром, заключенным в формы чисто актерского осознания реальности. Можно сказать, что Мейерхольд вдохновил Эйзенштейна на создание образа Ивана Грозного, что он самим собою помог Эйзенштейну создать этот образ.

Но дело не только в психологической модели.

\* \* \*

Ибо — как мы предполагаем — Мейерхольд присутствует в фильме Эйзенштейна не только своими чертами личности или персонажа, не только как объект анализа и критики.

Один из свидетелей творчества Мейерхольда вспоминает:

«Как-то он рассказал сцену встречи Гамлета с Тенью отца из своего воображаемого спектакля...

Свинцово-серое море. Тусклое северное солнце за тонкой пеленой облаков. По берегу идет Гамлет, закутавшись в черный плащ. Он садится на прибрежный камень и вглядывается в морскую даль. И вот в этой дали показывается фигура его отца. Бородатый воин в серебряных латах идет по морю к берегу. Вот он все ближе, Гамлет встает. Отец вступает на берег, и сын его обнимает, усаживает на камень и, чтобы отцу не было холодно, снимает свой плащ и укутывает его. Под плащом такие же серебряные латы, как у отца. И вот они сидят рядом — черная фигура отца и серебряная Гамлета...

Гамлет укрупняет Тень плащом, чтобы той не было холодно...»<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Рассказ А. Гладкова (см. сб. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 502).

На протяжении всей своей работы над «Иваном Грозным» Эйзенштейн не расставался с Мейерхольдом. Его он как бы принял в себя, для новой жизни. В Алма-Ате, в рабочей комнате Эйзенштейна, находился привезенный из Москвы архив учителя. Здесь же, начиная свои воспоминания, Эйзенштейн написал главу под названием «Учитель» и главу под названием «Сокровище» (об этом см.: 1, 626—627). К Мейерхольду Эйзенштейн возвратился и позднее, в своих записках 1946 года, в Москве. Зная, что чудом остался жив после сильнейшего инфаркта, чувствуя, что развязка приближается, не имея возможности предвидеть грядущую судьбу открытий Мейерхольда в жизни искусства, он не мог не высказать того, что думал:

«И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов его...»

Но мог ли Эйзенштейн согласиться на исчезновение следов *искусства Мейерхольда*? Мог ли он принять безнадежный вывод пушкинского Сальери: «Оно падет опять, как он исчезнет: наследников нам не оставит он»?

И здесь возникает еще один вопрос.

Не был ли фильм Эйзенштейна «Иван Грозный» — с его невероятным богатством зрелищной культуры, с его музыкальным строем, с его особым пластическим стилем актерской игры, с огромным множеством немислимых, казалось, для кинематографа находок и решений — не был ли этот фильм возрождением мейерхольдовского наследства, мейерхольдовского опыта заново и на новом уровне? И не объясняется ли так называемая и до сих пор не объясненная «театральность» этого произведения еще и тем, что в данном случае кинематограф Эйзенштейна вместил в себя театр Мейерхольда, приведя его к согласию с законами кинематографическими?

В пользу этого вопроса, в пользу положительного ответа на него говорят многие особенности этого фильма.

Тем не менее было бы ошибкой торопиться с ответом. Ответ может быть дан только в результате внимательного исследования этого фильма, его зрелищных законов, его стилистики, его выразительной техники. Ход и методы такого исследования, способы сопоставления эйзенштейновского кинематографа и мейерхольдовского театра еще должны быть найдены. Это уже особая тема.

## ПОЭТИЧЕСКОЕ «Я» МАЯКОВСКОГО В КИНО

В марте 1918 года в «Киногазете» появляется сообщение: «В ателье „Нептун“ .. начаты съемки оригинальной драмы по сценарию Маяковского „Родившийся не для денег“. Главного героя ленты играет сам автор»<sup>1</sup>. Фильм Маяковского долго не сходил с экранов, потому что пользовался большим успехом, но до наших дней он не дошел; утрачена одна из первых послереволюционных кинолент, картина Маяковского о Маяковском, о времени Маяковского.

«Играл он Мартина Идэна, названного им Иваном Новом,— вспоминает В. Б. Шкловский.— Иван Нов писал стихи Маяковского, влюблялся, зарабатывал деньги для женщины стихами. Дружил с Бурлюком, думал о самоубийстве, играл револьвером, вылезал в окно, а потом ушел в неизвестность»<sup>2</sup>, «бездомный и свободный, как Чаплин, который еще тогда не снимал таких лент»<sup>3</sup>.

Во вступительном титре фильма значилось: «„Не для денег родившийся“. Инсценировка романа Джека Лондона „Мартин Идэн“ в понимании Маяковского»<sup>4</sup>. Это «понимание Маяковского» объяснялось в журнале «Мир экрана»: «Когда гениальный человек, пройдя сквозь строй нужды и непризнания, добьется громкой славы, нас интересует каждый штрих, каждый анекдот его жизни. Мы забываем,

<sup>1</sup> «Киногазета», № 12, 1918, стр. 6

<sup>2</sup> Цит. по кн.: В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. 11. М., ГИХЛ, 1947, стр. 517—518.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. М., ГИХЛ, 1956, стр. 103.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: М. Поляновский. Поэт на экране М., «Советский писатель», 1958, стр. 48.

что, выброшенный бурей борьбы на тихий берег благополучия, он только ест и отлеживается, как чудом спасшийся от кораблекрушения. Джек Лондон в романе „Мартин Иден“ первый провел фигуру гениального писателя по всей его удивительной жизни. К сожалению, огромный и сильный Иден испорчен плаксивым концом. В своем киноромане „Не для денег родившийся“ Маяковский дает Ивана Нова, это тот же Иден, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота»<sup>5</sup>. Судя по содержанию и стилю этой заметки, она написана или продиктована Маяковским.

От картины осталось несколько фотографий и воспоминаний: тех, кто в ней играл,— более точных и менее точных воспоминаний тех, кто этот фильм просто видел. Попробуем представить себе, что это был за фильм. Об общем его содержании и последовательности эпизодов дает представление либретто, записанное со слов Л. А. Гринкруга<sup>6</sup>, которому Маяковский отвел в своей картине роль богатого молодого человека. По этому либретто можно судить, что, сохранив сюжетную конструкцию Лондона, Маяковский перенес действие из Америки в Россию и «подменил» главного героя — это фильм не о матросе Мартине Идене, а о рабочем Иване Нове, который тоже становится писателем и тоже уходит из буржуазной среды, но не в небытие, а в неизвестность. Иван Нов — это игра слов, это разделенная надвое фамилия Иванов. Имя героя фильма Иван — самое типичное в России, фамилия Нов — в смысле новый.

Маяковский был не только автором сценария и исполнителем главной роли, но и сопостановщиком режиссера картины Н. В. Туркина: принимал участие в распределении ролей, обдумывал декорации и ход съемки эпизодов. «Автором и постановщиком этого фильма был Маяковский, — пишет участник съемок Гурий Сидоров. — Он не стоял в своей обычной позе (руки в карманах брюк, в уголке губ папираса), а метался по залу, отдавая громовым голосом режиссерские указания»<sup>7</sup>.

Новым в фильме было не столько движение сюжета, хорошо знакомого по роману Лондона, сколько вставные

<sup>5</sup> «Мир экрана», 1918, № 3, стр. 13.

<sup>6</sup> См.: В. В. Маяковский и др. Указ. соч., т. 11, стр. 437—438.

<sup>7</sup> «Маяковский в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1963, стр. 640—641.



эпизоды, воспроизводившие поэтический быт первых послереволюционных месяцев. Интересно рассказывает об этом Давид Бурлюк: «В фильме „Не для денег родившийся“ я изображал самого себя, т. е. поэта Давида Бурлюка. Точно так же изображал себя самого... поэт Каменский. По ходу кинодействия мы должны были читать собравшимся в поэтическом кафе посетителям свои стихи. Но кинематограф тогда справедливо называли „великим немым“. Звуча еще не было. И мы придумали такой ход: поставили внутри „кафе“ декорации, для которого написали Маяковский и я черные доски вроде тех, что стоят в каждом классе любой школы. На этих досках поэты писали несколько строк из своих стихов, только что прочитанных перед объективом кинкамеры... Когда отсняли меня и Василия Каменского, в кадр вошел Иван Нов, стал читать свои стихи и писать их потом на доске»<sup>8</sup>.

Маяковский и его съемочная группа должны были знать о фильме режиссера В. Касьянова «Драма в кабаре футуристов № 13», снятом пятью годами раньше. Существует предположение, что Маяковский даже снимался в этом фильме в эпизодической роли (см. кн. М. Поляновского «Поэт на экране», стр. 25 и далее). Содержание этой картины сводилось к следующему:

«Пробило 13 часов — футуристы собираются на вечер! Поэт Л. читает стихотворение, посвященное г-же Гончаровой. Показывается на экране самое стихотворение. Это бумажка, на которой намалеваны какие-то зигзаги, поставлены буквы в беспорядке. Показывается полуобнаженная танцовщица, одетая в белый костюм, разрезанный спереди до пояса. Танец называется „Футуристическое танго“. Танцовщица то высоко поднимает колени, то выставляет зачем-то вперед живот. При этом она становится на колени, голову наклоняет к полу и поднимает вверх руки. Потом следовал танец „Чечеточка“. Его исполнял какой-то господин вместе с г-жой Гончаровой. Гвоздь всей драмы „Футуртанец смерти“. Все футуристы вынимают жребий. Он падает на девушку, г-жу М. Та влезает на стол вместе со страшным дикарем, у которого глазные

<sup>8</sup> Цит. по кн.: М. Поляновский. Указ. соч., стр. 40—41.

впадины замазаны черной краской. Им обоим дают в руки кривые ножи. Танец заключается в том, что кавалер перекидывает барышню то на одну, то на другую руку, замахивается ножом и ударяет им свою даму в грудь»<sup>9</sup>.

В фильме Маяковского «Не для денег родившийся» тоже участвовали настоящие посетители кафе и настоящие поэты. Но в 1918 году в «Кафе поэтов», которое Маяковский назвал «революционной бабушкой теперешних кафепоэтных салончиков»<sup>10</sup>, царил уже не дешевый дух «футурстиков» и «футуртанцев смерти», а дух революции. Сюда приходили слушатели и друзья поэта Владимира Маяковского, который читал здесь свои новые революционные стихи. Героем сцены в «Кафе поэтов» из фильма «Не для денег родившийся» был Маяковский. «Нас пригласили... в ателье,— вспоминает поэт С. Спасский, снимавшийся в этом эпизоде.— Нас ожидало там „Кафе поэтов“, воспроизведенное из фанеры, расписанной соответственно Бурлюком. Маяковский чувствовал себя хозяином. Удивительно подходило к нему все это производственное неустройство обстановки... Довольный, деятельный, ко всем расплосженный, он наполнял своим присутствием павильон... Был забавно это повторение привычной обстановки, перенесенной в новую область... В кафе вошел Маяковский. Мы приветствуем его, размахивая руками. Наши голоса не попадут на экран, но мы и не нуждаемся в этом. Мы приветствуем живого Маяковского, а не выдуманного героя картины. Да и сам он в шелестящем огне прожекторов движется, нисколько не изменившийся. Он изображает себя самого. Та же кепка, тот же бант, папироса. Только разве чуть медленнее разворачиваются жесты под всепроницающим глазом объектива. Глазом, сосредоточившим в себе внимание будущих зрителей»<sup>11</sup>.

В отличие от «Драмы в кабаре футуристов № 13» фильм «Не для денег родившийся» воспроизводил не только внешнюю атмосферу среды футуристов. В нем были отголоски их творческих споров, их дерзких манифестов, вроде «Пощечины общественному вкусу», и наив-

<sup>9</sup> Цит. по сб. «Кино и время». М., 1965, № 4, стр. 195.

<sup>10</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 12, стр. 26.

<sup>11</sup> С. Спасский. Маяковский и его спутники. Л., «Советский писатель», 1940, стр. 126—127 (курсив мой. — М. А.).

ных на сегодняшний взгляд, но запальчивых заблуждений, вроде «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности»<sup>12</sup>. «Был в этом фильме такой эпизод,— рассказывает Д. Бурлюк,— совещание, посвященное памяти Пушкина. Перед объективом кинокамеры сидели седобородые пушкинисты и слушали доклад Ивана Нова. В углу на колонке стоял бюст Пушкина. Иван во время доклада энергично жестикулирует, и от широких размахов его рук бюст Пушкина на колонке покачивается... Иван Нов говорит, а Пушкин в такт ему покачивается... Еще несколько энергичных взмахов Ивана Нова — и бюст срывается с колонки, летит на пол, разбивается вдребезги»<sup>13</sup>.

Несмотря на вставные эпизоды, снятые, как мы сейчас бы сказали, «под хронику», и другие, снятые иронично, фильм все-таки оставался инсценировкой трагического романа, и Маяковский создавал в нем образ человека талантливого, одинокого и страдающего. «Общее впечатление большой силы и драматичности созданного Владимиром Владимировичем образа живо во мне до сих пор,— вспоминала двадцать лет спустя актриса А. В. Ребикова, присутствовавшая на первом торжественном просмотре картины в кинотеатре „Модерн“.— Он играл свою роль с присущим ему широким жестом поэта-оратора, со своим умением экономить движения и давать акцент на известном кадре... Иден в основном был безукоризнен: это был образ реальный, трагический, запоминающийся надолго. Мне кажется, даже теперь, когда требования к кино несравненно возросли, лучшего исполнителя роли Мартина Идена трудно было бы найти»<sup>14</sup>.

О внешнем рисунке роли Маяковского дают представление сохранившиеся фотографии фильма: огромная комната богатого дома, устланная коврами, с камином. Посреди комнаты — большой письменный стол с придвинутым к нему плюшевым стулом. Опершись локтем на стол, закинув ногу на ногу и дерзко глядя прямо в объектив, сидит Иван Нов — Маяковский. На нем огромные башмаки, широкая куртка. На шее бант, на голове помятая кепка. Еще одна фотография: обед в доме бога-

<sup>12</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 1, стр. 399.

<sup>13</sup> Цит. по кн.: М. Поляновский. Указ. соч., стр. 50

<sup>14</sup> Там же, стр. 48—49.

того молодого человека. Изысканная сервировка, лакеи. В этом кадре Иван Нов — человек из другого мира; он сидит за столом, сложив руки на коленях, потупясь — смущенный и думающий о своем. Сейчас эта фотография кажется иллюстрацией к строчкам поэмы «Люблю», написанной позже:

«Я  
жирных  
с детства привык ненавидеть,—  
всегда  
себя  
за обед продавая.  
Научатся,  
сядут,—  
чтоб нравиться даме  
мыслишки звякают лбенками медненькими.  
А я  
говорил  
с одними домами.  
одни водочачки мне собеседниками»<sup>15</sup>.

«Картину кинемо кончаю,— писал Маяковский со съемок.— Еду сейчас примерять в павильоне фрейлиховские штаны. В последнем акте я денди»<sup>16</sup>. Сохранилась фотография: Иван Нов в высоком цилиндре, с сигарой разговаривает с купленным в магазине скелетом — «читает перед этим скелетом нечто вроде гамлетовского монолога „Быть или не быть?“»<sup>17</sup>, как вспоминает Бурлюк. В этой сцене Маяковский отступает от романа Джека Лондона — меняет конец сюжета: Иван Нов отказывается от мысли о самоубийстве, бросает револьвер и решает «быть». Сцену со скелетом подсказал Маяковскому текст «Мартина Идена»: в романе упоминается старинное английское выражение, вероятно, еще дошекспировских времен: в каждом доме есть свой скелет (в смысле — свое приведение, своя тайна). Скелет в фильме Маяковского — это буквальная реализация поэтической метафо-

<sup>15</sup> В. В. Маяковский Собр. соч. в одном томе. М., ГИХЛ, 1936, стр. 274.

<sup>16</sup> «Литературное наследство», т. 65, М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 108.

<sup>17</sup> Цит. по кн.: М. Поляновский. Указ. соч. стр. 51.

ры и способ ввести в действие гамлетовский вопрос «Быть или не быть?»

В известном смысле Маяковский играл в фильме себя самого. Играл даже без грима. Но сводить эту кинематографическую работу Маяковского к желанию поэта оставить потомкам кинопортрет-фотографию нельзя. Маяковский в этом фильме — актер, он играет, создает образ — поэтический, вымышленный, а не реальной, не бытовой. Подтверждение этому — разговор Маяковского с поэтом С. Спасским, который сказал, что поэтов «нужно снимать... не в ролях, а так, как они живут». Маяковский пожал плечами: «Что интересного? Встаем утром. Чай пьем...»<sup>18</sup> «Я — поэт. Этим и интересен»<sup>19</sup>, — считал Маяковский.

Иван Нов — это сложный собирательный образ, несущий черты лондоновского героя, черты сверстников и друзей поэта и черты самого Маяковского. Он наделил этот образ своей внешностью и, что самое главное, вложил ему в уста свои стихи. «Маяковский, он же Иван Нов, — вспоминает Бурлюк, — стоял перед стрекочущей камерой и, глядя на слепивший его прожектор и режиссера с оператором, твердо чеканил:

«Бейте в площади бунтов топот!  
Выше гордых голов гряда!  
Мы разливом второго потопа  
Перемоем миров города.  
Дней бык пег,  
Медленна лет арба.  
Наш бог бег.  
Сердце наш барабан»<sup>20</sup>.

Это строки из стихотворения «Наш марш», написанного сразу после Октябрьской революции, в ноябре 1917 года. Именно эти, а не другие стихи выбрал Маяковский для фильма о поэте будущего.

«Маяковский и в кино создавал стихи, — сказал В. Б. Шкловский. — У него на экране появился поэтический образ»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> С. Спасский. Указ. соч., стр. 157.

<sup>19</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 12, стр. 9.

<sup>20</sup> Цит. по кн.: М. Поляновский. Указ. соч., стр. 41.

<sup>21</sup> «Кино», 11 апреля 1937 г.

И образ поэта в фильме Маяковского возник не случайно. Он был экранным выражением собственного поэтического «я» Маяковского, которое он стал утверждать в поэзии, начиная с первого стихотворного сборника под названием «Я!», вышедшего в мае 1913 года. В нем было четыре стихотворения, и одно из них называлось «Несколько слов обо мне самом»:

«...Время!  
Хоть ты, хромой богомаз,  
лик намалой мой  
в божницу уродца века!  
Я одинок, как последний глаз  
у идущего к слепым человека!»<sup>22</sup>.

«Я!» Маяковского с восклицательным знаком — оно кричит, оно обращает на себя внимание. И оно противопоставлено им — другим, тем, кто чувствует иначе. Их Маяковский называет «вы», противопоставляя им себя — нового, масштабного, изобретательного, праздничного в стихотворении «А вы могли бы?» Кто же они, эти «вы»? Это те, кто в прошлом, те, с которыми за месяц до выхода этих стихов Маяковский спорил на диспуте об искусстве: «Господа, пропу вашей защиты от произвола кучки, размазывающей слюни по студию искусства»<sup>23</sup>.

С новыми мыслями, с новыми требованиями Маяковский вступает в полемику о поэзии, о живописи, об искусстве театра, о кино: 27 июля 1913 года Маяковский выступает в «Кине-журнале» со статьей «Театр, кинематограф, футуризм». «Ненависть к искусству вчерашнего дня, к неврастении, культивированной краской, стихом, рампой, ничем не доказанной необходимостью выявления крошечных переживаний уходящих из жизни людей, заставляет меня выдвигать в доказательство неизбежности признания наших идей не критический пафос, а точную науку, исследование взаимоотношений искусства и жизни»<sup>24</sup>, — говорит он. Искусство, считает Маяковский, должно отвечать потребностям сегодняшнего мира, новым ритмам труда: «Город, напоив машины тысячами лошади-

<sup>22</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 1, стр. 44—45.

<sup>23</sup> Цит. по кн.: В. Катаня. Указ. соч., стр. 47.

<sup>24</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 1, стр. 311.

ных сил, впервые дал возможность удовлетворить материальные потребности мира в какие-нибудь 6—7 часов ежедневного труда, а интенсивность, напряженность современной жизни вызвали громадную необходимость в свободной игре познавательных способностей, каковой является искусство»<sup>25</sup>. Противоречие современного кинематографа, по мнению Маяковского, в том, что «искусство актера, по существу динамическое, сковывается мертвым фоном декорации — это колющее противоречие уничтожает кинематограф, стройно фиксирующий движение настоящего»<sup>26</sup>.

В статье «Уничтожение кинематографом „театра“ как признак возрождения театрального искусства», напечатанной в том же журнале 24 августа 1913 года, Маяковский предлагает своего рода перераспределение ролей между театром и кинематографом: кинематографу — бытовое правдоподобие, театру — сценическую условность. «Посмотрите работу Художественного театра, — обращается Маяковский к читателю. — Выбирая пьесы преимущественно бытового характера, он старается перенести на сцену прямо кусок ничем не украшенной улицы, подражая рабски природе во всем — от надоедливой скрипки сверчка до колышущихся от ветра портьер. Но сейчас же рядом возникают убийственные противоречия, встает выдуманная перспектива с занавесями кисеи или помятые простыни моря... но кто перенесет на сцену (если идти за реальностью передачи) версты высь небоскребов или жуткое мельканье автомобилей?»<sup>27</sup>

Маяковский хочет, чтобы искусство современности — кинематограф вышел на улицы и переменил взгляд человека на привычные взаимосвязи вещей. «Новой теперь может быть не какая-нибудь еще никому не известная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города»<sup>28</sup>, — пишет Маяковский в третьей из своих киностатей 1913 года, опубликованных в «Кине-журнале». Она называется «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству».

<sup>25</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 1, стр. 312.

<sup>26</sup> Там же, стр. 314.

<sup>27</sup> Там же, стр. 317.

<sup>28</sup> Там же, стр. 324.



В. В. Маяковский в фильме «Не для денег родившийся»



Эти статьи были ответом Маяковского на анкету, которую предложил писателям журнал «Вестник кинематографии». Но анкета была только поводом. Статьи Маяковского прежде всего связаны с началом его работы в кино и театре, они написаны одновременно с его первым сценарием «Погоня за славой» и с первой пьесой «Владимир Маяковский». Вступая в новые для себя области искусства, Маяковский формулирует принципы своей театральной и кинематографической работы.

Сценарий «Погоня за славой» поэт отнес на киностудию Перского, того самого Перского, который был издателем «Кине-журнала», опубликовавшего статьи Маяковского:

«„Погоня за славой“ — написан в 13 году. Для Перского, — вспоминал впоследствии Маяковский. — Один из фирмы внимательно прослушал сценарий и безнадежно сказал:

— Ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал»<sup>29</sup>.

О том, что это был за сценарий, мы знаем со слов В. В. Шкловского: «Знаменитый футурист для купчихи Белотеловой издавал стихи, чтобы прославиться, но забыв подписать свое имя и потом бегал подписывать на всех экземплярах. Вещь, посвященная славе, взятой юмористически.

А спал футурист у себя дома на велосипеде»<sup>30</sup>.

Очевидно, Маяковский вспоминал этот неосуществившийся, украденный киносценарий, когда работал над фильмом об Иване Нове: один из эпизодов фильма «Не для денег родившийся» происходил в комнатенке Ивана Нова с подвешенным к потолку велосипедом. Надо заметить, что велосипед был частью обихода Мартина Идеана — литературного прообраза кинематографического Ивана Нова. А роман Лондона Маяковский читал как раз в 1913 году. Познакомившийся с Маяковским в то время поэт Каменский вспоминает: «...Сказал, что

<sup>29</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 409.

<sup>30</sup> Цит. по: В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 516.

необычайно увлечен лондоновским романом „Мартин Иден“»<sup>31</sup>.

Но каков же он сам — поэт-футурист, певец будущего, его величество «Я!», Владимир Маяковский? Об этом, о нем самом — пролог трагедии, названной собственным именем и фамилией — «Владимир Маяковский»:

«Вам ли понять,  
почему я,  
спокойный,  
насмешек грозою  
душу на блюде несу  
к обеду идущих лет.  
С небритой щеки площадей  
стекая ненужной слезою,  
я,  
быть может,  
последний поэт»<sup>32</sup>.

«Душу на блюде несу к обеду идущих лет», а рядом: «Обнимет мне шею колесо паровоза»<sup>33</sup> — это трагическая тема Маяковского, которая свойственна его поэзии и его фильму «Не для денег родившийся».

Уже во время работы над поэмой-пьесой «Владимир Маяковский» поэт предполагал, что сам ее поставит и сам сыграет в ней собственную роль — главную. 16 ноября 1913 года он пишет письмо в общество художников «Союз молодежи»: «Я, нижеподписавшийся, передаю обществу художников „Союз молодежи“ свою трагедию „Владимир Маяковский“ для постановки ее в Петербурге в сезон 1913—1914. Постановка ведется по моим указаниям и под моим личным наблюдением за всей художественной частью пьесы»<sup>34</sup>. Все роли в этом спектакле играли актеры непрофессиональные. В главной роли — Маяковский, и он же — режиссер.

«Вспыхнула мечта о „поэте-актере“, — писала газета „Речь“. — Поэт сам будет обращаться в театре к людям со своими песнями»<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> В. Каменский. Жизнь с Маяковским. М., ГИХЛ, 1940, стр. 10.

<sup>32</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 1, стр. 151.

<sup>33</sup> Там же, стр. 153.

<sup>34</sup> Цит. по кн.: В. К а т а н я н. Указ. соч., стр. 55—56.

<sup>35</sup> «Речь». СПб., 7 декабря 1913 г.

Этот спектакль-трагедия, первоначально называвшаяся «Восстание вещей», Маяковский на сцене в роли поэта Маяковского — в первой своей роли — был воспринят скандально, в публике издевались. Но были и взволнованные. «Вышел Маяковский,— вспоминает А. Мгебров.— Он взшел на трибуну без грима, в своем собственном костюме. Он был как бы над толпой, над городом... „Издавайтесь надо мною!— словно говорил Маяковский.— Я стою, как памятник, среди вас. Смейтесь, я — поэт. Моя радость в том, что я поэт. Я — стремление, вы — подножие. Я иду на вас, против вас и с вами... Но я иду над вами... Я люблю вас. Я одинок, я — голоден, я — нищий. Вот мои грезы — возьмите их, если можете. Вот моя трагедия — вы не сумеете взять ее“. Всего этого, разумеется, не говорил Маяковский, но мне казалось, что он говорил так»<sup>36</sup>.

Эта автобиографическая и автопортретная роль Маяковского была первым поиском новой формы публичного обращения поэта к аудитории. Она повлияла на следующую поэму Маяковского — «Облако в штанах», в которой он продолжал утверждать свое «я» вопреки тем, кто противился ему, новому:

«Вашу мысль,  
мечтающую на размягченном мозгу,  
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,  
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;  
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

У меня в душе ни одного седого волоса,  
и старческой нежности нет в ней!  
Мир огрõмив мощью голоса,  
иду — красивый,  
двадцатидвухлетний.

. . . . .  
...И чувствую —  
„я“ для меня малó,  
Кто-то из меня вырывается упрямо.

. . . . .  
Меня не остановите.

<sup>36</sup> Сб. «Маяковский в воспоминаниях современников», стр. 111—112.

Эй, вы!  
Небо!  
Снимите шляпу!  
Я иду!»<sup>37</sup>.

На страницах этой поэмы впервые в творчестве Маяковского названо имя Джека Лондона. Почему? В 1912 году Давид Бурлюк в письме Василию Каменскому пишет следующее: «Находится Маяковский при мне постоянно и начинает писать хорошие стихи. Дикий самородок горит самоуверенностью. Я внушил ему, что он — молодой Джек Лондон»<sup>38</sup>. В свою очередь Каменский, вспоминая первую встречу с Маяковским, рассказывает: «Разглядывая в лорнет Володю Маяковского, Бурлюк называл его русским Джеком Лондоном, Мартином Иденом, Лермонтовым, Демоном, Пушкиным, Германом, Дубровским, Сервантесом, Гарибальди, Колумбом, трубадуром современности. Маяковскому все это очень нравилось. Он тут же достал из кармана брюк книжку „Дешевой библиотеки“ и сказал, что необычайно увлечен лондонским романом „Мартин Иден“»<sup>39</sup>.

Значит судьба Джека Лондона и его героя казалась Маяковскому близкой, и кинематографическая инсценировка «Мартина Идена» была для него отнюдь не случайной.

Едва закончив съемки этого фильма, Маяковский приступает к следующему. За основу опять берется литература — повесть итальянского писателя Эдмондо д'Амичиса «Учительница рабочих». Как раз в 1918 году, когда Маяковский работал на кинофирме «Нептун», эта повесть вышла повторным изданием в популярном книгоиздательстве «Универсальная библиотека», которое принадлежало хозяину того же «Нептуна» — Антику. Он тут же предложил Маяковскому еще одну киноработу. А о том, что и роман Лондона, и повесть д'Амичиса Маяковский выбрал для экрана не сам, можно судить по его собственным словам: обе свои первые картины он впоследствии назвал «заказными»<sup>40</sup>.

Поспешность в выборе материала для экранизации и поспешность в сценарной работе над картиной, которая

<sup>37</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 1, стр. 179, 185, 206.

<sup>38</sup> Цит. по кн.: В. Каменский. Указ. соч., стр. 8.

<sup>39</sup> Там же, стр. 10.

<sup>40</sup> См. В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 409.

называется иначе, чем повесть, — «Барышня и хулиган», объясняются невероятными темпами работы кинопредприятий тех лет, на которых фильмы снимались часто за одну и реже за несколько недель. В такие сроки был снят и этот фильм Маяковского.

Эдмондо д'Амичис рассказывает в своей повести о быте и нравах рабочей окраины города Турина. Действие происходит в вечерней школе, где рядом с мальчишками-подростками за партами сидят пожилые рабочие, почтенные отцы семейств. В центре этого социального исследования — местами психологического, местами излишне психологизированного — история любви хозяина улицы, задиры и головореза, к новенькой молодой учительнице по имени Варетти.

«В предместьи он был притчей во языцех, — говорит о своем герое д'Амичис. — Это был некто Мурони по прозвищу Сальтафинестра (т. е. „выпрыгнувший из окна“), потому что, будучи еще ребенком, он, спасаясь от отца, хотевшего его убить в припадке бешенства, выскочил из окна своего дома на мостовую и сломал себе ногу»<sup>41</sup>.

Такова предыстория героя. Его портрет д'Амичис дает через восприятие учительницы:

«Варетти в первый раз взглянула на него, и отражение, которое она инстинктивно чувствовала к нему, еще усилилось. В этой маленькой голове с волосами, поженски разделенными пробором, в этом бледно-синем лице юноши, преждевременно развращенного, с парой маленьких пронизательных глаз, в жестоком и решительном выражении которых чувствовались гнев и беспощадная мстительность, с плотно сжатым короткогубым ртом, похожим на нанесенную ножом рану, и закрученными усиками было что-то жестокое со смесью жеманства... Он являлся типичным представителем гордого босняка, чем-то средним между франтом и разбойником, способным на все тяжкие и не знающим над собой иной узды, кроме бедности, готовый каждую минуту на всякую опасную выходку и даже злодейство. В его манере стоять с приподнятым плечом, в его молниеносном взоре, в интонации хриплого голоса сказывалась старомодная дикая гордость, которая, не находя другого выхода, выражалась в ирони-

<sup>41</sup> Э. д'Амичис. Учительница рабочих, М., «Универсальная библиотека», 1918, стр. 15—16.

ческом и презрительном отношении ко всему и ко всем, в том презрительном отношении преступника, которое зарождается в отбросах общества и, постепенно развиваясь, доходит до вершины человеческого величия»<sup>42</sup>.

Маяковский — сценарист и актер (в этом фильме он снова играл главную роль) сумел перенести на экран социальное содержание характера Сальтафинестры, но он изменил его личные и внешние черты. Сальтафинестра д'Амичиса отталкивающе необаятелен, злобен, жесток, мстителен. Хулиган Маяковского, который в несохранившихся титрах картины носил прозвище «Лапа», наделен душевной добротой и своеобразным, пусть грубоватым и суровым, но обаянием. От внешности Сальтафинестры в «Лапе» Маяковского остался только взгляд «черных, пылавших мрачным огнем глаз»<sup>43</sup>.

Сюжет д'Амичиса дает возможность Маяковскому продолжить в этой картине лирическую тему фильма «Не для денег родившийся»: любовь невозможна — герой, стоящий ниже своей возлюбленной на социальной лестнице, хочет подняться до нее, но не в силах изменить общественные условности, мешающие его счастью, уходит из ее жизни.

Вопреки желанию Маяковского, руководство «Нептуна» настояло на сентиментальном религиозном финале повести д'Амичиса: не признававший бога хулиган, умирая, исполняет волю своей набожной матери и учительницы — целует распятие. Этот последний кадр фильма оказался совершенно чуждым духу всей картины, которой Маяковский сумел придать иную, гораздо более глубокую социальную значимость: героя фильма убивают не мальчишки-хулиганы, а толстый лавочник; богатый побеждает бедного — религиозно-сентиментальный конфликт превращается в конфликт классовый. Острый социальный сюжет, изображение жизни городской окраины, снятой с большим по тем временам мастерством, заставляли воспринимать эту картину как революционную: она была включена в программу массовых киносеансов, организованных 1 мая 1919 года в Москве и в Петрограде, широко и с успехом демонстрировалась в течение нескольких следующих лет.

<sup>42</sup> Э. д'Амичис. Учительница рабочих, стр. 34—35.

<sup>43</sup> Там же.

Но главное, что привлекало в картине Маяковского в те годы и что продолжает привлекать в ней сейчас, — сам Маяковский, о внешности и об игре которого мы можем судить только по этой, если не считать фотографий и секундных кадров кинохроники, единственной из сохранившихся его кинокартин. Редкая фотогеничность, кинематографическая свобода поведения перед камерой, слаженность движений, непринужденность походки, позы, жеста, запоминающаяся мимика худого лица со впалыми щеками и огромным ртом, тяжелый, властно приковывающий к себе, временами добрый, временами суровый и сумрачный взгляд больших и умных глаз — так выглядит Маяковский на экране. Создавая образ человека другой среды, образ развивающийся, он и в роли остается немножко Маяковским — вызывающе смелым, вызывающе независимым, а в некоторые минуты почти застенчивым. Эта лента сохранила даже характерную привычку Маяковского: прежде чем выпить из стакана, он смотрит через него на свет — чистый ли?

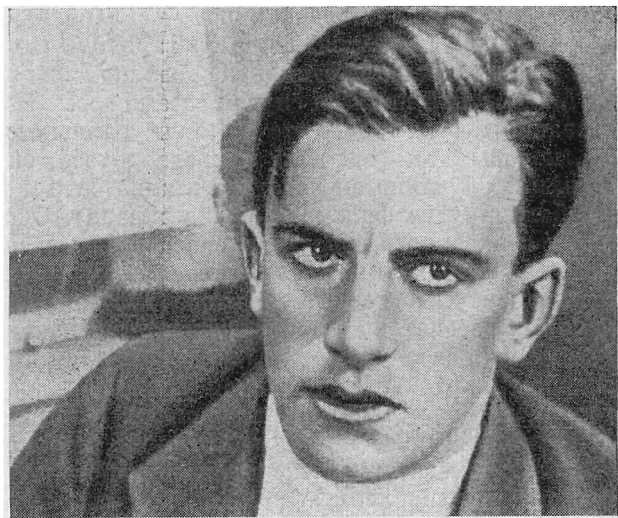
В этой роли, как и в роли Ивана Нова, было нечто автобиографическое, автопортретное, нечто от поэтического «я» Владимира Маяковского. Еще одно подтверждение этому — прозвище героя: в титрах картины и в программе фильма, хранящейся в архиве Музея В. В. Маяковского, он назывался «Известный хулиган по имени Лапа»<sup>44</sup>. Но так назвали и самого Маяковского. Поэт В. Каменский в статье «Кто мне нравится и что мне противно», напечатанной в единственном выпущенном в свет номере «Газеты футуристов», написал: «Я люблю поэта Владимира Маяковского и зову его Лапой Современности»<sup>45</sup>.

Картина «Барышня и хулиган» не может быть поставлена в один ряд со стихотворным творчеством Маяковского тех лет, хотя и оно было не одинаково ровным. Но для кинематографии 1918 года этот фильм представляет собой важный эксперимент, заслуживающий уважения. Тем более, что сегодня изображение рабочей среды в фильме, соотношение героя и фона отдаленно напоминают интонации неореалистических картин.

---

<sup>44</sup> Программа фильма «Барышня и хулиган» в Художественном театре. Архив БММ, ед. хр. 10567.

<sup>45</sup> «Газета футуристов», 15 марта 1918 г.



В. В. Маяковский в фильме «Барышня и хулиган»

Еще в конце марта 1918 года, кончая съемки фильма «Не для денег родившийся», Маяковский писал Л. Ю. Брик: «На лето хотелось бы сняться с тобой в кино. Сделал бы для тебя сценарий. Этот план разовью по приезде... Почему-то уверен в твоем согласии»<sup>46</sup>.

19 мая 1918 года в журнале «Мир экрана» появилось сообщение об этой третьей картине Маяковского: «Поэт В. В. Маяковский написал легенду кино „Закованная фильмой“. Этот оригинальный сценарий куплен „Нептуном“. На-днях режиссер Н. В. Туркин приступает к его постановке. Главные роли исполняют — г-жи Лили Брик, Маргарита Кибальчич, А. В. Ребикова и автор сценария В. В. Маяковский»<sup>47</sup>.

От этой картины, так же как и от фильма «Не для денег родившийся», не осталось ничего, кроме нескольких кадров и либретто, записанного со слов исполнительницы главной роли Л. Ю. Брик<sup>48</sup>, очень подробного и

<sup>46</sup> Цит. по кн.: «Литературное наследство», т. 65, стр. 108.

<sup>47</sup> «Мир экрана», 1918, № 3, стр. 14.

<sup>48</sup> См.: В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 441—443.



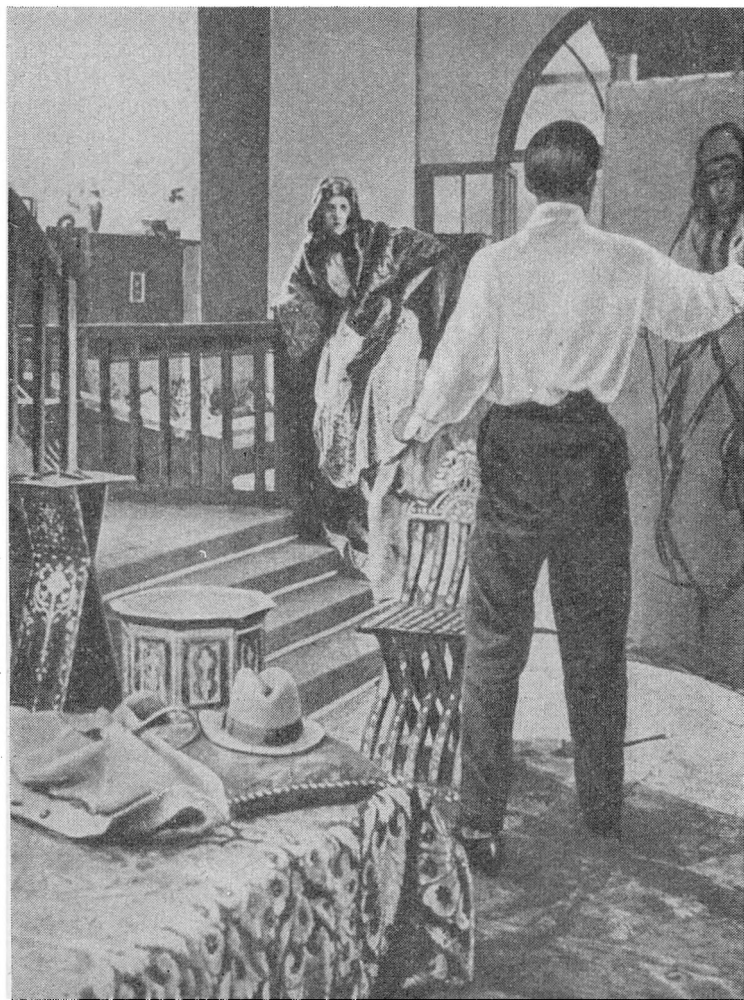
дающего о картине не менее полное представление, чем сценарий Маяковского «Сердце кино» — сильно измененный, сокращенный и «выпрямленный» вариант уже утраченной к тому времени картины «Закованная фильмой», который Маяковский написал спустя восемь лет.

«Закованная фильмой» — это история одинокого художника, который томится дома и среди друзей, скучает с женщинами. Случайно он попадает в кинотеатр и влюбляется в балерину из фильма «Сердце экрана». Она сходит к нему с экранного полотна и снова исчезает, и снова оживает — на рекламном плакате, а потом возвращается в киноленту. В последнем кадре картины художник — у окна вагона: он едет в фантастическую кино-страну на поиски своей балерины.

Сценарием картины «Закованная фильмой» Маяковский гордился. Спустя много лет он писал: «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой»<sup>49</sup>. Это был сценарий оригинальный, со сложным, изобретательным сюжетом и с учетом изобразительных возможностей кинематографа: на глазах у зрителя героиня фильма должна была исчезать и появляться вновь, а «земные» персонажи — выдавать художнику все свои тайные желания, интересы, помыслы, становиться прозрачными — в буквальном смысле просвечивать под его всевидящим взглядом. Это был фильм-детектив, фильм-погоня, фильм-фантазия с действием в действии: жизнь героев фильма сложно переплеталась с жизнью действующих лиц кинокартины «Сердце экрана», которая фигурировала в картине Маяковского. По этой работе можно судить о том, что месяцы, проведенные в лихорадочной горячке кинофабрики, не прошли для Маяковского даром: он привык думать кинематографическими категориями и уже в работе над сценарием учитывать своеобразие формы будущего кинематографического зрелища.

К сожалению, мы не можем судить об актерской работе снимавшихся в этом фильме, об актерской работе самого Маяковского, игравшего роль художника. По сохранившимся фотографиям видно, что Маяковский изображал художника «взаправду», он нашел способ обыграть и эту свою профессию: по ходу действия Маяковский на-

<sup>49</sup> Цит. по кн.: В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 409.



В. В. Маяковский в картине «Закорванная фильмой»

брасывал перед камерой портрет одной из героинь фильма.

Как и в предыдущих фильмах, герой этой картины наделен автобиографическими чертами Маяковского. Что же касается лирической темы, то она была кинопоэтическим парафразом его собственного чувства к женщине, образ которой проходит через всю лирику Маяковского, начиная с поэмы «Флейта-позвоночник». В картине «Закованная фильмой» она исполняла роль балерины.

Маяковский предполагал продолжить этот фильм: во второй серии он хотел показать путешествие художника по кинематографической стране и его приключения в заэкранном мире, населенном героями знаменитых фильмов. Почему он не стал осуществлять этот замысел, неизвестно. Скорее всего потому, что его очень огорчал и раздражал уровень режиссерской работы киностудии. Смелые поэтические замыслы Маяковского были не под силу кинематографическим предприятиям тех лет: «Постановка... „Нептун“ обезобразила сценарий до полного стыда»<sup>50</sup>, — с горечью писал он впоследствии.

После неудачи с постановкой картины «Закованная фильмой» Маяковский перестает работать на фирме «Нептун» и уходит из кинематографа. Однако он продолжает играть — в театре. «7, 8 ноября... мы... празднуем день годовщины Октябрьской революции революционным спектаклем. Нами будет дана „Мистерия-буфф“ — героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное В. Маяковским, — гласила афиша театра Музыкальной драмы. — Поставлено Мейерхольдом и Маяковским. Разыграно вольными актерами»<sup>51</sup>.

Сам Маяковский сыграл в этом спектакле роль «Человека будущего»:

«Кто я?  
Я не из класса,  
не из нации,  
не из племени.  
Я видел тридцатый,  
сороковой век.

<sup>50</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 410.

<sup>51</sup> Цит. по кн.: В. Катанян. Указ. соч., стр. 111.

Я из будущего времени  
просто человек.  
Пришел раздуть  
душ горны я,  
ибо знаю,  
как трудно жить пробовать»<sup>52</sup>.

«Маяковский играл „Человека“ — роль, для которой не было, кроме него, подходящего исполнителя, могущего дать образ, полный соответствующей силы и пафоса, — вспоминает В. Соловьев. — Маяковский появлялся на сцене, освещенный прожектором, держась рукой за ремень, прикрепленный к одной из железных лестниц, вися на высоте пяти метров.

Это было прекрасное, сильное зрелище!»<sup>53</sup>.

В роли «Человека будущего» своеобразно претворился опыт спектакля «Владимир Маяковский». И не только этот, театральный, но и кинематографический опыт Маяковского — поэта, драматурга, актера.

В 1918 году, оставив кино, Маяковский уходит и из театра. «Нам нужно ржаное искусство, ржаные слова, ржаные дела»<sup>54</sup>, — говорит он на митинге об искусстве 24 ноября 1918 года.

Страна Советов стиснута кольцом Антанты, и Маяковский на «передовой»: с 1919 по 1922 год он рисует и делает стихотворные подписи к сотням плакатов РОСТА, по которым день за днем прослеживается жизнь революционной республики. Рассматривая эти потрясающие по силе революционные «лубки», невольно обращаешь внимание на кинематографичность плакатов Маяковского. Плакат с четверостишием:

«Мы дали панам урок,  
Этот урок не пошел впрок,  
Подымайтесь дружно —  
Дать второй урок нужно»<sup>55</sup> —

разделен на четыре квадрата — по строчкам стиха. Первой строчкой подписано изображение, нарисованное круп-

<sup>52</sup> В. В. Маяковский. Собр. соч. в одном томе. М., ГИХЛ, 1936, стр. 382.

<sup>53</sup> Цит. по кн.: В. Катанян. Указ. соч., стр. 111.

<sup>54</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. 2, стр. 517.

<sup>55</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 4, стр. 213.

но: рабочая рука дергает за ухо перекошенную от страха физиономию буржуя. Следующий квадрат: толстопузый буржуй на 180° отворачивает голову от протянутого ему декрета о мире: буржуй — общим планом, рука с декретом о мире — крупно. Третье изображение: шагает красноармеец с винтовкой, из его рта вылетает призыв: «На фронт добровольцами» — снова общий план. И снова крупный: кулак с пятиконечной звездой вдребезги разбивает голову буржуя — в разные стороны разлетаются уши, глаза, усы. Это сочетание гротескных разноплановых рисунков с выразительной стихотворной подтекстовкой рождает ощущение кинематографичности, динамики плакатного образа Маяковского, по сей день сохраняя за его плакатами огромную силу воздействия.

«Нам казалось, что Маяковский себя тратит, что он тратит себя на окна РОСТА, на агитационных стихах, — писал В. Б. Шкловский. — Прочтите сейчас эти стихи — это история нашей революции»<sup>56</sup>.

Во все эти годы Маяковский, конечно, вспоминал и думал о кино. В октябре 1922 года он откликнулся на анкету журнала «Кино-фот» короткой и выразительной как стихотворение, статьей «Кино и кино»:

«Для вас кино — зрелище.  
Для меня — почти мирозерцание.  
Кино — проводник движения.  
Кино — новатор литератур.  
Кино — разрушитель эстетики.  
Кино — бесстрашность.  
Кино — спортсмен.  
Кино — рассеиватель идей.

Но кино — болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердца плаксивыми сюжетцами. Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей»<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> «Кино», 11 апреля 1937 г.

<sup>57</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 407.

Этой маленькой статьей-стихотворением Маяковский сумел очень серьезно сказать о сущности и значении искусства кино и определить задачи советской революционной кинематографии. Но с передовых позиций поэзии сам Маяковский в кино не ушел: 1923 год — «Написал „Про это“. По личным мотивам об общем быте»<sup>58</sup>; 1924 год — «Закончил поэму „Ленин“. Отношение рабочей аудитории обрадовало и утвердило в уверенности нужности поэмы»<sup>59</sup>; «Продолжаю прерванную традицию трубадуров и менестрелей. Езжу по городам и читаю. Новочеркасск, Винница, Харьков, Париж, Ростов, Тифлис, Берлин, Казань, Свердловск, Тула, Прага, Ленинград, Москва, Воронеж, Ялта, Евпатория, Вятка и т. д., и т. д., и т. д.»<sup>60</sup>.

Начиная с 1924 года Маяковский много бывает за границей. Из других стран, с расстояния, с дистанции — пространственной и политической — еще четче обрисовываются гигантские масштабы нашей страны и эпохи, выраженные через поэтическое «я» Маяковского:

«Я жизнь  
отдать  
за сегодня рад.  
Какая это громада!  
Вы чуете  
слово  
пролетариат?  
Ему  
грандиозное  
надо»<sup>61</sup>.

Стих Маяковского очень «кинематографичен». Ступеньки строчек — это не что иное, как смысловой, ритмический, интонационный монтаж. В неопубликованной части исследования о монтаже С. М. Эйзенштейн по этому поводу писал: «Соображения о монтаже типографского набора ... невольно приводят на память величайшего нашего поэта-современника Маяковского и его строку ... Смысл ее во многом в приближении к той однозначности самого

<sup>58</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 12, стр. 28.

<sup>59</sup> Там же, стр. 29.

<sup>60</sup> Там же, стр. 30.

<sup>61</sup> Там же, т. 7, стр. 63.

кадра и в той значимости его, которая достигается выделением существенного из „общего плана“ и должного сопоставления между собой этих фраз, „разбитых на кадры“, иногда вплоть до одного слова:

„Пустота...

Летите,

в звезды врезываясь“.

Это блестящий пример классической разбивки в „три монтажных куска“ одного действия, при котором человек врезывается в некоторую среду: 1) Среда — „пустота“ (надо полагать, с общим планом звезд, еще сильнее оттеняющих остальную пустоту), 2) „летающий“. И, наконец, 3) „летающий“ врезывается в „среду“<sup>62</sup>.

В августе 1926 года, отвечая на анкету журнала «Новый зритель», Маяковский пишет: «Частая езда заставляет меня думать о серьезном занятии каким-нибудь интернациональным искусством... Опыт предыдущей сценарной работы (18 год) — „Мартин Иден“, „Учительница рабочих“ и др. — показал мне, что всякое выполнение „литераторами“ сценариев вне связи с фабрикой и производством — халтура разных степеней. Поэтому с завтрашнего дня я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, поняв кинодело, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев»<sup>63</sup>.

В октябре 1927 года Маяковский принимает участие в диспуте о политике «Совкино»: «Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня,— говорит он.— Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность»<sup>64</sup>.

Положение дел в кинематографии приводит Маяковского к мысли, что советскому экрану сейчас нужна, необходима хроника. Он противопоставляет советскую трудовую хронику капиталистическому кинопроизводству на страницах своего сценария — в эпилоге «Сердце кино»,

<sup>62</sup> С. М. Эйзенштейн. Монтаж (раздел II). Монтаж в кинематографе сменяющейся точки съемки. ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, стр. 196.

<sup>63</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 408.

<sup>64</sup> Там же, стр. 502.

он ратует за хронику и на страницах газеты «Кино». В день Революции — 7 ноября 1927 года он пишет: «Самое большое пожелание для советского кино... это ... дать средства ... на снятие нашей трудовой революционной хроники... Давайте хронику!»<sup>65</sup>

Сам Маяковский «дает» хронику в сценарии «Как поживаете?», написанном одновременно с октябрьской поэмой «Хорошо!», в первой строфе которой поэт тоже ратует за хронику, за факт:

«Ни былин,  
ни эпосов,  
ни эпопей.  
Телеграммой  
лети,  
строфа!  
Воспаленной губой  
припади  
и попей  
из реки  
по имени — „Факт“»<sup>66</sup>.

К хронике Маяковского вела вся его поэзия, естественная потребность выразить свое «я» — личное и неповторимое, которое в поэме «Хорошо!» осмысливается в сопоставлении с десятью послеоктябрьскими годами жизни Советской страны.

«Я з теми,  
кто вышел  
строить  
и месть  
в сплошной  
лихорадке  
буден.  
Отечество  
славлю,  
которое есть,  
но трижды —  
которое будет»<sup>67</sup> —

<sup>65</sup> В. В. Маяковский. Указ. соч., т. 11, стр. 415.

<sup>66</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 8. М., ГИХЛ, 1958, стр. 235.

<sup>67</sup> Там же, стр. 313.



эти строки поэмы могли бы послужить эпиграфом к новому сценарию Маяковского. В нем поэт рассказывает об одном своем буднем дне, о 24-х часах жизни страны и человека — это пять хроникально-игровых эпизодов со сквозным персонажем. В третьем, последнем варианте сценария главный герой, называвшийся поначалу просто «Человек» (почти как в «Мистерии-буфф»), приобретает имя и черты самого Маяковского.

Сценарий «Как поживаете?» с подзаголовком «День в пяти кинодеталях» начинается с пролога: по шумной улице, широко размахивая рукой, идет «обыкновенный человек»<sup>68</sup> — Маяковский. Навстречу ему — второй человек, «почти такой же». Маяковские приветствуют друг друга словами «Как поживаете?», отступают по бокам кадра и протягивают указующую руку вглубь. Появляется титр первой части: *«Все люди, кроме богатых и мертвых, встречают утро так»*<sup>69</sup>. На черном экране проступает рисованное мелом: бабушка пьет кофе, кофейник превращается в кошку. Кошка играет клубком ниток. Нити клубка указательными стрелками тянутся по лбу спящего Маяковского. Фон за его кроватью превращается в море. Над морем — кружок солнца. В его лучах — «кутерьма города с трамваями, с автомобилями, с грузовиками, пешеходами»<sup>70</sup>. Маяковский ворочается с боку на бок, просыпается, вскакивает, приоткрывает дверь и кричит в щелку: «Газету!»

С газетного листа на Маяковского несется паровоз, летит самолет, со строчек передовицы спрыгивает человек-график. Маяковский переворачивает страницу, и вещи на письменном столе начинают дрожать, обломки газетных букв складываются во фразу: «Землетрясение в Ленинакане». Следующая страница — «Отдел происшествий»: из темного угла газеты выходит девушка, в отчаянии поднимает руку с револьвером и спускает курок. Маяковский врывается в комнату, образуемую газетой, и старается отвести руку с револьвером, но поздно — девушка падает на пол ...

На смену первой части, рисующей день страны по-маяковски динамично и многопланово, в новых изобра-

<sup>68</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 11, стр. 131.

<sup>69</sup> Там же, стр. 132.

<sup>70</sup> Там же, стр. 133.

зительных формах кинематографического времени и пространства, приходит часть вторая, показывающая поэтические будни самого Маяковского, его работу. Сценарный стиль записи Маяковского, представляющий собой не что иное, как готовый режиссерский сценарий задуманной им картины, позволяет отчетливо представить, как виделся Маяковскому самый важный эпизод этой части:

- «...9. Афиша. Бой поэтов: Асеев, Кирсанов, Маяковский, Пастернак.
10. Рабфаковский зал, приподымающийся и аплодирующий.
11. Привставший и вглядывающийся Маяковский.
12. Маяковский решительно засучивает рукава.
13. Маяковский обслоняливает карандаш.
14. Маяковский нацеливается карандашом на бумагу.

#### «Ф а б р и к а   б е з   д ы м а   и   т р у б»

15. Трет лоб. Движение руки, напоминающее поворачивание штепселя.
16. Из головы начинают вылезать буквы, носясь по комнате.
17. Маяковский привскакивает, подлавливает буквы на карандаш.
18. Маяковский сыпает буквы с карандаша, как баранки с палки, и с трудом прикрепляет их к бумаге.
19. Летящие буквы сплетаются в избитые фразы и разлетаются вновь.
20. Минуту стоят фразы, вроде «Как хороши, как свежи были розы», «Птичка божия не знает» и т. д.
21. Маяковский карандашом отдирает букву от буквы, схватывает и выбирает нужные.
22. Снова насаживает на бумагу.
23. Маяковский любитесь написанным.
24. На листе бумаги выпуклыми буквами: „Левой, Левой, Левой“»<sup>71</sup>.

Этот эпизод представляет собой парафраз эпизода в «Кафе поэтов» из фильма «Не для денег родившийся». Кино все еще немое, и Маяковский, изображающий на этот раз не вымышленного поэта Ивана Нова, а самого себя, поэта Владимира Маяковского, все еще должен находить зрительные эквиваленты устному произнесению стихов, выступлению на поэтическом диспуте. Но в сце-

<sup>7</sup> В. В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 11, стр. 138.

нарии «Как поживаете?» школьные доски, на которых в картине «Не для денег родившийся» поэты мелом записывали строки читаемых стихов, заменены летающими буквами, из которых Маяковский выбирает и ловит нужные. Этот прием не только доносит до зрителя текст стихотворения, но и символизирует рождение поэтической строки, в данном случае строки из знаменитого «Летового марша». Единственный титр этого эпизода — «Фабрика без дыма и труб» — тоже рассчитан на узнавание, ибо перефразирует широко известное стихотворение Маяковского «Поэт-рабочий»:

«Я тоже фабрика,  
а если без труб,  
то, может,  
мне  
без труб труднее»<sup>72</sup>.

Мысль о том, что поэзия — это производство, сложный производственный процесс, проходит во многих стихах, статьях и выступлениях Маяковского. Этой мысли — важной и принципиальной — Маяковский находит место и в кинокадре.

Хроникальное изображение рабфаковского зала, принимающего выступление поэтов, сопоставляется с моментами игровыми и кинотрюковыми. Кинотрюки и игра помогают Маяковскому строить не только серьезные, но и гротескные, сатирические, очень изобретательные и динамические эпизоды. Со стихами, записанными в рабфаковском зале, Маяковский спешит в издательство. Читает стихи редактору, вырастая до огромных размеров, четырежды его превосходя. Редактор проглядывает рукопись с сердитым лицом, наступает на поэта — Маяковский становится маленьким. Аванс выписан, но не выдан: «Кассир не придет, прием в среду»<sup>73</sup>.

У витрины булочной Маяковский взвешивает на руке мелочь.

Третья часть сценария под названием «Хлеб наш насущный» по контрасту с предыдущим эпизодом за-

---

<sup>72</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. 2, стр. 34.

<sup>73</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 11, стр. 140.

думана как чистая хроника. Она составлена из одной обратной монтажной фразы, показывающей рождение хлеба, который Маяковский покупает в булочной, и битву за хлеб в гражданскую войну. На смену ей — снова игра, снова гротеск: в четвертой части сценария под названием «Натуральная любовь» эффект основного эпизода строится на несовпадении произносимого с происходящим в кадре.

В толпе глазееющих на пожар Маяковский встречается девушку, похожую на ту, о смерти которой он прочел в утренней газете. Перед воротами дома Маяковского:

*«...Да вы ко мне зайдите, только на одну минуту».*

...Вокруг зима, и только перед самым домом — цветущий садик, деревья с птицами...

*На крыльях любви.*

...У девушки и Маяковского появляются аэропланнские крылья.

...Девушка и человек вспархивают по лестнице.

...Каждая вещь в грязной комнате зацветает...

...Маяковский наливает из графина воду.

*«...Да мы и пить не будем, только один стакан».*

...Девушка говорит:

*«Какая у вас крепкая вода»...*

...Тянутся губами друг к другу.

...Фасад дома — цветы с фасада обрываются, на улице снег. Дворник в рубашке — влезает в доху.

...Комната, пришедшая в норму обычного грязного вида.

...Из подъезда выходят. На нем — ботики, у нее — стоптанные каблуки. Сложенные крылья под мышками...»<sup>74</sup>.

Последняя, пятая часть сценария изображает вечер, конец рабочего дня Маяковского. По случаю «кануна рождения Робеспьера»<sup>75</sup> к поэту являются незваные гости: мамаша, папаша, великовозрастная дочь, трое малышей, две собаки. Усевшись, лезут с вопросами:

Отец: *«Говорят, индекс цен на свиные кишки опять колеблется?»*

Дочь: *«Скажите, вы когда-нибудь испытывали идеальную любовь?»*<sup>76</sup>

<sup>74</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 11, стр. 144—145.

<sup>75</sup> Там же, стр. 146.

<sup>76</sup> Там же.

Звонят рабфаковцы — Маяковского ждет аудитория. Маяковский выбегает в кухню и с радостью обнаруживает на гвозде форму заночевавшего у кухарки милиционера. Переодетый и загримированный, входит к непрошеным гостям с «извещением от домкома»: «...Ввиду возможности повторения в Москве токийского землетрясения предлагается означенную ночь проводить вне дома — на улице»<sup>77</sup>.

Волоча за хвост собачонку, семейство улетучивается. Муж растерянно говорит жене: «С хозяином попрощаться бы». Жена раздраженно тянет его за пиджак: «Завтра прощаемся!»<sup>78</sup> ...Маяковский на эстраде. Тянутся из зала записки. Аплодисменты.

... Маяковский снова дома. Лежа в кровати, думает и видит:

...Когда-нибудь будет так:

...Человек диктует в микрофон.

...Аудитория и люди, слушающие громкоговорители.

...По гусеничкам и проволочкам тянутся записки...<sup>79</sup>

На экране темнеет, вспыхивают звезды. Маяковский спит. Во сне ему снова видится море и солнце...

«Как поживаете?» — это прямое кинематографическое выражение поэтического «я» Маяковского, к которому он шел через ранние стихи, через театральные роли, через кинематографический опыт 1918 года, через стихотворное творчество 20-х годов. Владимир Маяковский в этом сценарии — это Владимир Маяковский, а не Иван Нов, не Лапа и не Художник. И пять частей-эпизодов этого кинопроизведения есть не что иное, как поэтическое преобразование фактов его собственной жизни.

Интересно, что в один год со сценарием «Как поживаете?» и с поэмой «Хорошо!» Маяковский написал статью «Расширение словесной базы». Он говорил в ней о новых формах обращения поэта к аудитории, предвещающая появление нового типа художника, нового типа поэтической деятельности:

«До нас... люди были читатели, а автор с читателем связывался книгой. Революция перепутала про-

<sup>77</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 11, стр. 147.

<sup>78</sup> Там же, стр. 148.

<sup>79</sup> Там же.

стенную литературную систему... Появились стихи, которые никто не печатал, потому что не было бумаги... связь с читателем через книгу стала голосовой, лилась через эстраду... Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру»<sup>80</sup>.

В этой статье как бы только намечаются иные — экранные каналы связи поэта и аудитории («Радио — вот дальнейшее (одно из. — курсив мой. — М. А.) продвижение слова, лозунга, поэзии»), но сама кинематографическая работа Маяковского свидетельствует о том, что экран, как и радио, тоже представлялся ему трибуной, способом прямого и непосредственного контакта поэта с аудиторией. Невольно напрашивается мысль, что Маяковский, вероятно, одним из первых оценил бы экран телевидения для создания новой формы портрета-монолога, портрета-обращения.

Сценарий «Как поживаете?», предвосхитивший не только многие открытия поэтического кинематографа будущего, но и принципы изображения человека на экране телевидения, к сожалению, осуществлен не был.

«Караул!» — поставил Маяковский в название статьи о судьбе этого сценария: «Я написал сценарий „Как поживаете?“ — писал он. — Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов:

Первый вопрос. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу в художестве?

Ответ: Потому что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности (Поезд в „Нашем гостеприимстве“, превращение Чаплина в курицу в „Золотой горячке“, тень проходящего поезда в „Парижанке“ и т. д.).

Второй вопрос: Почему надо быть за хроника против игровой фильма?

Ответ: Потому что хроника орудует действительными вещами и фактами.

<sup>80</sup> Там же, т. 12, стр. 159, 162.

Третий вопрос: Почему нельзя выдержать час хроники?

Ответ: Потому что наша хроника — случайный набор фактов и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат. Такая хроника — газета. Без такой хроники нельзя жить. Прекращать ее не умнее, чем предлагать закрывать „Известия“ или „Правду“.

Четвертый вопрос: Почему слепит „Парижанка“?

Ответ: Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности.

Сценарий „Как поживаете?“ — должен был быть ответом на эти вопросы языком кино. Я хотел, чтобы этот сценарий ставило Совкино, ставила Москва...

Прежде чем прочесть сценарий, я проверял его у специалистов. „Можно ли поставить?“ Один из наших лучших режиссеров и знаток техники кино, Л. В. Кулешов, подсчитал и ответил:

— И можно и нужно, и стоит недорого.

Не желая расставаться со свежим сценарием, я сам прочел его литературному заву и отделу Совкино... Чтение шло под сплошную радость и смех...

Через два дня я читал сценарий правлению Совкино...

Слушали с унынием.

...Дело не в сценарии. Тем более не в моем. Я могу писать плохо, могу хорошо. Меня можно принимать, можно браковать. По таким поводам громко кричать нечего.

Но:

... Если киноэксперименты не будет проводить монополист Совкино, то куда девать киноизобретателей? Сколько денег за эту киноизобретательность вы переплачиваете в конечном итоге за границам?»<sup>81</sup>

В седьмую годовщину со дня смерти поэта В. Б. Шкловский по поводу сценария Маяковского «Как поживаете?» написал следующее: «Сценарий был необычайно поэтический... но он хотел в кино выразить себя, а не учиться только делать сценарии лучше, чем у других.

Возможность пользоваться поэтическим образом, сравнением приближала для Маяковского кино к поэзии...

<sup>81</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 411—414.

Голос Маяковского-сценариста не выслушай.

Большой поэт изменяет судьбу людей.

Если поверить ему, если по-настоящему учиться у него, а не подражать ему, то надо изменить свою жизнь, иначе жить.

Проще не узнавать поэта. Проще — отдать ему признание повторением чужого признания...

Мы не всегда любим людей, зовущих нас на дельные дороги ...

У кино был друг, которого оно не оценило»<sup>82</sup>.

Да, кинематографическая судьба Маяковского сложилась нередко несчастливо. Первый веселый и остроумный сценарий «Погоня за славой» был украден. Две картины из трех, сценарии которых он написал и в которых сам снимался в главных ролях, погибли. Не сохранилась агиткартина «На фронт!», снятая в 1920 году по сценарию Маяковского и «двинутая в кино, обслуживающее армии, дравшиеся на польском фронте»<sup>83</sup>. Самые интересные из сценариев, созданных в 1926—1928 годах, и среди них главный, принципиальный сценарий «Как поживаете?», так же как и кинематографические прообразы «Бани» и «Клопа» — сценарии «Товарищ Копытко, или Долой жир!» и «Позабудь про камин» поставлены не были. Не вышел в свет и сборник сценариев Маяковского, который он составил в 1927 году.

20 октября 1928 года Маяковский пишет из Франции: «К сожалению, я в Париже, который мне надоел до бесчувствия, тошноты и отвращения... Разумеется, ни дня больше двух месяцев я в этихдохлых для меня местах не останусь... Из искусств могу смотреть только кино, куда и хожу ежедневно»<sup>84</sup>.

Через девять дней после этого письма — телеграмма: «Веду сценарные переговоры Рене Клер»<sup>85</sup>. И еще через две недели: «... сижу и раздракониваю пьесу и сценарий»<sup>86</sup>.

Пьесу «Клоп», которую имеет в виду Маяковский, он перерабатывал из сценария «Позабудь про ка-

<sup>82</sup> «Кино», 11 апреля 1937 г.

<sup>83</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 410.

<sup>84</sup> «Литературное наследство», т. 65, стр. 168.

<sup>85</sup> Там же, стр. 169.

<sup>86</sup> Там же, стр. 170.



мин», а замысел сценария, над которым он начал работать в Париже, был совершенно новый. Сохранилось краткое изложение этого кинематографического эксперимента:

«Маяковский любит женщин. Маяковского любят женщины. Человек с возвышенными чувствами, он ищет идеальную женщину. Он даже принялся читать Толстого. Он мысленно создает идеальные существа, он обещает себе связать свою судьбу только с женщиной, которая будет отвечать его идеалу, но он всегда наталкивается на других женщин.

Такая „другая“ женщина выходила из своего „Роллса“ и упала бы, если бы идеалист не поддержал ее. Связь с ней, пошлая, чувственная и бурная, — как раз та связь, которой Маяковский хотел избежать. Эта связь оказалась тем более ему в тягость, что, соединившись по телефону с номером, найденным в письме, случайно попавшем ему в руки, он пленился женским голосом, глубоко человеческим и волнующим. Отношения не пошли дальше разговоров, писем и видения ускользающего образа, протягивающего ему письмо. С тем бóльшим бешенством он возвращался к неминуемой любовнице, всегда надеясь бежать от нее к любимой незнакомке.

Годы поисков, которым его любовница препятствовала всеми средствами, наконец, привели к тому, что упрямство незнакомки было поколеблено. Она заявила, что будет ему принадлежать, и он очищается, порывая со своей земной любовью. Окруженная тайнами, незнакомка увезена к месту великолепной встречи. Преисполненный счастливого предчувствия, Маяковский идет навстречу началу и концу своей жизни.

Первое движение головы — и его незнакомка — это та женщина, с которой он провел все эти годы и которую он только что покинул»<sup>87</sup>.

Это краткое либретто сценария, названное поэтом «Идеал и одеяло», было найдено в его бумагах только на французском языке, поэтому мы можем думать, что оно-то и было предложено вниманию Рене Клера. Ход переговоров с французским режиссером неизвестен, но

<sup>87</sup> В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 448.

переговоры эти остались безрезультатными. В этом нет ничего удивительного: в 1928 году ни Клер и ни один другой режиссер мира не смог осуществить этот замысел Маяковского. Его замысел обогнал развитие кинотехники: он был предназначен кинематографу звуковому, ибо драматургия действия строилась в нем на разговорах героев по телефону. Правда, в это время уже велись первые киноэксперименты со звуком, но для осуществления замысла Маяковского нужен был не просто экранный звук как таковой, а высокая техника звука, способная передать интонации, тембр голоса героев. Обо всем этом, очевидно, говорили Маяковский и Клер. Убедившись в неосуществимости своего замысла, Маяковский оставил работу над сценарием — этим своим последним кинематографическим опытом.

Этот сценарий, несмотря на заграничное томление Маяковского, выдержан во вкусе французской столицы и даже в изящной, непринужденной, насмешливо-серьезной манере Рене Клера, фильмы которого Маяковский мог видеть в парижских кинематографах, где, по его собственным словам, он бывал ежедневно. Эти просмотры не прошли даром: Маяковский-сценарист, как всегда остроумный и изобретательный, учел в работе новые возможности кино и даже переоценил их. Этот замысел очень отличается от сценариев, написанных Маяковским в предшествующие годы, — по материалу, по содержанию, по внешнему рисунку, зато в нем слышны отголоски лирических интонаций ранних стихов, поэм и первых фильмов Маяковского — это все то же одиночество и все та же надежда и мечта о любви чистой, но призрачной, ускользающей и невозможной.

Драматическое решение лирической темы этого либретто созвучно замыслу «Человеческого голоса» Кокто — пьесы, которая легла в основу одноименной оперы Пуленка и одной из новелл фильма Росселлини «Любовь» с вдохновенной Анной Маньяни в единственной и главной роли. В этой драме судьбу женщины решает телефонный разговор.

Интересно, что одновременно со сценарием для Рене Клера Маяковский обдумывал пьесу о любви только с двумя действующими лицами — и этой мыслью он предвосхитил целое направление в развитии современной драмы, тяготеющей к углубленному изображению-исследованию

драматических событий с малым количеством действующих лиц.

Несколько раз упоминаемая в изложении сценария фамилия Маяковского говорит о том, что поэт и на этот раз думал о себе не только как о сценаристе, но и как об актере с пятнадцатилетним театральным и кинематографическим стажем и, главное, с единственным в своем роде опытом публичных поэтических выступлений. Центральную роль в задуманном фильме Маяковский отводил самому себе. Что это могла быть за роль — сказать трудно. Это другой Маяковский, отделенный от своей среды и от своих стихов. Успех или неуспех этой роли, по существу говоря, мог зависеть только от его артистических данных. А Маяковский обладал не только дарованием актера, сценариста, но и незаурядным режиссерским дарованием. Мейерхольд, работавший с ним над «Мистерией-буфф», «Клопом» и «Баней», писал: «Маяковский показал себя в совместной работе со мной не только замечательным драматургом, но также и замечательным режиссером... Я всегда пытался отбросить автора на тот период, когда я его пьесы ставлю, как можно дальше от театра... Маяковского я не только допускал, а просто даже не мог начинать работать пьесу без него... Я не мог начинать работу до тех пор, пока ее не заварит сам Маяковский... Маяковский всегда присутствовал у меня в театре на всех первых репетициях... Я стремился как можно дольше продержатъ актеров за столом для того, чтобы Маяковский учил актеров, как должны они обращаться с текстом... Маяковский был сведущ в очень тонких театральных, технологических вещах, которые знаем мы, режиссеры, которым обучаются обычно весьма длительно в разных школах, практически на театре и т. д. Маяковский всегда угадывал всякое верное и неверное решение именно как режиссер. Он был блестящ в области композиции (а наш театр всегда все свои построения на сцене делал не только по законам театра, но и по законам изобразительных искусств) и всегда верно указывал на любую мою ошибку в этой области.

В последние годы Маяковский пытался выйти уже на сцену, пытался работать в театре не только в качестве режиссера-консультанта (по тексту), а ... такого режиссера, который пытается стать актером, пытается что-то показать как актер. Ведь в Маяковском всегда было стрем-

ление самому работать на театре в качестве актера... с ним случилось... то же, что происходило с Мольером и Шекспиром, что у него было не просто стремление поставить свою вещь самому, но и себя вкомпоновать в эту вещь. Недаром в его первой трагедии „Владимир Маяковский“ он сам — главное действующее лицо»<sup>88</sup>.

В конце 20-х годов Мейерхольд собирался поставить в кино роман Тургенева «Отцы и дети». Узнав об этом, Маяковский сразу заявил о своем желании сыграть роль Базарова. В молодости Маяковский относился к Тургеневу пронично, но теперь роль Евгения Базарова — ниспровергателя старого, предтечи русских народников и революционеров, талантливого естествоиспытателя и врача, гибнущего после неудачного медицинского эксперимента, оказалась желанной для него ролью. Желанной, но тоже несбывшейся.

«Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль,— говорит Мейерхольд, — потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров. Это обстоятельство меня заставило, к сожалению, отвести его кандидатуру как исполнителя главной роли в моей картине. Ну как можно согласиться с тем, что он — Базаров, когда он — насквозь Маяковский?»<sup>89</sup>.

«Маяковский как тип слишком Маяковский», «он — насквозь Маяковский». Да, в каждой из своих ролей, в каждой из своих профессий Маяковский оставался самим собой — поэтом Маяковским. И в этом своем качестве более, чем кинематографом, он был бы оценен телевидением, в кадре которого Маяковский мог и должен был быть только самим собой перед глазами многомиллионной аудитории.

---

<sup>88</sup> В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. 2. М., Искусство, 1968, стр. 360—361.

<sup>89</sup> Там же.

## О ТРАДИЦИЯХ НЕОРЕАЛИЗМА

### 1. НОВЫЕ ПОИСКИ, НОВЫЕ ИМЕНА

«... Опустить руки в глубины истории и хроники и заставить материал стать драматическим повествованием — опыт нужный и живой...»

*Франческо Рози*

Новый взлет итальянского кино начала 60-х годов, принесший мировую славу «Сладкой жизни» Феллини, «Приключению» Антониони и фильму Висконти «Рокко и его братья», быть может, более всего сказался в качественно новом осмыслении современности молодым поколением итальянских кинематографистов во главе с Франческо Рози.

Франческо Рози был ассистентом Висконти в фильме «Земля дрожит» (1948) и сценаристом в фильме Висконти «Самая красивая» (1951). Он по-своему воспринял и ассимилировал масштабность социального полотна Висконти, так же как историзм трагической хроники «Рима — открытого города» и «Пайзы» Росселини. Эти уроки подготовили его способность детерминировать факт и видеть человеческий характер. Они же определили иной, чем у Висконти и Росселини 60-х годов, взгляд на действительность. Рози ломает душный квадрат бытовой мелодрамы, в которую загнана у Висконти остросоциальная и общественно злободневная проблема «несообщаемости» Севера и Юга Италии в фильме «Рокко и его братья». Он деромантизирует и деэстетизирует миф о декадентстве Сицилии, выраженный висконтиевским «Леопардом»

(1962). Он дает антисентиментальную версию факта, включая событие и человека в активный исторический процесс.

В то же время Роззи был первым из режиссеров, кто безоговорочно принял автора «8<sup>1/2</sup>», назвав его «гениальным изобретателем кино». Однако Роззи не менее глубоко заинтересован проблемами, оставшимися вне поля зрения Феллини, даже если какие-то аспекты их и были раскрыты в фильме «Сладкая жизнь», а также в «Крикке» и «Приключении» Антониони, в «Рокко» Висконти. Интересы Роззи — в ином круге вопросов, они причастны к иной сфере жизни общества.

Поиски и открытия кино Феллини и Антониони и кино Роззи идут в диаметрально противоположных направлениях.

Эннио де Кончини сказал об изменении киноязыка в 60-е годы: «Ныне происходит то же, что и в первые послевоенные годы, когда фильмы Росселини и Де Сика открывали всему миру совершенно новые пути создания фильмов... Ныне вновь, как и тогда, итальянское кино ищет и находит новые пути. Но теперь оно стремится к анализу сознания, совести, душевного состояния человека, отражая действительность. Новые тенденции, — заключает он, — напоминают движения зыбучих песков, но разве не такова и сама дезорганизованная жизнь нашего буржуазного общества?»<sup>1</sup>. Де Кончини, однако, односторонен в своей оценке нового кино 60-х годов. Это кино глубоко неоднородно, в нем борются противоположные силы, качественно разные направления, характер которых определяется изменившейся и усложнившейся действительностью. При всей разнородности неореализма в классическое его десятилетие (1945—1955), о которой уже нельзя не говорить сегодня, общее направление демократического подъема новой Италии, вырастающей на обломках «муссолиниевой республики», обновление всех сфер социальной и духовной жизни общества определяли внешнюю слитность и единую направленность искусства неореализма, в центре внимания которого стояли «внеэстетические» проблемы: социальная судьба человека и осуществление его законного права на жизнь и труд.

<sup>1</sup> Цит. по «Бюллетеню комиссии по международным связям». М., 1963, № 6, стр. 14.

Единые требования политического и социального обновления страны определяли и единое направление кинематографа. Однако границы неореализма прошли «между двумя „Римами“»; к 60-м годам, когда революционная ситуация в Италии не разрешилась революцией и сменилась стабилизацией буржуазных отношений, столкновения человека с обществом сдвигаются в иной план: из сферы социально-политической в сферу духовных поисков личности, в ее взаимоотношениях с обществом. Таковы фильмы Феллини, Антониони и Висконти начала 60-х годов.

Раньше художники давали герою хотя бы надежду на лучшее будущее, теперь Феллини, Антониони, Висконти ведут своих героев по замкнутому кругу. Фернальдо Ди Джамматео — один из наиболее авторитетных критиков и историков кино — увидел в этом сложном и противоречивом процессе лишь крайние звенья цепи. «Мистицизм, утешительство или прямая защита существующего строя»<sup>2</sup> — вот, по его мнению, альтернатива, перед которой оказалось итальянское кино. Вот почему «стоицизм» Антониони он противопоставляет как действенное и положительное начало утешительству и обману: «Он учит видеть жизнь такой, какова она есть... в ее реальном драматизме... Он исповедует стоицизм: надо рассматривать и оценивать окружающее реально, не предаваясь соблазнам утешений и самоутешений»<sup>3</sup>. Можно было бы согласиться с Ди Джамматео в его оценке Антониони, но при одном условии: если он увидит противостояние маньеризму, эклектизму и утешительству не только в стоицизме Антониони, если он включит в общий анализ хотя бы один 1961 год, когда в кинематографию вошло молодое поколение, надолго определившее своими произведениями важнейшую линию развития итальянского кино: «Сальваторе Джулиано» Франческо Роззи, «Бандиты из Оргосола» Витторио Де Сета, «День как лев» Нанни Лоя, «К оружию, мы — фашисты!» Лино Дель Фра, «Вакантное место» Эрманно Ольми и другие фильмы. Это не кинематограф, «анализирующий расстройство души». Это кинематограф, исследующий драматическую ситуацию общества в целом.

<sup>2</sup> «Искусство кино», 1965, № 3, стр. 101.

<sup>3</sup> Там же.

Можно говорить о традициях неореализма и новаторстве в итальянском кино 60-х годов, если под «хранением наследства» Росселлини, Висконти, Де Сика, Дзаваттини подразумевать переосмысление и развитие их открытий в более сложный период развития действительности, а под новаторством — не только создание новой кинематографической формы. Речь идет о качественно новом видении художником действительности в ее движении и борьбе противоречий. Это новое качество итальянского кино — «третье дыхание» неореализма — рождено именно 60-ми годами, особенно наглядно показавшими, что в самой Италии живут две Италии — Италия «бума», «экономического чуда» и Италия Тольятти, Италия Компартии. Ибо в эти годы борьба приняла острополитический характер, явившийся результатом сдвигов, происшедших в обществе и в сознании людей. Об этом говорят июльские события 1960 года в Генуе, Риме, Реджо-Эмилии, об этом говорит отставка правоцентристского христианско-демократического правительства Тамброни и, наконец, тот факт, что «четыре года итальянского бума... дали Компартии прирост более чем в миллион голосов»<sup>4</sup>. Речь идет о росте классового сознания и о более зрелом участии народа в демократическом движении современной Италии. Вне всего этого не может быть понято и своеобразие молодого итальянского кино 60-х годов.

Франческо Роззи в фильме «Сальваторе Джулиано» осуществляет то, что начинал Висконти тринадцать лет назад фильмом «Земля дрожит», — он исследует корни «южной проблемы», самой больной и запутанной в политической и социальной жизни Италии по сей день. Он стремится понять и раскрыть идеологию, мораль, объяснить факты и события недалекого прошлого и силой памяти, инстинктом художника, реконструирующего эти события изнутри, в устойчивости их отношений с человеком, переплетенных с ним, движется к художественному раскрытию внутренней сути человека, включив его в живую хронику современности, движется к анализу общества в наиболее драматичный момент его жизни. Роззи находит истинную драму человека, брошенного в бешеный ритм жизни, в «некоммуникабельности» целых областей

<sup>4</sup> Е. Амбарцумов. Особенности рабочего движения. «Коммунист», 1964, № 4, стр. 118.



жизни и социальных пластов населения. Так Сицилия Рози приобретает значение доказательства. Рози проникает в глубь истории и с мужеством художника открывает истину.

«Сальваторе Джулиано», задуманный как часть неаполитанской трилогии Рози, становится кульминацией в ряду его фильмов — от фильма «Вызов» (1958) к завершающему трилогию фильму 1963 года «Руки над городом».

... Послевоенная Сицилия, усталая, измученная немецкой оккупацией. Американцы стремятся поднять мафию и поддержать ее. Англичане также мечтают о Сицилии — бастионе Британии на Средиземном море. Джулиано, крестьянин-бедняк, совершивший кражу и убийство карабинера, которое потом выдается за акт патриотизма, получает от союзников звание полковника. Вокруг него создается ореол таинственности. Сицилийцы зовут его «наш Туридо»<sup>5</sup>, а он предлагает Сицилию «49 штатом» президенту Трумэну. С уходом союзников, когда его услуги стали не нужны, он из полковника — предателя своей земли — превращается в бандита, и с этого момента «сицилийская трагедия» сплетается с уголовной и контрреволюционной историей банды Джулиано, подкупленной мафией и расстрелявшей 1 мая 1947 года сотни крестьян, коммунистов и представителей левых сил Сицилии в Портелла Делла Джинестра. «Конечно, психологически интересно узнать, что он есть? Чувствовал ли он страх от убийства в Портелла Делла Джинестра в 1947 году? Что им руководило. Ведь он — сицилианец. Тем более, все они были сицилианцами, даже если и были коммунистами»<sup>6</sup>.

Но Рози задает вопрос не Джулиано. В том-то и заключается новаторство художественного опыта, предпринятого Рози, что он прежде всего хочет знать о тех, кто поощрял Джулиано идти убивать коммунистов. Власть, мафия? Кто «вдохновил» кузена Джулиано — Пишотту выдать его полиции и кто, наконец, отравил самого Пишотту во время процесса в тюрьме Уччардоне? Те же самые ли это силы, которые в 1960 году стреляли в коммунистов Рима, Генуи, Реджо-Эмилии? Что мо-

<sup>5</sup> Туридо — по-сицилийски имя Сальваторе.

<sup>6</sup> «Films and filming», 1963, august, N 11, p. 52.

жет быть в Италии сейчас, когда коммунисты получили один миллион голосов? Вот что интересует Рози и что определяет весь ход его работы над фильмом и художественный его язык. Разумеется, подобная постановка вопроса большим художником уже ставит его произведение в ряд открытий новых путей современного кино.

«За 15 лет, прошедших с тех пор, — говорил Рози в 1961 году, — „дело Джулиано“ не закрыто, убийцы, связанные с этим эпизодом сицилийской истории, преследуют живых цепью мести и молчания, выкупов и давлений. Но „дело Джулиано“ — не „вещь в себе“, оно имеет связи, корни, разветвления во всей политической и социальной жизни Сицилии, и не только Сицилии»<sup>7</sup>.

## 2. МОНТАЖНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ФИЛЬМА «САЛЬВАТОРЕ ДЖУЛИАНО»<sup>8</sup>

Монтаж в фильме определяется сущностью идейной и художественной позиции Рози: художественно реконструируя хронику и историю, применяя метод репортажа с места событий, Рози стремится преодолеть дистанцию в полтора десятилетия, чтобы вновь «соединить мате-

<sup>7</sup> «Il nuovo spettatore cinematografico». Torino, 1962, № 30—32. р. 216.

1969 год. В центре внимания итальянской общественности — вновь всплывшее на поверхность жизни «дело Джулиано»: начаты судебные процессы над оставшимися на свободе участниками трагического расстрела крестьян и коммунистов 1 мая 1947 г. в Портелла Делла Джинестра. Одновременно с этим вышла книга писателя-коммуниста Феличе Киланти «Три знамени для Сальваторе Джулиано». «Книга Киланти встречена читателями с большим интересом, тем более что ее выход был приурочен к возобновлению процессов над членами мафии, а также совпал с демонстрацией по итальянскому телевидению напумевшего в свое время фильма режиссера Франческо Рози „Сальваторе Джулиано“. Повествование Феличе Киланти строго документально и рассчитано в первую очередь на молодого читателя.. Так же, как и фильм Рози, эта книга развенчивает романтический ореол, созданный вокруг сицилийских бандитов, и вскрывает их связи с верхушкой мафии, с сицилийскими латифундистами и „Антибольшевистским фронтом“... созданным после войны на Сицилии американской секретной службой...» («Иностранная литература», 1969, № 3, стр. 278).

Сценарий Сузо Чекки д'Амико, Энцо Провенцале, Франко Солинас, оператор Джанни Ди Венанцо, продюсер Франко Кристалли, 1961 г., с участием Франка Вольфа и Сальво Рандоне.

риал, который рискует быть забытым». Монтаж определяется взглядом Розы на существо происшедшего. Режиссер объясняет сицилийскую историю не судьбою Джулиано, а теми силами, которые действовали тогда и действуют сейчас. Вот почему Розы отталкивается в фильме от момента смерти Джулиано, от момента, в который Джулиано перестает существовать как действующее лицо трагедии и становится «проблемой». Вот почему, восстанавливая живую хронику тех лет, Розы менее всего следует точной хронологии, монтируя кадры фильма. Монтаж здесь имеет высшее — интеллектуальное и революционное — задание. Розы движется от проблем современности, от «открытых вопросов», срывая одежды официальности с того, что осталось «темным пятном» из-за якобы «недостатка улик». Он реконструирует хронику, чтобы найти и представить недостающие улики, главными из которых вовсе не являются ни Джулиано, ни Пишотта. Так, освещая «запрещенную истину» (*la verita proibita*) со всех сторон, показывая диалектический процесс ее рождения, Розы «разлагает» в монтаже живую хронику на многие различные «нерасшифрованные голоса», чтобы с помощью этого же диалектического монтажа собрать, синтезировать ее в историю. Вот почему монтаж «не прекращается с первого до последнего кадра», раскрывая единую, движущуюся мысль Розы, освещая в разные моменты разные стороны истины, сталкивая «факты, рождающие факты», и всю цепь событий, которые корнями уходят в жизнь сегодняшней Италии.

Действие фильма охватывает 1943—1950 годы. Первоначально фильм так и назывался «Сицилия 1943—1950». Первые кадры — панорама Сицилии. Камера, медленно поворачиваясь, показывает далекие планы равнин, небольшие, затерявшиеся селения, выжженную солнцем землю — она заполняет весь квадрат экрана. Но спокойствие этой земли кажущееся.

Плавное движение камеры обрывается, быстро чередуясь, идут кадры хроники 1950 года, столкновение государственной полиции с сицилийскими сепаратистами, сообщается о ходе процесса над бандой Джулиано... Зритель вовлечен в бешеный поток информации, так близкий сегодняшнему дню и потому как бы снимающий своим ритмом и напором ощущение дистанции во времени,

Потом все стихает, Роззи еще раз возвращает нас назад — к моменту убийства Джулиано. Труп Джулиано в маленьком пустом дворике морга в Кастельветрано, и плач матери над телом убитого сына. В мертвой тишине и застывшей неподвижности после бешеного ритма предшествующих кадров фильма, особенно ощутимый среди каменных, ослепительно белых, выжженных солнцем камней Кастельветрано, плач матери рождается «изнутри», как бы самопроизвольно, разрушая кажущуюся тишину и умиротворение. Плач матери над трупом, безжалостный в своей ритуальной тщательности, как бы подчеркивает безнадежность жизни. Здесь первый и последний раз Джулиано дан крупным планом, но мертвым. Живой же он почти не будет нам показан. Незабываемы эти долгие планы, когда оператор Джанни Ди Венанцо заставляет нас, не отводя глаз, поворачиваться вместе с камерой вокруг тела и склоненной над ним фигурой женщины в черном.

Роззи поднимает эту сцену до вершины трагедии. Роззи позволяет себе сделать это, ибо отныне Джулиано неопасен — он перестал быть бандитом и стал загадкой, которую надо раскрыть. С этого момента режиссеру важно размотать спутавшийся сложнейший узел событий, он хочет, чтобы смерть Джулиано помогла бы понять, кто он был, что его определило и каковы причины того, что Джулиано не был только индивидуальным человеком, а стал «феноменом», явлением, далеко не случайным. И Роззи, ломая хронологию, чередуя настоящее с прошлым, возвращает камеру назад на пять лет, к движению сицилийских сепаратистов. Так в композиции фильма тесно сплетаются три сюжетных линии: смерть Джулиано, предшествующие события и процесс в Витербо (Палермо), перебиваемые картинами интриг и заговоров, предательств и убийств из-за угла, вырастающих в длинную цепь преступлений, кульминацией которых станет один из трагичнейших эпизодов фильма — резня, «бойня» в Портелла Делла Джинестра, непосредственно предшествующая процессу. Так соединяются уголовная, политическая и художественная линии сюжета. Истина скрыта в их единстве.

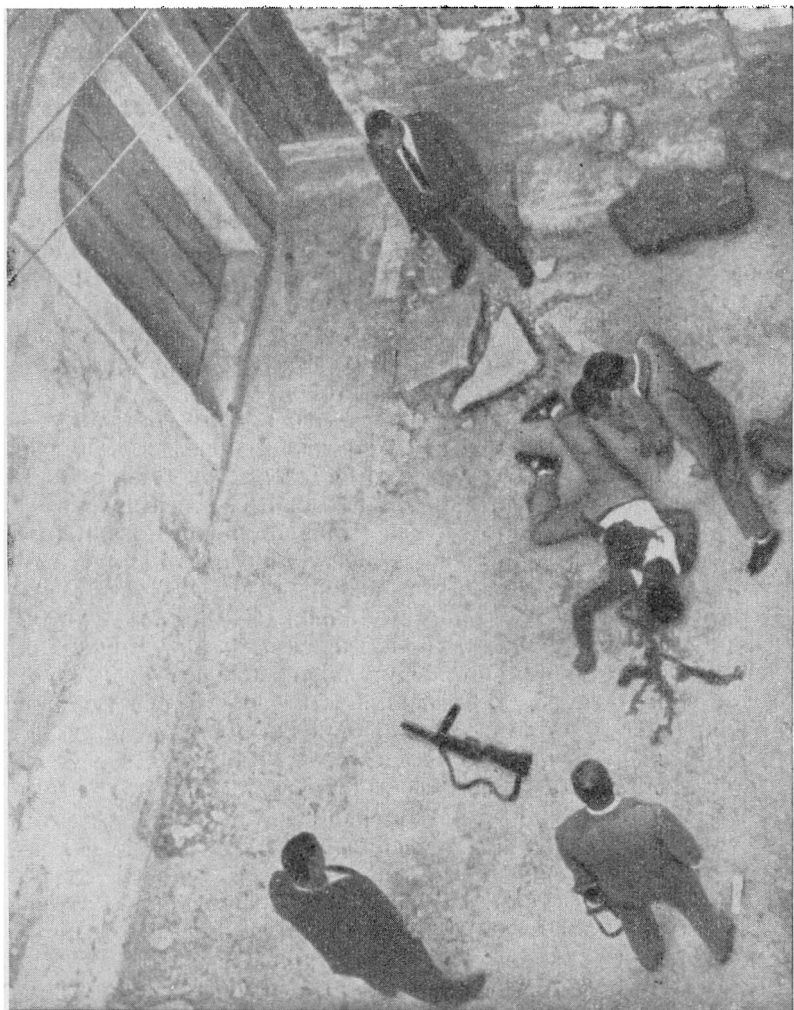
Роззи понимал, что зритель может не воспринять сложный монтаж. Эта проблема была тем серьезнее, что по своему характеру фильм, гражданский и непримиримый,

был рассчитан на широкую зрительскую массу и прежде всего на народ Сицилии — живого свидетеля и участника совершившихся событий. Рози понимал, что был риск «не быть понятым сразу; но риск должен быть встречен смело; если есть сила, которая связывает зрителя с этими образами, он поймет течение времени, связь одних аргументов с другими; он поймет, почему такой разрыв во времени. То есть это быстрое развитие и движение во времени создает ощущение и возможность перейти от одного аргумента к другому, точно связывая их, без необходимости для зрителя отрываться...»<sup>9</sup>.

Разматывая клубок сцепившихся намертво событий, обманов, абсурдов, ведет нас Рози к кульминации — к центральному эпизоду фильма, к кровавой «бойне» в Портелла Делла Джинестра. Изобразительная сторона и решение этого эпизода подчиняются «неистовству истины». Эту нетерпимость Рози как бы делает зримой, переводя ее в жесткие переходы тональных контрастов черного и белого, в частую и резкую перемену светотени. Не случайно Рози обратился к крупнейшему оператору, Джанни Ди Венанцо, этому чувствительнейшему и суровому мастеру, работавшему с Висконти («Земля дрожит»), а впоследствии с Антониони («Затмение») и с Феллини («8<sup>1/2</sup>»), сумевшему создать необычайные сочетания забитых солнечным светом кусков, как бы выцветших на солнце, с бархатно-черными кадрами, реагирующими на тончайшие нюансы, малейшие оттенки. Тонально пластический облик кадра отражает напряженность действия или состояния. Удивительная способность Ди Венанцо «околдовывать» цветом сказалась в «Сальваторе Джулиано» с особой силой. Если кадры оплакивания Джулиано выглядят выбеленными, как будто выцветшими, как на старой фотографии, то тон кадров расстрела резкий, черно-белый, с иллюзией кровавого заката, почти «очумелого», сошедшего с ума от абсурда, который творят люди. Эти сцены нуждались в больших пространствах, заполненных людьми, и камера Ди Венанцо кружит, охватывая весь предмет, распластывая его на земле, показывая его внутреннюю динамику. В сценах массового убийства 1 Мая

---

<sup>9</sup> «Filmcritica». Roma, 1962, N 116, genn, p. 682.



Кадр из фильма «Сальваторе Джулиано»  
режиссера Франческо Роззи

особенно сказалась эпическая, хоральная, напоминающая ораторию манера Розы.

Завершение первой части фильма: после столкновений крестьян с полицией, ищущей Джулиано, плача детей и криков женщин снова, как и в первых кадрах, — выжженные солнцем белесые камни Сицилии, неподвижность жизни, пейзажа и почти недвижная камера. В застывшем молчании на ослепительном белом фоне скорбная траурная процессия женщин — одетых в черное матерей, невест, жен и сестер убитых. Люди молчат. И особенно тягостен и горестен плач, рождающийся в полной тишине и как бы поглощаемый ею. В том, как сняты эти кадры, как показаны эти величественные фигуры сицилийских женщин, с какой любовью, почти нежностью камера «оглядывает» иссохшую древнюю землю, чувствуется глубокое уважение Розы к ее народу.

И снова монтаж возвращает нас к самому началу — газетной хронике и истории убийства Джулиано. 1950 год. Розы сталкивает две версии убийства: ложную, официальную, которая фигурирует на процессе в Витербо, и истинную, скрытую от правосудия. И снова монтаж ведет нас назад, вспять, к моменту, когда полиция, бессильная схватить Джулиано, подкупает его кузена и сподвижника Пишотту, обещая ему жизнь. Тайно, ночью, приведя агентов полиции в дом, где скрывается Джулиано, Пишотта дает убить его. Идут кадры процесса, зал суда: идет борьба закона с беззаконием в тесном зале тюрьмы Уччардоне. Процесс, составляющий вторую часть фильма, воспроизведен строго документально. Для Розы это было единственным средством заставить своих современников понять истоки и причины той жизненной драматичности, которая проходила через весь процесс. На экране — драки в клетке с железными прутьями, в которой содержались арестованные, их взаимные оскорбления, вспышки ненависти, насилия, попытки мести... Все это воспроизведено в сухой, «антилитературной» форме. Здесь сказывается мастерство Ди Венанцо, который окрашивает весь процесс в зернисто-серый цвет, как цвет телевизионного экрана, как цвет документа — бесстрастный и холодный.

Так изображение и монтаж передают диалектику событий и сами становятся выражением этой диалектики. Розы как бы сверстывает свой фильм по-журналистски,

по-газетному, по внутренней необходимости и логике фактов и человеческих отношений, художественно переосмысленных и поднятых им до понимания их гражданской и государственной значимости. «Сальваторе Джулиано» — это фильм, который «имеет сущность историческую и форму журналистскую», — так говорит Рози<sup>10</sup>. Но для того, чтобы истина жизни стала истиной фильма, мало только «верстать» кадры. В том-то и достижение Рози, что в его фильме эта истина совпала с поэзией, стала ею. И монтаж в этом творческом акте играет первостепенную роль.

...Процесс в Витербо закончен. Со смертью Пишотты, этого опасного свидетеля, казалось, оборвались последние нити, могущие помочь правосудию. Процесс закончен. Но у Франческо Рози иная точка зрения на вещи. И фильм развивается дальше. 1960 год. Прошло десять лет. Последний кадр фильма: ярмарочная площадь в залитом солнцем селении Монтепре. Через площадь идет человек. В мертвой застывшей тишине, среди бела дня раздаются выстрелы из лупары — обреза, оружия банды Джулиано. Человек падает, обливаясь кровью. Это — мафьёзо, он убит в 60-м году, ибо слишком много знал о яде, которым был отравлен Пишотта в камере тюрьмы. Фильм закончен, но проблема попустительства и ответственности все еще открыта. И фильм, переходя границы экрана, входит в жизнь общества, к которому обращается режиссер.

### 3. НЕОРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ И «ЮЖНАЯ ПРОБЛЕМА»

«Сальваторе Джулиано» представляет лучшее доказательство того, насколько живы в творчестве ряда итальянских кинематографистов начала 60-х годов уроки неореализма. Жизненный факт, социальный человек, которые находились в центре внимания неореалистического искусства, стремление этого искусства «стереть грань между жизнью и кинематографическим зрелищем» составляют фундамент, подготовивший и во многом предопределивший поиски нового кино 60-х годов. Но там, где прошли границы неореализма, где неореалистическое искусство остановилось, новое поколение пошло дальше, вглубь.

<sup>10</sup> «Filmcritica», 1962, N 116, genn, p. 685.



Рози говорит: «Для меня история была отправной точкой, но было важно преодолеть историю и не оставаться связанным хроникой, чтобы избежать риска представить явления дидактически и схематично, а потому бесплодно... но то, что более всего меня занимало, это возвращение к земле Сицилии, чтобы заставить жить заново героев, жить свободно, через раскрытие фактов и эпизодов, которые не приводили бы меня только к человеку, но помогли бы мне иногда частично обращаться к этому человеку, чтобы суметь, помимо всего, представить Сицилию тех лет»<sup>11</sup>.

И здесь обнаруживается главная особенность этого художника: для него верность истине есть прежде всего верность живым людям, носителям этой истины. Ему как художнику необходимо было понять людей — участников сицилийской трагедии. Только через это понимание факт становился живым для него. Можно говорить о том, насколько эта позиция Розы противоположна позиции Феллини, в творчестве которого в отличие от основной линии неореализма не тенденция вытекает из фактов жизни, а вывод из жизни, философская концепция художника подтверждается определенной, образной системой и всем строем его фильмов. Так, уже в фильме «Дорога» (1954), обобщающем философские и этические поиски Феллини, нищета, обездоленность и неприкаянность трех главных героев взяты не столько как причины их жизненной драмы, сколько как условие для постановки проблемы одиночества и разобщенности людей, как лучшая форма для раскрытия «естественности», «детскости» Джельсомины, животного начала в Дзампано и «духовности» Магго, а автофургон Дзампано не столько является «атрибутом нищеты», сколько условием для постановки этико-философского опыта, который должна решить дорога. Нищета — этот первоисточник бед — во многом переосмысливается Феллини, дается опосредованно, в той мере, в какой подтверждает мысль о невозможности людей понять друг друга и о необходимости этого понимания. Так, начиная с «Дороги», Феллини ведет спор с рядом положений эстетики неореализма, с неореалистической концепцией героя и факта. Роза идет другим путем: он хочет уви-

---

<sup>11</sup> «Filmcritica», 1962, N 116, genn., p. 683.

деть и понять живого человека во всем многообразии его проявлений, ему это необходимо, чтобы далее понять все, «что произошло прежде, что происходило в тот момент и то, что будет в будущем». «Документализм» Рози насквозь человечен.

Рози использует опыт неореализма, ассимилируя его в новом качестве. Он уверен, что, несмотря на документальный фундамент, он ни в чем не убедит зрителя, если не сумеет показать и объяснить тех сицилийцев на горах, в Монтелепре и Каstellветрано, в Портелла Делла Джинестра, в домах, на дорогах, где все происходило семнадцать лет назад. Вот почему Рози не просто берет непрофессиональных исполнителей. Ему и в людях важна верность истине, а не натуре. Он хочет найти людей, участвовавших в событиях и живущих в тех же местах.

Рози отмечал потом, говоря о фильме, что ему важно было, чтобы персонажи «шли сами». Он наблюдал, как выбранные им непрофессиональные актеры (их было более 120) начинали жить полной жизнью, как бы заново, на своей родной земле, в родных местах<sup>12</sup>. Самым ценным для режиссера было то, как на его глазах «оживали» художественно реконструированные им вместе с участниками фильма герои и события. Так «фон» в фильме Рози, эта масса простых людей, приобретает «неистовство истины», становится главной силой, определяет весь ход фильма. Того же искусства самопроизвольного выражения Рози добивается и от двух крупнейших актеров, которых он пригласил, — американца Франка Вольфа, играющего Пишотту, и великолепного Сальво Рандоне, ис-

---

<sup>12</sup> Во время съемок кровавой «бойни» Рози стал свидетелем сцены, надолго запомнившейся ему и всем участникам его группы. Когда он начал снимать кадры демонстрации и митинга 1 Мая, когда начали падать под выстрелами из обрезов участники демонстрации, он увидел старуху всю в черном: черные чулки, ботинки, платье; белыми были только ее волосы. Она забыла о камере, о том, что идет съемка. Она начала ощущать то, что чувствовала здесь же семнадцать лет назад, и вдруг начала кричать, звать сына. Рози вспоминает, что у всех, кто это видел, «мурашки начали бегать по коже». Съемка продолжалась, вдруг «толпа начала плакать, странно плакать, как сирены. Я спросил: „Что это? Как плохо они плачут!“ Но один повернулся ко мне и сказал: “Так рыдают в Пиане некоторые албанцы”» («Filmcritica», 1962, N 116, gennaio, p. 685).

полнителя роли президента Д'Агостино, ведущего процесс в Витербо. Франческо Роззи, «мужественно идя вглубь до конца», возвращает Сицилии и ее людям истину, его фильм прежде всего служит ныне живущим. И не случайно газета «Иль Домани» от 9 марта 1962 года писала о фильме: «В особом смысле рассказ о Сицилии разрушает миф, который еще сегодня разветвился так, что захватил наши провинции. Крестьяне, батраки, обездоленные... ушли из своих деревень, чтобы увидеть фильм, интуитивно, может быть, предчувствуя, что Джулиано не тот, который „хочет взять у богатых, чтобы дать бедным“, и что у них откроются глаза на действительность, менее упрощенную».

Фильм «Сальваторе Джулиано» — качественный скачок в художественном исследовании корней «южной проблемы», еще раз говорящий о революционном значении опыта неореализма. Фильм стоит в ряду других произведений «социального кино» начала 60-х годов.

Это молодое и боевое кино мужественно противостояло и официальной реакции конца 50-х годов, и тому наплыву фильмов «неореализма второго ряда», которые наводнили экраны Италии, растаскивая, разменивая и опошляя, доводя до своей противоположности истины и открытия неореализма. В самые тяжелые моменты Дзаваттини писал: «Величие неореализма последних десяти лет — это лишь пролог к великому делу. Но нас хотят заставить замолчать прежде, чем мы скажем главное... Мы ничего не сказали еще, и от нас требуют отказаться от всего. Видна ли вся величина опасности?..»<sup>13</sup>

Опасность усугублялась еще и тем, что социологический метод «анкеты» и «обследования» Дзаваттини подменялся подчас беспринципным, подчас человеконенавистническим фиксированием худших проявлений биологической природы человека в «мировом масштабе» — в фильмах, подобных фильмам Якопетти «Собачий мир» и «Женщина мира». Это тоже «неореализм второго ряда», но уже не «розовый», а «черный», отвратительный, граничащий с предательством. Вот почему «социальное кино» начала 60-х годов приобретает особенно важный смысл, вот

---

<sup>13</sup> «Cineforum». Venezia, 1954, gennaio, p. 141.

почему французские исследователи Борд и Бужи называют его «шутем мужества».

К таким фильмам относится и фильм-заявление Виторио Де Сета «Бандиты из Оргосоло». Де Сета идет иным, чем Рози, путем, ибо за основу он принимает не определенный исторический факт, а вымышленную, опозитизированную воображением трагическую историю сардинских пастухов, ставших бандитами, и на этой художественной основе создает глубоко социальный фильм. Такой путь примечателен как еще одна возможность современного кино, ибо он базируется на длительной практике Де Сета-документалиста, подготовившей его приход в художественный кинематограф<sup>14</sup>.

Де Сета, показывая драматическую судьбу пастухов, говорит о чреватости бандитизмом самих социальных условий, в которые поставлены эти люди, о трагической «некоммуникабельности» этих людей и законов, разделяющих их жизнь и жизнь общества непроходимой стеной; пастухи же еще не поняли причин социального зла и потому не могут сдвинуть эту стену.

Де Сета как бы «сближает» в их судьбе причины и следствия, не давая положительного разрешения, а лишь ставя вопрос. Вот почему, несмотря на художественный вымысел истории сардинских пастухов в «Бандитах из Оргосоло» и на жестокую документальность, строящуюся на самых, казалось бы, страшных и безнадежных фактах в «Сальваторе Джулиано», — фильм Рози более оптимистичен.

---

<sup>14</sup> Он сделал несколько короткометражных документальных фильмов о разных областях жизни Италии, в том числе 16-миллиметровый фильм «Пасха в Сицилии». Но эта работа не удовлетворяет его: он считает, что короткометражный фильм, как бы достоверен ни был материал, лежащий в его основе, не может идти вглубь, а лишь берет явление, лежащее на поверхности.

Стремясь осмыслить более глубокий проблемный материал, Де Сета создал документальный фильм «Мафия и крестьяне». В журнале «Чинема Нуово» (№ 1, декабрь 1956 г.) он рассказал о том, что первоначально думал снять фильм о сицилийском крестьянине, показав его жизнь в течение трех времен года и усложнив ее пересказ драматической историей, которая бы «концентрировала» сюжет. Де Сета, работая как документалист, все время тяготеет к «зрелищности», к игровому кино. Одновременно он подходит все ближе к главной теме — сицилийскому крестьянству. Метод анкеты Дзаваттини помогает ему видеть правду и человека.

стичен, ибо режиссер стремится саму диалектику событий, раскрытых в фильме, пронизать критикой установившихся положений.

Но и для Де Сета речь идет не только об отдельном человеке, а о неблагополучии общественного устройства в целом. На его фильме еще раз видно, как стихийная социальность классического неореализма приобретает новую глубину.

Лукино Висконти в 60-е годы также стремится найти свой «путь мужества». Ибо Висконти — честный, смелый художник, чутко улавливающий изменения социальной структуры общества и личности в нем, — стоял у истоков неореализма со своим фильмом «Наваждение» (1942) и создал один из первых неореалистических фильмов, посвященных «южной проблеме» и Сицилии, — «Земля дрожит». Это — социальное полотно, в котором, казалось бы, местные, локальные проблемы, связанные с повседневной борьбой за жизнь и хлеб рыбаков Ачитреццы, поднимаются до уровня общенациональных и гражданских. Однако с момента создания фильма «Земля дрожит» до появления в 1960 году фильма «Рокко и его братья», также посвященного проблемам юга Италии, режиссер проходит трудный и мучительный путь, вскрывающий глубокую противоречивость Висконти — художника и философа, социолога и эстета<sup>15</sup>.

Иначе чем иным можно объяснить поражение Висконти в его фильме «Туманные звезды Медведицы», фильме высокого трагического стиля и столь же трагическом по той внутренней противоречивости, ослаблению социально-философского начала, которое всегда составляло пафос его творчества. Этот фильм лишен главного — широкого общественного фона, живой жизни, которая одна про-

---

<sup>15</sup> Путь этот настолько сложен, что никак не позволяет «канонизировать» Висконти-режиссера, что делает В. Шитова в талантливо написанной, но субъективной книге «Лукино Висконти. Эволюция в фильмах Висконти «проблемы юга» лишь подтверждает ошибочность позиции В. Шитовой. Видимо, концепция мировоззрения и творчества Висконти, данная автором книги, недостаточно диалектична, ибо внутренняя борьба для Висконти была всегда более характерна, чем вершины, на которых он «отдыхал» от нее. Его путь к фильму «Рокко и его братья» чреват взлетами и падениями, открытиями и поражениями, а иной раз и неспособностью художника ответить высоким требованиям современности и своего собственного искусства.

веряла и закаляла крепость героев Висконти, их способность сопротивляться обстоятельствам. Рамки этой жизни Висконти сузил до рамок театра с камерным звучанием темы. Живая жизнь дана в болезненном распаде, в котором истина и ложь, приговоры и вопросы — только следствия безысходности, рожденной полной оторванностью, изолированностью героев от живой социальной среды. Мы еще раз присутствуем при крушении семьи, как это было в фильмах «Земля дрожит» и «Рокко и его братья», но здесь прервана всякая связь происходящей драмы с большим миром.

Внутреннее смятение Висконти дает себя знать уже в «Рокко и его братьях». Если в фильме «Земля дрожит» Висконти — художник, социолог, революционер — гармоничен в том, как он видит мир и человека, если в фильме чувствуется могучее дыхание жизни в торжественности и беспредельности пейзажа, в размеренном и спокойном ритме кадров и мужественной ясности каждого из них, то в фильме «Рокко и его братья» иное, кризисное восприятие художником мира, приведшее к деформации «южной проблемы» многими противоречивыми наслоениями, идеями — философскими, художественными. Проблема юга «сокращается». И не только потому, что материал фильма сужен до рамок семьи Паронди, ушедшей с родной почвы искать счастья на Севере. Сама по себе эта тема еще не означает смены точек зрения и масштабов.

Но в процессе работы над фильмом режиссер отходил все дальше от этой проблемы, переводя фильм в план внутреннего философско-психологического спора автора с героями, автора с самим собой. Это — фильм-спор, рожденный кризисом художника, стремящегося найти и определить ясность в отношении к миру. Именно в этом смысле, думается, можно говорить о том, насколько Висконти отходит от линии фильма «Земля дрожит». Наконец, в фильме чувствуется философское и этическое воздействие Достоевского, и не только проблематики его романов, но, главное, внутренней расщепленности сознания Достоевского — художника и мыслителя, в котором идет борьба материализма и идеализма.

В фильме «Рокко и его братья» дисгармоничны не только жизнь и человек, уродуемый ею, дисгармоничен художественный метод режиссера, отторгнувшего героя

от прямого участия в борьбе и показывающего окольные, боковые пути и извращенные человеческие отношения. Это не только результат столкновения с жестокой действительностью, но и выражение определенного взгляда художника на человеческую природу, взятую изолированно, вне связи с конкретными событиями<sup>16</sup>.

В 1962 году в «Леопарде» он создает новый миф о декадентстве Сицилии, давая литературную, романтическую версию исторического факта. В то же время Рози, бывший ассистентом и учеником Висконти в 40-е годы, идет вперед, срывая маску романтизма, литературности и сентиментальности с современного сицилийского мифа о Джулиано. Так расходятся сегодня крупнейшие художники итальянского кино во взглядах на современность, историю, человека.

#### 4. ЭЙЗЕНШТЕЙН — РОЗИ: ВОЗМОЖНО ЛИ ТАКОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ?

О связях творчества Рози с традицией Эйзенштейна было впервые сказано (хотя и мимоходом) во французской критике<sup>17</sup>. Обоснованно ли это?

<sup>16</sup> Права В. Шитова, когда приводит слова И. Соловьевой о том, что Висконти анализирует природу замкнутости, «отъединенности» частной жизни от жизни исторической: «Перед ним очень сложный мир, прямые связи в нем нарушены. Причинность изменена: кажется, что она вовсе разрушена ...» («Искусство кино», 1962, № 10.—«Человек, предоставленный сам себе»).

Да, это так. Но в том, как Висконти решает эту проблему, нет ясности, а есть смятение. Вот почему его герои как бы утратили способность бунтовать, сопротивляться обстоятельствам, закономерности которых неясны и для художника. Поэтому мысль В. Шитовой о том, что Висконти уже пришел к познанию социальных, политических, философских истин, так мучительно выстрадываемых его товарищами по искусству,— мысль крайняя и недиалектическая. Концепция мира у Висконти не так прямолинейно ясна и цельна, чтобы не заметить двойственности его творчества.

<sup>17</sup> См. R. Boussinot. «Salvatore Giuliano» un nouveau „Cuirassé Potemkine”? — «Arts», 1962, 14—20 XI, N 890, p. 6. J. L. Boru. «Salvatore Giuliano» aussi beau qu'Eisenstein. «Arts», 1963, 5/ III, N 905, p. 7. Такую параллель считал возможной и Жорж Садюль, отметивший «родственность некоторым методам, осуществленным Эйзенштейном, когда тот, спустя двадцать лет, восставлял Революционные события в Одессе» («Les Lettres française», 1962, 3 avril).

Сама возможность сопоставления современного художника с Эйзенштейном подтверждает прежде всего тот факт, что он выразил проблематику не только своей эпохи, но во многом предопределил дальнейшие поиски передового киноискусства XX века. Такое сопоставление нельзя обосновывать одними лишь композиционными аналогиями некоторых кадров «Сальваторе Джулиано» и «Потемкина». Открытия современными художниками новых форм пересоздания действительности могут быть развитием открытий Эйзенштейна постольку, поскольку они являются поисками новых путей активного вмешательства художника в реальный процесс жизни общества, более глубокого познания процессов борьбы, которая идет в современной действительности и современном искусстве.

Иначе говоря, и мера новаторства, и (в данном случае) мера традиционности определяются социальной позицией художника и его искусства.

Жизненность открытий Эйзенштейна для сегодняшнего дня связана не только и не столько с эпическим характером его творчества, сколько с его постоянным стремлением устанавливать диалектическое — подчас трагичное в своей противоречивости — единство человека и истории, определять действительное место человека в историческом процессе.

С этой точки зрения можно попытаться подойти и к творчеству Розы, Нанни Лоя, Джилло Понтекорво, к тому, что названо «третьим дыханием» неореализма.

Классический неореализм конца 40-х и начала 50-х годов при всей своей социальной остроте и актуальности показывал единство человека и общественной среды, их слитность и нерасчлененность. Когда же связи человека с действительностью (как и внутренние характеристики человека) реально выявили свое многообразие, свою противоречивость и «скрытность», это стало серьезным испытанием для эстетики неореализма. Буквальное повторение формальных принципов выразилось во многих фильмах, которые теперь выглядели плоскими, неглубокими.

В дальнейшем итальянское киноискусство двигалось сложными путями, и наиболее заметные его явления, связанные прежде всего с именами Феллини и Антониони, дали немало оснований говорить об отрицании неореа-



листического опыта. Если судить по внутреннему монологу «8<sup>1/2</sup>» и анализу человеческой разъединенности в «Приключении» и «Затмении», то кино действительно ушло очень далеко от тематики «Пайзы» и «Похитителей велосипедов». Однако есть и другая художественная тенденция, в которой особое место занял Рози.

Тяготение Рози к открытым и широким социальным планам жизни (идушее прямо от неореалистической «классики») совмещается с обостренным вниманием к внутренней «человеческой» проблематике. В его фильмах возникает новое качество синтетического рассмотрения закономерностей истории и той роли, которую играет в ней личность. «Сальваторе Джулиано» — шаг вперед по этому пути. Рози идет в этом фильме «от противного»: личность развенчивается, с нее срываются одежды анти-исторического мифа о Туридо. Но, возвращая действиям Сальваторе Джулиано их действительный смысл, Рози воссоздает закономерную связанность человека с историческими событиями уже на новом уровне по сравнению с традиционным неореализмом.

Для Рози, может быть, более, чем для любого другого режиссера современного итальянского кино, художественное постижение жизни немислимо без раскрытия и обнажения самых сокровенных (и наиболее мистифицируемых) связей человека и социальной истории. Именно в этой связи можно понять особое внимание Рози к опыту Феллини в фильме «8<sup>1/2</sup>»: при всех качественных отличиях этот опыт отвечает стремлению Рози воплотить всю сложность реакций человека на окружающую жизнь и его контактов с ней.

Что же касается общности Рози с Эйзенштейном, то ее следует видеть в стремлении диалектически раскрыть отношения личности с объективным миром, в ясной детерминированности этих отношений и в глубоком понимании внутреннего драматизма, заключенного в реальных фактах жизни.

Разумеется, такая постановка вопроса не отменяет принципиальных различий в концепциях Эйзенштейна и Рози, различий, связанных и с их индивидуальностью, и с масштабами и характером мировоззрений, и, наконец, с качественным отличием той социальной практики, что исследуется каждым из двух художников. Тем не менее некоторые принципы воссоздания и пересозда-

ния жизни на экране, наиболее ярко осуществленные Эйзенштейном, оказываются продолжены итальянским режиссером.

Прежде всего это построение социальной драмы из элементов исторической хроники. Эйзенштейн писал, что его «Потемкин» «выглядит как хроника событий, а действует как драма. Секрет в том, что хроникальное развитие событий строится по законам острой трагедийной композиции»<sup>18</sup>. Роза в фильме «Сальваторе Джулиано» идет этим же путем. Живая хроника семнадцатилетней давности пересоздается в драматургическое целое социальной трагедии, исследующей внутреннюю суть человеческих отношений в сложной и антагонистичной общественной среде. И дело тут даже не в том, насколько совпадает или не совпадает построение фильма Розы со структурой классической трагедии. Дело в том, что драматургия фильма насквозь подчинена задаче активного осмысления жизненного процесса. В этом отношении Роза выступает как последователь Эйзенштейна.

Эйзенштейновский монтаж (понимаемый его создателем и в узком, собственном смысле сопоставления кадров, и в плане драматургии фильма как целого) обоснован необходимостью «разбить „в себе“ заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное бытие события или явления с тем, чтобы вновь собрать его воедино, согласно тому взгляду на него, какой диктует мне мое к нему отношение, растущее из моей идеологии... Сознательное, творческое отношение к явлению начинается с того момента, когда разъединяется безотносительное сосуществование явлений и вместо него устанавливается каузальная взаимосвязь отдельных его элементов, диктуемая отношением к этому явлению, в свою очередь определяемая мировоззрением автора»<sup>19</sup>.

Роза, по существу, утверждает то же самое, говоря, что «„дело Джулиано“ — не „вещь в себе“», что «оно имеет связи, корни, разветвления во всей политической и социальной жизни Сицилии, и не только Сицилии». Отсюда и его стремление разъять внешнюю связанность фактов, чтобы найти и воссоздать истину на новом, бо-

<sup>18</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 244.

<sup>19</sup> Там же, стр. 316—317.

лее высоком уровне. Именно исходя из этого, он трансформирует хронику в драматическом ключе. Вот почему диалектический монтаж «Сальваторе Джулиано» является не столько формой некоторого рассказа об истине, сколько самой диалектикой этой истины. И в этом самая глубокая родственность методу Эйзенштейна. Глубинная смысловая взаимосвязанность и взаимообусловленность фактов, именно она определяет суровый и яростный ритм фильма, она «держит» эту нервную вибрацию контрастов внутри монтажных кусков, в движении кадра.

Вместе с тем, подчиняя стихию фактов властному ходу детерминирующей мысли, Роза сохраняет для зрителя эффект самодвижения этой стихии, противоречивой, дисгармоничной, непримиренной. Такая непримиренность реальных противоречий прямо выражена в светотональной структуре изображения. Роза и Ди Венанцо следуют принципам, развитым Эйзенштейном и Тиссэ: черно-белое изображение воспринимается как цветное, игра и борьба тонов несут драматизирующую функцию, передают трагический пафос событий. «Неистовство истины» переведено в конфликт ослепительно белых и иссиня-черных тонов, сменяемых монотонной сухостью зернисто-серого и снова как бы взрывающихся на экране, свидетельствуя о неразрешенности борьбы. Однако здесь есть и качественное отличие от тонального строя эйзенштейновских фильмов. Оно становится особенно ясным при сопоставлении «Сальваторе Джулиано» с «Броненосцем Потемкиным».

Эйзенштейн писал о том, как в «Потемкине» господствующий серый тон, переливаясь, расходуется в «крайности» черного и белого. Игра тонов и оттенков организована музыкально: не случайно автор «Потемкина» впоследствии призывал находить на уровне цвета «зрительный эквивалент тончайшему извику мелодий»<sup>20</sup>. Такая «мелодичность» тональной композиции не достигается в «Сальваторе Джулиано» именно потому, что она противопоказана основным задачам Розы.

Пафос истины, пронизавший режиссерскую работу Розы, нашел свое воплощение в *процессе* воссоздания исследования и разоблачения фактов. Речь идет о фактах

<sup>20</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 309.

современных, о явлениях неизжитых, продолжающих до-  
влететь над жизнью и сознанием людей. Художник под-  
ходит к фактам вплотную, ибо факты эти вплотную под-  
ходят к нему. Проблемы социальной действительности,  
ставшие материалом фильма, не разрешены ходом исто-  
рии. Поэтому художник и не может претендовать в ор-  
ганизации своего материала на ту степень художествен-  
ной «раскованности» и свободы вымысла в отношении  
хроники и документа, которая отличает «Потемкина», где  
каждый кадр фильма — от тех знаменитых белых яликов  
до взревших львов, от Одесской лестницы до взви-  
того на мачте «Потемкина» красного флага — был «при-  
думан» и создан Эйзенштейном, хотя и на основе фак-  
тов хроники революционных лет, но с абсолютной ориги-  
нальностью. Роза, в отличие от Эйзенштейна, создавал  
свой фильм в момент, когда реальная сицилийская траге-  
дия оставалась «процессом против неизвестных» и когда  
лишь суровая, документированная и рационально раскры-  
тая правда фактов могла придать фильму подлинную  
действенность. Отсюда некоторая эмоциональная перегруз-  
ка отдельных кадров в связи с сенсационностью фактиче-  
ского материала, лишаящая их художественной автоно-  
мии и цельности. Однако в том яростном стиле поиска  
истины, который предопределил для фильма Роза, он, не-  
смотря на это, достигает той завершенности, органичности  
и гармонии, которая приближает его к фильму Эйзен-  
штейна.

Так что сближения с Эйзенштейном могут идти в  
данном случае не столько по линии прямых аналогий,  
сколько в плане понимания конкретных особенностей  
подхода Роза к материалу и его интерпретации. Здесь  
необходимо иметь в виду и принципиальную разницу  
между социально-историческими условиями работы Эйзен-  
штейна и Роза.

Есть еще один аспект взаимодействия двух режиссе-  
ров. Это — область взаимоотношений между фильмом и  
зрителем. Для Эйзенштейна монтаж был не только фор-  
мой организации изображаемого, но в равной мере сред-  
ством воздействия на эмоции и разум зрителя. «Зри-  
теля заставляют проделать тот же созидательный путь,  
который прошел автор, создавая образ... Действительно,  
каждый зритель, в соответствии со своей индивидуаль-  
ностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фан-

тазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы»<sup>21</sup>.

Эта концепция образного воздействия на зрителя оказывается в значительной степени продолженной и развитой в практике Рози. Для этого режиссера вся образная структура фильма определяется значимостью идейного содержания, которое должно быть внедрено в сознание зрительской массы. Фильм «Сальваторе Джулиано» четко и последовательно ориентирован на активность зрительского участия, мобилизуемую активным воздействием образной структуры. Столь четкая ориентация выделяет Рози в ряду современных итальянских режиссеров. Связано это прежде всего с социально-политической ясностью идейной позиции художника, с его направленностью к действительному вмешательству в общественную жизнь в целях ее переоценки и изменения.

Здесь Рози противостоит серийной кинематографической продукции, так называемой «массовой кинокультуре», которая даже при изысканном техническом совершенстве лишь эксплуатирует опыт большого киноискусства и даже при искусном умении привлечь внимание зрительской массы только использует в своих интересах предрассудки и общепринятые представления этой массы с целью парализовать ее гражданский и социальный инстинкт.

Творчество Рози отличается в своем отношении к зрителю и от тех фильмов, которые одновременно с ним создавали Феллини, Висконти и Антониони. Названные режиссеры по-своему жестоко разоблачают действительность буржуазной Италии, они констатируют сложность внутренних проблем жизни личности, но пути их художественного исследования либо уходят от вопросов социальной активности, либо останавливаются перед этими вопросами. Отсюда и иное восприятие и воздействие на

---

<sup>21</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, стр. 267. Ср. с этим более раннюю концепцию «монтажа аттракционов», в которой Эйзенштейн исходил из того, что материалом искусства был признан прежде всего зритель, его сознание, подлежащее перестройке.

зрителя: они рассчитывают на духовное, нравственное самосовершенствование единичного человека. При этом отсутствие диалектической концепции взаимоотношений личности и общества и активности каждой из этих сил приводит к крайностям, когда Феллини стремится «обвить», «мистифицировать» зрителя, подавляя его причудливой игрой фантазии, а Антониони, стремясь быть предельно объективным, делает фильмы не «для», а «против» зрителя, подчас не принимая его во внимание. Позиция Рози качественно иная: у него ясная концепция зрителя и активной роли искусства; он рассчитывает на социальную и политическую активность зрительской массы, представляющей, по его мнению, общественную силу, способную стать сознательной и революционной.

Следует заметить, что Рози вместе с тем идет значительно дальше «классического» неореализма, апеллировавшего к зрительской солидарности. Неореалисты второй половины 40-х годов включали зрителя в процесс «сопереживания», опираясь на единый эмоциональный порыв автора, персонажей и зрительного зала в атмосфере подъема революционных идей Сопротивления. Неореализм оказался в затруднении, когда такая стихийная солидарность была нарушена действительностью, когда зрительская аудитория внутренне изменилась и возможность «сопереживания» либо исчезла, либо стала недостаточной. Неореалистический фильм традиционного типа основывался прежде всего на том, чтобы дать зрителям *увидеть* картину жизни, видимую автором. Рози восстанавливает нарушенные контакты со зрительным залом на новом уровне: он требует от зрителей *осмысливать* те прерванные или мистифицированные жизненные связи, которые обнажает и воссоздает автор. В этом отношении Рози менее всего полагается на непосредственный эмоциональный порыв. Он более имеет в виду требования искусства к зрителю и зрителя к искусству. Он полагается на то, что зритель — как бы ни был он привычен к бездумности «средних» фильмов — не откажется «поработать» интеллектуально. Но это уже не та интеллектуальная активность внутренней критики индивида, к которой апеллируют Антониони и Феллини. Для Рози она направлена вовне: к реальным проблемам социальной жизни, требующим реального разрешения.

Так зритель оказывается призванным стать связующим звеном между фильмом и действительностью, стать силой, которая, уже помимо самого произведения киноискусства, воздействует на жизнь.

В этом смысле Роза родственна Эйзенштейну. Его позиция — шаг вперед в современном искусстве.

##### 5. «БИТВА ЗА АЛЖИР» ДЖИЛЛО ПОНТЕКОРВО <sup>22</sup>

«Идея народа, который 130 лет имел у себя дома нежеланных „гостей“ и который хочет, чтобы они убралась вон,— эта идея священна».

*Понтекорво*

Фильмография Джилло Понтекорво невелика. Он работал помощником режиссера у Ива Аллегре и Йориса Ивенса, у Марио Моничелли и Джан Карло Менотти; был автором короткометражных документальных фильмов «Миссия Тимирязева», «Порта Портезе», «Хлеб и сера» и нескольких других короткометражек; снимался как актер в эпизоде расстрела партизан в одном из фильмов о Сопротивлении 1947—1948 годов. В 1958 году Понтекорво сделал полнометражный художественный фильм «Большая голубая дорога», а в 1960 году — известный фильм «Капо».

Между «Капо» и «Битвой за Алжир» шесть лет перерыва в работе. Это необычно, однако можно попытаться понять некоторые сопутствующие этому причины. Дистанция во времени помогла Понтекорво извлечь серьезный творческий опыт из предшествующего и подготовила к тому качественному сдвигу во взглядах и мастерстве, который позволил ему сегодня прочно связать свое имя с наиболее значительными достижениями итальянского кино, а свое творчество — с боевой и революционной традицией неореалистического искусства.

---

<sup>22</sup> Сценарий Франко Солинас, оператор Марчелло Гатти, декорации Серджо Каневари, монтаж Марио Серандрея, Марио Морра, музыка Джилло Понтекорво, Эннио Морриконе, производство Италия — Алжир, 1966 г.

Пренебречь молчанием Понтекорво, думается, нельзя и потому, что в период начавшегося кризиса, принесенного «бумом», на гребне которого оказалось итальянское кино 60-х годов, это молчание было красноречивее и ценнее творческой эволюции некоторых крупных итальянских режиссеров, ибо многие из тех, кто провозглашал в свое время свободу выбора и независимость, в трудный момент сами пошли по пути компромисса или просто отrekliсь от серьезных тем, не останавливаясь перед прямой деградацией в области пошлого кино из эпизодов, пользующегося спросом у определенных кругов зрителей и поддерживаемого цензурой и прокатом. Этого греха не избежали и некоторые маститые, такие, как Джерми, Де Сика, Дино Ризи и др. Критик Дарио Ардженто писал: «Но, может быть, эти фильмы — тоже одно из средств удержаться на поверхности в период быстрых изменений конъюнктуры и кризиса кино; избегая заниматься основными темами нашей экономической и политической жизни, стреляя направо и налево, во все стороны, быть может, удастся оставить всех довольными — и тех, против кого был направлен удар... и тех, кто финансировал постановку фильмов?»<sup>23</sup>.

Сам Понтекорво вспоминает, как в течение двух-трех лет после фильма «Капо» он упорно отказывался от всех предложений делать фильмы. «Проблема, однако, в том, чтобы иметь историю, в которую можно верить», — говорил он<sup>24</sup>. Его фильм «Капо» затронул такие нравственные проблемы, которые волновали режиссера и от которых он не мог отойти, тем более что фильм — и он отдавал себе в этом отчет — не решил многих поставленных в нем вопросов. «Одержимость» темой, мучительно выношенной, в высшей степени свойственная Понтекорво как художнику, и творческая неудовлетворенность достигнутыми результатами требовали внутренней сосредоточенности, углубленного изучения современности, равно как и более четкого определения своей позиции как художника, «пафоса» творчества.

Фильм «Капо» создан всего за год до «Сальваторе Джулиано» Рози. Однако качественное отличие велико. Жестокая эпическая правда реального материала в

<sup>23</sup> «Искусство кино», 1965, № 3, стр. 104.

<sup>24</sup> «Bianco e Nero». Roma, 1967, N 9, p. 115.



«Капо» теряла свою органичность, подвергаясь лирико-романтической трансформации, фильм подчас становился мелодрамой. Понтекорво это понимал. Через шесть лет «Битва за Алжир» не только снимет этот разрыв, но творчески разовьет достижения «Сальваторе Джулиано», подтверждая жизненность неореалистического опыта нового итальянского кино.

Но еще за несколько лет до «Битвы за Алжир» режиссер обратился к теме, все более его интересовавшей. Речь идет о попытке Понтекорво совместно с писателем Франко Солинас, которого он считает наиболее близким себе по характеру творчества и взглядам на вещи, обратиться к теме перерождения современного безобидно пустого юноши, живущего эффектными мифами современности в «экс-пара́», который должен пройти сложный путь жизни, побывать в Индокитае, Алжире, Катанге или Конго. Это — человек, продавшийся крупному европейскому журналу типа «Жур дэ Франс», он получает деньги за то, что снимает процесс убийства алжирцев или конголезцев для обложек журнала. «Известно, что был случай, когда один из „Юнайтед экспресс“ попросил подождать стрелять, чтобы иметь возможность лучше „обрамить“, оформить фотографию. Понимая после этого факта, что наша идея достаточно правдоподобна, мы понимали и то, что „контрапунктом“ была боль народа, который боролся за свою свободу»<sup>25</sup> — говорит Понтекорво об идее этого фильма, который должен был быть озаглавлен зловещим словом «Пара́», обозначающим французского карателя в Алжире.

Замыслу фильма не суждено было осуществиться по ряду причин, однако этот замысел делает более понятным молчание Понтекорво в течение ряда лет, ибо оно таило в себе серьезные размышления художника над наиболее актуальными проблемами современности, если «разрешилось» таким произведением, как «Битва за Алжир». Вот почему границы влияния фильма «Капо» как бы суживаются перед степенью влияния на художественное видение Понтекорво живой жизни Италии, и не только Италии, к моменту 1965—1966 годов.

Мучительный кризис, переживаемый Феллини и уже чувствующийся в безрезультатных поисках гармоническо-

<sup>25</sup> «Bianco e Nero», 1967, N 10, p. 118.

го разрешения противоречий в «8 1/2», вылился в фильм «Джульетта и духи», в котором, вопреки благим намерениям режиссера, именно духи, «мифы» одерживают победу над человеком. Так же и смятение Висконти перед крахом демократических надежд вылилось в тему распада личности в «Туманных звездах Большой Медведицы». Эти столь отличные друг от друга по творческому пути и характеру поисков художники смыкаются в трагической неспособности найти истинный выход из тупика и понять корни и причины явлений, заставляющих страдать их самих и их героев.

В этом плане более зрелыми и завершенными представляются поиски Антониони в его фильме «Красная пустыня» (1965), достаточно полно раскрывшем главную тему его творчества — «потрясения, которые испытывает человек в условиях нормальной жизни»<sup>26</sup>. Особое место занимает творчество Пазолини середины 60-х годов и его фильм «Евангелие от Матфея» (1965), в котором Пазолини синтезирует социологичность, философскую глубину и злободневность своей прозы с образной символической поэзией, стремясь осмыслить исторические судьбы современности.

Однако в непрекращающейся борьбе мировоззрений и художественных принципов на путях эстетического пересоздания действительности, которая характеризуется необходимостью для художника кино не только определить степень своей гражданской активности, но и способность «прикоснуться» к истории, так прочно вошедшей в жизнь общества и человека, — в этой обстановке не только «мифы» Феллини, но аллегории Антониони и образная символика Пазолини, думается, еще не являют собой того прямого и бескомпромиссного разговора о жизни, которого требует современность от художника кино.

Фильм Понтекорво «Битва за Алжир» ведет мужественный и честный разговор о путях развития современности, выражая движение кино к документализму, к истории и хронике, в которых такие художники, как Франческо Роззи, Нанни Лой, Де Сета и другие, видят одно из многообещающих направлений современного искусства.

---

<sup>26</sup> «Бюллетень по международным связям», 1965, № 11, стр. 18.

Значение опыта Рози для Понтекорво заключается отнюдь не во внешних признаках, не в том, например, что Понтекорво использует монтажный прием Рози, когда начинает свой фильм одним из последних его кадров — взрыва и гибели героев, чтобы потом, развертывая линию фильма, вновь прийти к этому же кадру, заключая сюжетное развитие событий: Али Ла Пуанте и его друзья, «замурованные» в стене полуразрушенного дома, отказываются от предложения полковника Матье, командира французских парашютистов, выйти и сдать-ся. С этого начального кадра до момента, когда французы взрывают дом, идут воспоминания Али о событиях последних лет. Однако этот прием не получает должного развития и художественного оправдания, как это было у Рози. Видимо, взаимодействие, соприкосновение с Рози идет вглубь, внутрь, позволяя раскрыть качественно новый и для Понтекорво, и для самого Рози материал — рождение нации, рождение революции, духовное возрождение человека.

В «Сальваторе Джулиано» Рози «опустил руки» в глубь истории и хроники, чтобы понять движущие силы процессов, определивших «сицилийскую трагедию». Следуя опыту Рози, применяя его основной принцип — реконструкцию событий, журналистское «расследование», Понтекорво создает документальную реконструкцию событий алжирской революции, точно следуя числам, месяцам, годам. Он восстанавливает хроникальные «вырезки» кусков событий, включает «мгновенные» наблюдения как будто в данный момент заснятого живого факта, используя живых участников событий, документы, говорящие о преступлениях, идя по горячим следам событий.

Как и Рози, Понтекорво «разлагает» хронику событий, чтобы в повествовании соединить вместе огромное количество сложнейших и противоречивых явлений, во многом еще неясных и скрытых. Для него, как и для Рози в «Сальваторе Джулиано», важно понять и показать главное: как началось восстание? Кто были его руководители? Кто организовал силы освобождения и их отношения с народом? Какова была причина террора и его цели для обеих сторон? Как родился и действовал «FLN» — Фронт национального освобождения Алжира? И, наконец, — и это важно — он показал, как родилось в самих алжирцах понимание массовости движения и его исто-

рической закономерности. И на этом пути Понтекорво не менее самобытен, чем Роза.

«Алжирская проблема» раздвигает границы экрана, нарушает привычные ходы и приемы, вырастая в основную тему, объединяющую все кадры фильма, запечатлевая момент *рождения сознания нации*, — и это высшее достижение фильма.

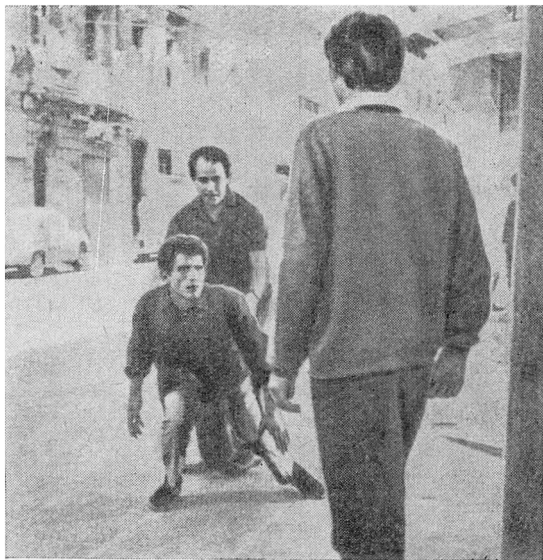
Вот почему народ в «Битве за Алжир» играет иную роль, чем в «Сальваторе Джулиано», ибо, в отличие от темной стихийной массы сицилианцев, связанных круговой порукой, в фильме Понтекорво масса вырастает в созидательную силу, способную изменить судьбу страны. Вот почему и проблема героя в этом фильме решена по-новому: оставаясь, как в фильме Роза, «изъятым» из психологизма, герой «Битвы за Алжир» Али Ла Пуанте, однако, находится в единстве с народом. Его участие в освободительном движении — факт «изначальный», он объясняется тем «равновесием» Али, которое он обретает как личность, включившись в коллективную борьбу. Масса и герой объединены историческим процессом, и той ролью в нем, которую они приняли на себя.

Так, основное, «хоральное» начало фильма «Сальваторе Джулиано» здесь предстает в новом качестве, объединяющем личные стремления героя и историческую закономерность события. Вот почему в «Битве за Алжир», в отличие от фильма Роза, эпическое, ораториальное, пройдя через трагедию и смерть, обретает черты героического.

Вот почему и симфоническая музыка, пропизывая весь фильм, становится «контрапунктом» боли, гнева и мужества, она связана со всем строем и характером фильма. «Я сознательно строил многие эпизоды на основе уже написанной партитуры, — говорит Понтекорво, — чтобы придать особый ритм драматическому действию. Когда я делал музыку, я часами искал тему, которой мог бы закончить, чтобы подчеркнуть также и музыкой *необратимость* освободительного движения»<sup>27</sup>.

...Лицо Али, прошедшего путь от уголовника и сутенера, бродяги и безработного до сознательного борца, как бы выложено из многих лиц участников борьбы. Оно вби-

<sup>27</sup> «Les Lettres françaises», 1966, N 1148, p. 12.



«Битва за Алжир» режиссера Джилло Понтекорво.  
Рабочий момент

рает в себя моральную напряженность Бен М'Хиди — руководителя национальной борьбы Алжира, жесткую логику Саади Кадера — одного из руководителей Фронта национального освобождения, лирическое чувство Халимы и порывы любви молодых алжирцев, венчавшихся тайно от французов в присутствии борцов Национального фронта. Образ Али komponуется из них и, не становясь ни романтизированным, ни абстрактным, делается художественно убедительным и достоверным. Важно и то, что Али не только алжирец, борющийся против иностранцев. Он — жертва социального неравенства, выброшенный французским порядком из жизни. И теперь он борется против этого буржуазного порядка, против «белого города».

Однако фильм не строится на раскрытии характеров руководителей движения. Главное, что определяет и связывает людей, — революция. «Начать революцию трудно, —

говорит Саади Кадер алжирскому юноше, — развивать ее дальше — еще труднее, победить — самое трудное». Понтекорво показывает народ, проходящий через эти стадии борьбы, его потери, горе и жертвы, наконец, разгром руководителей Фронта национального освобождения, последними из которых гибнут Али и его друзья.

Суровы и мужественны кадры, в которых молчаливая толпа алжирцев, окружившая дом, где скрывается Али, и преградившая французам вход в него, противостоит полковнику Матьё и его парашютистам, не смеющим в виду этой безоружной толпы приблизиться к дому. Эти кадры как бы исподволь, изнутри подготавливают финальные сцены фильма, завершающиеся манифестацией народа, который освободился. Между этими кадрами, этими отрезками времени — живая история, показанная наглядно, без прикрас и кинематографических ухищрений.

... Вместе с кинокамерой мы как бы движемся по направлению из «белого города», европейского города с его дворцами, виллами, потоками автомашин, так что кажется, будто мы в Париже или Риме. И вот мы в Казбе — «собственном», «алжирском», настоящем, «черном городе», который сразу подавляет своим обликом, заброшенным, забытым цивилизацией «белого города», ибо она не для алжирцев. Здесь голодные дети, покрытые струпьями, с огромными глазами во все лицо; здесь понурые лица мужчин и женщин, не замечающих ослепительного солнца своей земли. Здесь, в Казбе, первый зов к борьбе, вылившийся из отчаяния людей. И террор, вылившийся из отчаяния.

Понтекорво сурово и лаконично документирует процесс пробуждения нации. Создается полная иллюзия съемок «скрытой камерой», когда на экране проходят кадры бунтующей Казбы — стихийные манифестации, забастовки и, главное, появляются обновленные борьбой лица людей, их глаза, зажигающиеся живым огнем. Начало действия идет от массы; руководители становятся «детонаторами», готовящими взрыв в течение длительного времени, с момента начала событий в 1954 году и вплоть до 1957—1960 годов, исподволь стремясь развить и поддержать в народе стремление к возрождению.

Так, вслед за Розы Понтекорво «опускает руки» в глубины истории и хроники и заставляет материал стать драматическим повествованием. Для него, как и для Розы,

это значит попытаться раскрыть движение в борьбе противоречий.

Есть еще одна особенность фильма, которая говорит о способности Понтекорво подойти к современности с новых точек зрения сравнительно с тем, как это делают некоторые его товарищи по искусству.

При всей трудности поставленных им перед собой задач и спорных результатах, к которым он приходит, необходимо отдать должное попыткам Понтекорво-художника решить в подобном фильме сложнейшие идеологические и политические проблемы современности. В этом плане он сумел создать весьма интересный и мотивированный психологически образ полковника Матьё. В противоречивости его характера режиссер попытался вскрыть внутренний разлад начала человеческого, разумного, рационального и начала антигуманного, служащего бесчеловечным целям неокOLONиализма и приводящего Матьё к узаконению пыток и террора как основных средств подавления алжирской революции.

Попытка Понтекорво заслуживает внимания, поскольку он сумел не менее «современно», но более простыми, чем Феллини, Антониони и Пазолини, средствами проникнуть в глубь человеческой природы, так как подошел к характеру с качественно иных позиций, прежде всего детерминировав его политические убеждения и принадлежность. Ибо Матьё в конце концов — орудие колонизаторов, он исторически обречен. И не случайно Понтекорво развенчивает его гуманизм, вводя кадры пыток над алжирцами и монтируя эти кадры с крупным планом лица плачущей алжирской женщины, подчеркивая бесчеловечность Матьё как выразителя определенных интересов. В фильме он — антипод Али. Но он не герой и не «один из героев» фильма, потому что не несет в себе той «собирательной» человеческой ценности, которую имеет Али.

Можно упрекнуть Понтекорво в том, что, стремясь к предельной объективности во всем фильме, он, сам того не замечая, допускает в случае с Матьё передержки, когда пытается во что бы то ни стало уравнивать, уравновесить «человеческое» и «государственное». Эти передержки привели к определенному объективизму как следствию попыток перевести проблемы политические в план общечеловеческих. Однако единой концепции филь-

ма это не нарушает. И здесь надо отдать должное актеру провинциального французского театра, единственному профессиональному артисту, занятому в фильме, Жану Марта, который благодаря своему таланту и такту сумел расставить точные акценты и найти степень искренности.

Сам по себе факт введения в фильм сложных характеров и связанных с ними еще более сложных проблем позволяет определить «Битву за Алжир» как фильм идеологический.

Его столкновения и конфликты углублены не только освободительной борьбой алжирского народа, но и борьбой идей, борьбой политических убеждений. Не случайно Бен М'Хиди, приговоренный Матьё к смертной казни, говорит ему: «История идет... но тогда, когда имеются определенные идеи...» Так Понтекорво и его герои выносят приговор Матьё.

Идеологический характер фильма «Битва за Алжир» отличен от идеологических фильмов Пазолини, начиная с «Евангелия от Матфея» и кончая интереснейшей картиной «Царь Эдип». Если фильм Понтекорво конструктивен в подходе к идейно-политическим проблемам и в попытках решить их, если столкновения его героев «заземлены», детерминированы обстановкой, которая рождает их, то идеологические, политические и философские конфликты в фильмах Пазолини последних лет как бы растворяются в отвлеченных, абстрактных, исторически отдаленных ассоциациях и реминисценциях.

Весьма настойчиво, из фильма в фильм, почти навязывая зрителям абстрактные догмы, в которые он, несмотря на блестящую кинематографическую форму, облачает злободневные проблемы, Пазолини стремится средствами кино решить волнующие его вопросы, такие, как марксизм и религия, народ и власть, ответственность поколений за исторические преступления и многое другое, что в такой «преднамеренной» постановке нарушает органичность и художественную выразительность его фильмов и оставляет зрителей неудовлетворенными. Так смыкаются позиции столь непохожих по темам и кинематографической поэтике Феллини и Пазолини, смыкаются в этой приверженности каждого определенным «мифам», которые мешают им видеть реальные битвы современности.



... Финальные кадры фильма рисуют Алжир 1960 года. Панорама Алжира в лучах восходящего солнца. Мощная народная манифестация, площади и улицы заполнены тысячами людей. Поток людей неуправляем, он движется на выдвинутые вперед штыки французских войск, впереди женщина-алжирка с развевающимся по ветру национальным флагом Алжира. Он почти касается лиц французских солдат. Люди поют. Штыки замирают...

Так Понтекорво вступает со своим фильмом в активную борьбу против безучастности, «бесчувственности» художника к истории как следствия неспособности его или нежелания изменить положение вещей.

И в первую очередь «Битва за Алжир» борется в самом итальянском кино против фильмов, подобных фильму Якопетти и Проспери «Прощай, Африка», вышедшему в 1965 году.

Та «бесчувственность» Якопетти к человеку, которая определила его скандально на шумевший фильм «Собачий мир», то почти садистское любование худшими проявлениями биологической природы человека, которые Якопетти нарочито выбрал на всех задворках мира, вылились в отрицание художником самой способности человека и тем более целого народа к освобождению, к духовному возрождению. Неверие и равнодушие обернулись предательством, поставившим Якопетти в один ряд с современными колониалистами.

Фильму Понтекорво «Битва за Алжир» в высшей степени присуще «чувство истории». Фильм ценен ясной и четкой позицией художника, которая может быть определена как исторический оптимизм, так недостающий многим современникам Понтекорво.

Здесь «неистовство истины» Франческо Роззи в «Сальваторе Джулиано» обретает новое качество, включая масштабы национально-освободительной борьбы.

Истина и исторический оптимизм «Сальваторе Джулиано» были рождены процессом диалектического расследования и разоблачения преступлений враждебных прогрессу сил.

В фильме Джилло Понтекорво исторический оптимизм обретен утверждением позитивных движущих сил прогресса. В том, что Понтекорво именно в этих наиболее сложных и актуальных аспектах современности увидел возможность разрешения противоречий и мужественно

взялся за раскрытие новой для итальянского кино темы, прежде всего и сказываются уроки революционного искусства неореализма, трансформированные, переосмысленные в новое качество жизнью и мировоззрением передового художника. Произошел процесс, подобный тому, который сказался в «Сальваторе Джулиано» на ином круге вопросов и в иных масштабах. Поиски каждого из этих художников в области проблем социальных и проблем киноязыка идут в русле, указанном принципами неореализма, ибо исходят из опыта «документации» факта, из попыток по-новому репетировать проблему «жизни и кинематографического зрелища», поставленную когда-то Дзаваттини: «Стереть грань между жизнью и кинематографическим зрелищем. Творческие усилия должны быть направлены не на то, чтобы рассказать историю, которая походила бы на действительность, но на то, чтобы рассказать действительность так, словно это „история“»<sup>28</sup>

Художественная реконструкция Розы в «Сальваторе Джулиано» и документальная реконструкция в «Битве за Алжир», данная как кинохроника, — эти поиски и открытия качественно по-новому осуществляют те возможности итальянского кино, которые в 40—50-е годы не перешли в действительность. «Мы старались по возможности точно восстановить даты, обстоятельства и весь ход исторических событий битвы за Алжир 1957 года. Я намеренно придерживался документальной хроники: я не мог иначе сделать фильм. Нельзя было ставить его в традиционном стиле. Вот почему я стремился к тому, чтобы все снятые эпизоды напоминали кадры кинохроники... Я еще раз хочу подчеркнуть, что в фильме нет ни одного кадра хроники, все события восстановлены и сняты»<sup>29</sup>. Этот «неореалистический опыт» Понтекорво в сближении жизни и кинематографического зрелища понят и осуществлен, как и опыт Розы, в более глубоком смысле, чем на то указывал Дзаваттини. Ибо сам факт реконструкции события говорит о высшем художественном обобщении жизни, включая в себя прежде всего анализ, отбор фактов, где главным является мировоззренческий принцип, а не эмпирическая фиксация событий.

<sup>28</sup> Cesare Zavattini. «Umberto D.». Dal soggetto alla sceneggiatura. Milano — Roma, 1958, p. 75.

<sup>29</sup> «Les Lettres françaises», 1966, N 1148, p. 150.

Так проблема «киноправды» в понимании Дзаваттини, как одна из существенных сторон неореализма, переосмысливается «третьим дыханием» неореалистического искусства, наполняясь новым и более глубоким содержанием.

В беседе с Самюэлем Лапиз в редакции «Юманите» Франческо Рози еще в 1963 году говорил о новом понимании правды кино: «Киноправда, которую снимают в настоящее время, существует уже 60 лет... Есть художественная правда, воспроизведенная и глубоко продуманная, и правда, которая является только очевидностью. Одной очевидности недостаточно, чтобы показать правду»<sup>30</sup>.

Обобщая и реконструируя наиболее значительные события, Понтекорво стремится сохранить ощущение их «самопроизвольности», мгновенного выражения и фиксации кинокамерой. Это достигалось благодаря особым методам съемки, высокой степенью подвижности аппарата, быстрой сменой множества точек зрения и угла наклона кинокамеры, стремящейся «схватить» и запечатлеть якобы непреднамеренные, случайные события, происшедшие как бы врасплох и подготовленные упорными усилиями и трудом всей группы и в первую очередь сценариста Франко Солинас и оператора Марчелло Гатти.

Принцип документальной реконструкции определил характер работы с актером-непрофессионалом. В «Битве за Алжир» участвует масса алжирских крестьян, живых свидетелей и участников завершившегося освобождения. И здесь Понтекорво может повторить слова Рози: «Я беру актера на дороге»<sup>31</sup>. Понтекорво испытывал большие трудности, работая с сотнями людей, впервые увидевших кинокамеру, однако ему, как и Рози, важно было сохранить в этих людях главное — их способность свободно выражать себя. И здесь, уходя от психологизма, Понтекорво начисто отрицает «механицизм» в игре непрофессионального актера. Он стремится поэтому снимать по возможности без дублей, крупными мазками, которые при меньшей экспрессии и актерском мастерстве вознаграждают в верности истине и жизни. Так снимал Понтекорво крестьянина Брахима Хаджага, исполняющего

<sup>30</sup> «Юманите», 12 октября 1963 г.

<sup>31</sup> «Filmcritica», 1962, N 116, p. 682.



Кадр из фильма «Битва за Алжир»

роль Али, которого кинокамера буквально «терроризировала». Понтекорво было важно, чтобы актер «шел сам», так как механическая игра уничтожает смысл и идею, ради которой создается образ. Когда «неактер механически конструирует часть за частью свою роль... это — худший метод, к которому прибегают, когда не владеют истинным мастерством»<sup>32</sup>, — говорит Понтекорво. Ближайшие помощники режиссера — алжирцы, участники событий, в частности партизан Саади Язэф, герой алжирской битвы, исполняющий роль Саади Кадера и ставший сотрудником Понтекорво. Сложная работа была проведена и с алжирскими женщинами, для которых участие в фильме было нарушением вековых традиций, а с другой стороны — проявлением нового сознания, например, работа с Фавцией Эль Кадэр, исполнительницей одной из ролей фильма.

Так, «Битва за Алжир», рожденная самой алжирской землей и ее людьми, став одним из выдающихся произведений кино Италии 60-х годов, говорит о неисчерпаемых возможностях передового киноискусства, когда оно, следуя лучшим традициям, обращено в сторону интересов народа и мужественно берет на себя роль быть одной из сил, способствующих разрешению жизненных проблем.

---

<sup>32</sup> «Les Lettres françaises», 1966, N 1148, p. 151.

## ШЕКСПИРОВСКАЯ ТРИЛОГИЯ ОРСОНА УЭЛЛСА

(главы из книги «Шекспир и кино»)

### ВОСК И КРОВЬ

«Мой царский трон стоит среди долины,  
Пурпурной влагой щедро орошенной,  
Покрытой сгустками людских мозгов.  
И тот, кто хочет сесть со мною рядом,  
В крови по горло пусть по ней пройдет».

*Кристофер Марло.  
„Тамерлан Великий“*

Филипп Хенсло — антрепренер труппы лорда Адмирала, в которой в качестве актера подвизался Шекспир, вел список реквизита, необходимого для исполнения репертуарных трагедий. В 1598 году в нем среди прочего числились:

- 1 скала, 1 клетка, 1 гробница, 1 адская пасть...
- 1 жезл; 2 мшистых берега, 1 змея...
- 1 марципан и город Рим ...
- 1 деревянный балдахин; голова старого Магомета ...
- 1 шест; деревянная нога Кента ...
- 1 цепь драконов; 1 позолоченное копьё ...
- 2 гроба, 1 бычья голова ...»<sup>1</sup>

Если бы сегодня пришлось составлять опись реквизита, использованного в фильме «Макбет» Орсона Уэллса, то в нем значились бы еще более странные предметы.

<sup>1</sup> А. Аникст. Театр эпохи Шекспира. М., «Искусство», 1965, стр. 138—139.

Режиссер перенес действие в Шотландию времен первых христиан. Впрочем, вернее будет определить выбранную им эпоху как доисторическую или внеисторическую, настолько она фантастична.

Единственные приметы времени — это архаичной формы деревянные кресты на шестах, все же остальное является плодом чистой фантазии Уэллса.

Вы попадаете в странный ирреальный мир — из клубящегося тумана возникают призрачные очертания каких-то катакомб, запутанных извилистых переходов, по стенам которых льется вода, в лужах зыбко отражаются огни дымных факелов ...

По бесконечным ступеням, ведущим в никуда, крадутся люди, одетые в медвежьи шкуры. Зловеще лязгают решетки с прутьями, заостренными, как клинья...

Кровь стекает с мечей, похожих на топоры палачей ...

Все как бы с самого начала предназначено для пыток и казней и настолько приспособлено для устрашения, что вдруг становится похожим на «комнату ужасов» в Музее восковых фигур.

Не случайно котел с кипящим воском возникает как первый образ фильма. Знаменитые ведьмы мешают адское варево, из которого лепят они своими костлявыми руками восковые фигурки. Здесь Уэллс верен не столько Шекспиру, сколько первоисточнику.

Ведь именно в хрониках Голиншеда мы читаем:

«Они [солдаты] вломились в дом и застали ведьм врасплох: одна из них держала над огнем на деревянной спице восковое изображение короля, сделанное вероятно, с помощью бесовской силы — до того оно было похоже; другая творила заклинания и в то же время усердно поливала фигурку какой-то жидкостью. Воины схватили их и отвели в крепость, а восковое изображение взяли с собой. На допросе колдуньи сознались, что они хотели погубить короля: в то время, как воск таял на огне, тело короля покрывалось испариной, и он худел, и если бы изображение растаяло, то король немедленно бы умер; заклинания же произносились для того, чтобы лишить короля сна»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Шекспир, т. III. СПб, изд. Брокгауза — Ефрона, 1903, стр. 441—442.

Эти ведьмы всегда доставляли много забот режиссерам трагедии о Макбете.

Действительно, как же трактовать этих сверхъестественных бородатых старух, чтобы зрители поверили в них и скептический смех не разрушал очарования их колдовства?

Известно, что в период Реставрации сцены с ведьмами ставились с необыкновенной роскошью и превращались как бы в особый балет с пением<sup>3</sup>.

Современная режиссура изощрялась, то изображая их наподобие ритуальных фигур японского театра Но, то одевая на них маски, похожие на негритянские скульптуры, то наряжая их в костюмы, заимствованные из видений Иеронимуса Босха.

В кино сама его реалистическая природа еще больше затрудняла задачу, и мне кажется, что Орсону Уэллсу удалось найти свое убедительное решение.

Он не детализирует ни костюмы, ни облик этих ведьм. Они возникают сначала как тени на скалах, затем в виде силуэтов среди клубов пара, поднимающегося над котлом. Восковые фигурки, над которыми они колдуют, становятся пластическим лейтмотивом фильма.

Сначала Макбет как бы видит свою судьбу в обличье трех восковых фигур с коронами, вылепленных руками колдуний. А в финале трагедии ведьмы отсекают головы фигурок, и этот образ гибели честолюбца становится более убедительным и поэтичным, чем тот натуралистический эффект, от которого все же не смог отказаться режиссер; он монтирует с этими метафорами Макдуфа, бросающего отрубленную голову Макбета с крепостной стены на пики воинов.

Но овладевшие мною с первых же кадров фильма ассоциации с прославленным Музеем восковых фигур мадам Тюссо не оставляли меня и дальше. Как только появился перед ведьмами из клубящегося тумана, пронзенного молниями и сопровождаемого ударами грома, сам Макбет — Орсон Уэллс, — мне показалось, что я перенесся не столько в доисторическую Шотландию, сколько в послевоенную Германию 20-х годов, когда на экраны вышел экспрессионистический фильм Пауля Лени «Кабинет воско-

---

<sup>3</sup> См. Н. Стороженко. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, стр. 175 и далее.



вых фигур», где Конрад Вейдт изображал оживающее восковое подобие Ивана Грозного.

Да, это почти тот же грим: монголоподобное лицо с раскосыми глазами, тонкими усами, загнутыми вниз и окаймляющими жестокий рот, огромная меховая шапка ...

Ярмарочный облик, возникший в воображении немецкого художника-экспрессиониста, вдруг оказался использованным в трактовке американским актером шотландского Тана.

Но не только такое непривычное обличье героя поражает вас в экспозиции фильма.

Как известно, шекспировская трагедия начинается с упоминания о судьбе Кавдорского Тана, чье место, по предсказанию ведьм, займет Макбет.

Книга польского критика Яна Котта «Шекспир — наш современник» появилась только через два десятилетия после выхода фильма, но удивительно, как Орсон Уэллс опередил ее концепцию в своей трактовке.

В главе «Макбет, или зараженные смертью» польский исследователь пишет:

«Кавдорский Тан не появляется в пьесе. Мы знаем только, что он предал и был казнен — Шекспир никогда не ошибается в завязке своих пьес. Смерть Тана, с которой начинается трагедия, необходима. Она будет сопоставлена со смертью Макбета... Своей смертью Тан Кавдорский спасает то, что еще можно спасти, — человеческое достоинство. Для Макбета это не имеет значения. Он больше не верит в него. Он прошел все до конца — ему остается только презрение»<sup>4</sup>.

И словно почувствовав эту философскую значительность смерти Кавдорского Тана, Орсон Уэллс сразу же реализует ее в фильме. Правда, она выглядит как бы перенесенной со сценических подмостков Гарлема, где он осуществил свою первую «негритянскую» постановку Шекспира.

Здесь, как и там, бьют в гигантские барабаны на языческом празднике обнаженные человеческие фигуры, их мускулистые тела, поблескивающие в свете факелов, не

---

<sup>4</sup> Jan Kott. Shakespeare notre contemporain. Paris, Ed. René Juillard, 1962, p. 114.



Кадр из фильма «Макбет». Ведьмы

позволяют различить цвет кожи. Может быть, это те самые негры, что окружали настоящих африканских «ведьм», вывезенных в свое время Уэллсом для постановки «негритянского» «Макбета» в Нью-Йорке. Гремят барабаны, похожие на тамтамы ... По скользким ступеням восходит на эшафот несчастный Макдональд Тан Кавдорский.

Вскоре во дворе того же замка (единственной декорации фильма), замка, чем-то напоминающего и обиталище гражданина Кейна, и фортификационные сооружения, где будет метаться черный Отелло, и испанское убежище господина Аркадина, появится король Дункан в шотландском пледе и начнется молитва, которую будет произносить архиепископ — персонаж, также не существующий у Шекспира. Уэллс превратил Россе в священнослужителя.

Режиссер раздаст гигантские свечи воинам, и вся эта церемония вдруг будет странным образом напоминать хлыстовские радения.

Россе пройдет через весь фильм со своим деревянным крестом как символ христианского Добра, торжествующего под конец над языческим злом, воплощенным в образе Макбета.

Эта концепция не случайна. Биограф Уэллса — Питер Нобль пишет:

«Он проглатывает по две-три книги в день, не считая целой кипы комиксов, но его любимым автором остается Шекспир. В своем чемодане он возит всегда полное собрание сочинений Шекспира и Библию. Библия, по его мнению, самая лучшая книга мира»<sup>5</sup>.

«Исчадие» ада леди Макбет (на эту роль режиссер пригласил малоизвестную актрису радио Джаннет Нолан) появится впервые перед зрителем на ложе из звериных шкур. Здесь она получит послание мужа, прочитанное за кадром голосом Орсона Уэллса.

Сладострастие леди будет подчеркнуто в ходе фильма, когда она как бы ласкает рукоятку ножа, которым был умерщвлен Дункан. Потом она не очень умело будет оттирать кровь со своих рук и шагнет в пустоту с бутафорских, изготовленных из папье-маше ступеней, впрочем забытая к тому времени и зрителем и режиссером, превратившим ее во второстепенную фигуру. Актриса играет, надо признаться, очень плохо. Впрочем, не только она одна.

Даже доброжелательный к режиссеру английский критик Генри Рейнер отмечает:

«Поскольку в фильме нет ни одного актера, который мог бы продекламировать даже детские стихи с хорошей чикцией и чувством, то нам остается разве что похвалить сценаристов за то, что они систематически сокращали диалоги... В фильме не только плохо говорят, но и плохо играют, так плохо, что эта плохая игра почти становится сама по себе искусством.

Образ самого Макбета оживляет только мощная и бодрая энергия Уэллса, все остальные актеры едва удовлет-

---

<sup>5</sup> Peter Noble. Orson Welles, le magnifique. Paris, Ed. Pierre Horay, 1957, p. 148.

ворили бы требования третьестепенного провинциального театра»<sup>6</sup>.

О том, почему Уэллс окружил себя такими исполнителями, мы поговорим позже. (К тому была причиной не только материальная скудность постановки.) Сейчас же проследим, как трактует режиссер основное содержание трагедии.

В. Белинский в своем разборе «Горе от ума» в 1840 году писал:

«Макбет Шекспира — злодей, но злодей с душой глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие: вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который, при другом направлении, мог бы быть другим человеком»<sup>7</sup>.

Эта диалектическая глубокая трактовка шекспировского образа, очевидно, совершенно не совпадала с намерениями Орсона Уэллса.

Генри Рейнер справедливо критикует американского режиссера за прямолинейность трактовки образа:

«Макбет Уэллса не только упрощен сверх меры. Хуже того, он не борется с мыслью об убийстве; полный предрасудков, он только боится убить, но не испытывает никаких мук совести.

Макбет Шекспира сначала колеблется, а только потом убеждает себя в необходимости убить Банко...

В фильме после убийства Дункана Макбет автоматически становится королем. Банко сразу начинает подозревать его в убийстве, и Макбет сразу решает убить Банко.

Медленный процесс падения благородства неясен; да и нет никакого благородства, которое могло бы пасть ...

Как Лоуренс Оливье опустил все отталкивающее в Гамлете, так Уэллс выбросил все хорошее, совестливое и героическое в Макбете. Этот Макбет не поэт, а дикарь, ум которого находится во власти всяческих предрасудков.

Макбет-дикарь не противоречит Шекспиру, но опущение темы укоров совести и погибшего благородства противоречит Шекспиру»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> «Sight and Sound». London, 1952, July — Semptember.

<sup>7</sup> Шекспир, т. III, стр. 455.

<sup>8</sup> «Sight and Sound». London, 1952, July — Semptember.

В результате такой трактовки шотландский рыцарь в исполнении Уэллса неожиданно переключается с гигантской обезьяной Кинг-Конг — персонажем из фантастического комикса, воскрешенного на экране в 30-е годы режиссерами Шедзаком и Купером, а также с «безумцем Морганом» из современного фильма Кэроля Рейсца, где молодой английский художник облачается в шкуру гориллы, чтобы противопоставить зов естественных страстей респектабельному миру сегодняшней Великобритании.

Поэтому такой тарзаноподобный Макбет, пожалуй, и заслужил приговор, вынесенный ему английским критиком:

«В Макбете мы видим шекспировскую трагедию, переделанную и поставленную на экране человеком, воображение которого не поднимается выше воображения Кристофера Марло»<sup>9</sup>.

Имя соперника и современника Шекспира возникло у Генри Рейнера не случайно. Да, это скорее Тамерлан, экзотический деспот, декоративный персонаж, значительно более упрощенный, чем герой Шекспира.

Советский ученый профессор А. Аникст справедливо писал:

«Суть жизненных явлений, их душу стремились передать великие мастера английского театра эпохи Возрождения. Они стремились не столько вызвать определенные внешние ощущения, сколько воздействовать на сознание публики. В этом смысле глубоко прав был Гете, который писал, что Шекспир воздействует не на глаз, а на наше внутреннее зрение.

Жизненная правда создавалась в театре эпохи Шекспира не декорациями и реквизитом, даже не поэтическим словом, игравшим огромную роль в драме того времени, а прежде всего образами людей, которых представляли на сцене. Живые люди с реальными страстями, появившиеся на подмостках этого театра, — вот кто определял характер сценического искусства эпохи Возрождения в Англии»<sup>10</sup>.

Орсон Уэллс обращается не к внутреннему зрению зрителя, а мобилизует все свое мастерство для создания

---

<sup>9</sup> «Sight and Sound». London, 1952, July — September.

<sup>10</sup> А. А н и к с т. Театр эпохи Шекспира, стр. 162.

внешне увлекательного зрелища. И, надо отдать ему справедливость, в этой области он виртуозен.

Английским критикам, подвергшим беспощадному разному фильм Уэллса как антишекспировский, он мог бы справедливо возразить, что традиции театрального воплощения Шекспира отнюдь не обязательны для кинематографии, искусства XX века, воссоздающего образ прежде всего новыми пластическими средствами, открытыми этим искусством.

Отсюда и те зрительные метафоры, к которым он так часто прибегает в фильме, не брезгуя эффектами, способными шокировать ревнителей традиционного и пуританского истолкования английского классика.

Так, в сцене коронавания, водружая на себя причудливую четырехугольную корону, видит он свое отражение в щите, искажающем, как в кривом зеркале, его облик.

Над роковым пиром, где появляется дух убитого Банко, нависнут шкуры такие же, как потолки в хоробах гражданина Кейна, а обезумевший от страха Макбет не просто вскочит со своего трона, но опрокинет, раскидает стол и дубовые скамьи и, разогнав испуганных вассалов, окажется вдруг на скале, обуреваемой ветром, и прокричит свой монолог в раскатах грома и блеске молний.

После смерти леди Макбет режиссер прибегнет к движению камеры, которая перенесет героя на фон быстро несущихся туч, окончательно вырывая персонаж из имеющей некоторые конкретные черты обстановки и перемещая его в некое уже совсем абстрактное космическое пространство.

Если сам Шекспир устами Банко провозглашал:

«Земля, как и вода, содержит газы —

И это были пузыри земли»<sup>11</sup>,

то Орсон Уэллс погружает всю трагедию в трясины пузырчатой, газообразной, клокочущей испарениями атмосферы.

Здесь он также предвосхищает ту трактовку трагедии, которую провозгласит впоследствии Ян Котт:

«История в „Макбете“ лишена прозрачности, все происходит, как в кошмаре. История в „Макбете“ липкая и густая, как молочная каша или кровь...»

<sup>11</sup> Шекспир, т. III, стр. 461.

Здесь все бултыхаются в крови — убийцы и жертвы...

Говорят, что „Макбет“ — это трагедия тщеславия или трагедия страха. Это неправда. В „Макбете“ есть лишь одна тема — убийство. История сведена к одной простейшей формуле, одному образу, одному выбору: те, кто убивает, и те, кого убивают ... Большинство сцен протекает ночью ... Это ночь, откуда изгнан сон. Ни в одной из трагедий Шекспира не говорится так много о сне. Макбет убил сон. Макбет не может больше спать. Во всем Экоссе никто не может спать. Остались только кошмары ...

Мир Макбета непроницаем, в нем нет просветов. Даже природа отмечена печатью кошмара. Она состоит из грязи и миражей»<sup>12</sup>.

Эта поэзия миражей и кошмаров придает гипнотическую силу фильму Уэллса. Он воссоздает ее с такой темпераментной убежденностью, в таком стремительном ритме, что тем самым эмоционально опрокидывает, опровергает возникающие у вас возражения логического свойства. И вот почему, несмотря на столь неканоничную и спорную трактовку, его работа представляется мне по духу своему все же более шекспировской, чем пресные ремесленные фильмы, якобы более почтительно следующие шекспировским заветам.

Для этого стоит сравнить уэллсовский эксперимент с тем скучнейшим Макбетом, который предстал перед нами в 1960 году в исполнении Майкла Редгрейва (режиссер Джордж Шеффер) в редакции, предназначенной для английского и американского телевидения.

Но если фильм Уэллса со всеми его текстуальными и вкусовыми погрешностями возвышается над предыдущими экранизациями, то уступает он только версии, осуществленной японским режиссером Акира Куросава.

«Трон в крови» («Замок паутины») так называется этот великолепный фильм — свободная интерпретация шекспировской темы, перенесенной в эпоху самураев. Такая трактовка столь же закономерна, как и пересадка Уэллсом елизаветинской трагедии в доисторическую Шотландию. Она позволила японскому художнику передать дух шекспировской трагедии в форме одновременно новаторской и традиционной, так как, будучи кинематографи-

<sup>12</sup> Jan Kott. Shakespeare notre contemporain, p. 101—103.



«Макбет». Макбет — *О. Уэллс*



чески современной, она использует ритуальную мифологию спектаклей Но и Кабуки.

Свойственная этим древнейшим театральным представлениям скульптурность и пластическая скупость силуэтов и жестов, резкая контрастность ритмов, чередование замкнутой статистики с выплесками судорожных и экспансивных движений, — все это перекликается с современным ощущением мятущегося духа великого елизаветинца.

Так же, как и у Орсона Уэллса, в фильме Куросавы воссоздана атмосфера туманов, липких, как кровь. Но геометрическая четкость бумажных плоскостей японской архитектуры, белые застывшие маски грима на лицах персонажей, неотвратимое, как рок, спокойствие колдуньи (у Куросавы она одна, вместо традиционной троицы), на старинной прялке ткущей нить судьбы Макбета, — все это более сообразуется со стилем трагедии, которую пытается прищипорить, вздыбить неистовый американец, впадая тем самым в эффекты старой западной мелодрамы с ее бутафорскими громами и молниями.

И если в финальных эпизодах Орсон Уэллс прибегает к наивной, религиозной символике, выражающей столкновение сил Добра и Зла, обряжая Макбета в звериную шкуру и шлем с рогами и высвечивая Макдуфа ослепительным лучом, то Куросаве достаточно лишь одной поразительной детали.

Пустынное пространство его дворца вдруг наполняется стаями птиц, бьющихся крыльями о потолок. Птиц, покинувших свое обиталище — Бирнамский лес, тронувшийся с места для возмездия убийцы. А в финале фильма у каждого зрителя навсегда останется в памяти образ актера Тосиро Мифуне, пронзаемого десятком стрел и, наконец, пригвожденного последней стрелой, вонзившейся в его горло.

Но если по своей пластической красоте, законченности и вкусу фильм Уэллса уступает шедевру Куросавы, то в трактовке образа главного героя, при всей его прямолинейности, присутствуют автобиографические, глубоко личные свойства Орсона Уэллса, как художника, интуитивно предвосхитившего многие явления, характерные для сегодняшней американской интеллигенции, своеобразно преломившей в своем творчестве европейские философские тенденции.

Американский критик-марксист Сидни Финкелстайн в своем труде «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе» после анализа философии Кьеркегора не случайно обращается к примеру из Шекспира:

«Современные экзистенциалисты, конечно, подходят к Кьеркегору иначе. Они принимают его страдание как один из главных факторов „существования“, как явную правду о душе человека, о его уме. Было бы то же самое, если мы к следующим словам Макбета:

„Жизнь — это только тень, комедиант,  
Паясничавший полчаса на сцене  
И тут же позабытый, это повесть,  
Которую пересказал дурак:  
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла!“

отнесли бы как к великой философской правде о жизни. В этом очень „экзистенциалистском“ заявлении Макбет, напоминая здесь одного из „экзистенциалистских“ героев Камю или Сартра, подходит к утверждению открытого неповиновения. И он борется до конца:

„Вой, ветер! Злобствуй, буря! Бей, набат!  
Смерть я в доспехах встречу, как солдат“.

Но Шекспир показывает тут отчаяние человека, который, убив, чтобы стать королем, увидел, что принужден убивать снова и снова, повсюду разнося смерть.

Будучи отчужденным от тех сил действительного мира, которые несут жизнь, он разрушил свою собственную человеческую природу.

Теперь у него нет друзей, его ненавидят, боятся, и он обнаруживает, что с каждым шагом на пути к тому, что он принимал за свою свободу, он пробуждал все новые силы, которые уничтожат его.

В конце концов он убеждается, что жизнь его безрадостна, бессмысленна „абсурдна“<sup>13-14</sup>.

И вот этот инстинктивно нащупанный Орсоном Уэллсом экзистенциализм шекспировского персонажа, так сов-

<sup>13-14</sup> Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 56—57.

падающий с его личным внутренним бунтом и развитый впоследствии в следующих двух его шекспировских фильмах, не только объясняет нам внутренний облик художника, но и исторически оправдывает его обращение к Шекспиру, которого в конечном счете трактует он не как музейную реликвию, а как одного из самых близких и современных нам поэтов.

Концепции Яна Котта, рассматривающие всю драматургию Шекспира как трагическую борьбу Великого Механизма истории, бездушного, жестокого и бесконечно самоповторяющегося, под тяжестью которого хрустят кости жалких человеческих персонажей, мнящих себя хозяевами истории, эти концепции, столь повлиявшие на творчество Питера Брука, сблизившего, по совету польского теоретика, трагедию о короле Лире с прозябанием персонажей из пьесы Беккета «В ожидании Годо», при всей их соблазнительности, кажутся мне спорными. Объективно они ограничивают многообразие и глубину шекспировской драматургии, сводя ее к блистательной и остроумной, но все же схеме, не исчерпывающей всю диалектическую сложность взаимоотношений английского драматурга как со своей историей, так и с современностью.

Орсон Уэллс задолго до появления книги польского критика почувствовал стык шекспировских персонажей с умонастроениями человечества атомной эры и свою личную трагедию одиночества и отчужденности, столь характерную для художника современного капиталистического мира, своеобразно отразил в формах шекспировской поэтики.

Недаром к теме Макбета гораздо больше, чем Гамлета, все чаще и чаще обращаются современный театр и кино на Западе.

Я говорю не о том вульгарном приспособлении сюжета, как в английском фильме «Джое Макбет», где шекспировские герои превращены в гангстеров, чьи шайки сводят «династические» счета при помощи автоматических револьверов, а Макбет совершает свои злодеяния не в стенах замка, а в закоулках автогаражей.

Но если бы Орсон Уэллс был сегодня в полной творческой форме, то именно он смог бы подписаться под той режиссерской трактовкой Макбета, которая прозвучала на внебродвейской сцене в Гринвич-Вилледж, пьесы Барбары Гэрсон «Мекбирд».



«Трон в крови» («Макбет»). Васидзу — *Тосиро Мифуне*

Эта вольная транскрипция шекспировской пьесы привлекает толпы зрителей не только своей внешней злободневностью или эксцентрическими постановочными приемами, но и тем, что более глубокими ходами связывает шекспировскую тему с трагедией современной Америки и, в частности, с кровавыми днями Далласа.

Актер Стеси Кич, появляющийся на сценической площадке, выброшенной прямо в центр зала, в шотландской юбке и кожаной куртке мотоциклиста, в условном гриме, напоминающем трагическую маску японского театра, подчеркивающую измененность морали героя, вдруг чем-то перекликается с очередным президентом Америки. Он безжалостно уничтожает своего соперника Кеп-О'Дунка, тоже демагога, но с приятной улыбкой, напоминающей рекламную упаковку детского мыла. Так вечная трагедия честолюбия и борьбы за власть — этот современный кровавый кошмар — вновь волнует зрителя, как и во времена первого появления шекспировских героев на подмостках театра «Глобус». Сегодня мы узнали из сообщений прессы, что прославленный итальянец Лукино Вис-

контри вместе со своим излюбленным актером Марчелло Мастоияни также собирается дать трактовку современной шекспировской трагедии о Макбете.

И все эти художники не смогут пройти мимо такого несовершенного, но в то же время такого предельно искреннего и талантливого эксперимента Орсона Уэллса, впервые сблизившего столь далекую от нас тень шотландского Тана с кровавыми призраками, оказывается живущими бок о бок с нами и сегодня.

### БЕЛЫЙ НЕГР

«В лесу терновом так блуждает  
путник:  
Рвет тернии и сам истерзан ими,  
Дороги ищет и терлет путь.  
Не знает он, как выйти на простор,  
Но выхода отчаянно он ищет».

*В. Шекспир. "Король Генрих VI"*

«В „Отелло“ я почувствовал, что мне надо выбрать между экранизацией пьесы или продолжать мои опыты по свободному истолкованию Шекспира в применении к требованиям кино.

Я не хочу себя сравнивать с Верди, но я думаю что его пример показателен. Опера Верди очень отличается от пьесы, но она не смогла бы существовать без Шекспира, и все же она остается прежде всего оперой.

Я надеюсь, что фильм „Отелло“ — это прежде всего кинематографическое произведение»<sup>15</sup>.

Так писал Орсон Уэллс после осуществления своей второй экранизации Шекспира.

Это действительно фильм причудливый, неровный и в то же время удивительно своеобразный, с необычайной производственной судьбой, отразившейся на всей его стилистике.

Если «Макбет» носит на себе шрамы от тех ударов, которые были нанесены ему невыносимыми условиями спешки (вспомним, что снят он был за 21 день), то мно-

---

<sup>15</sup> Peter Noble. Orson Welles, le magnifique, p. 175.

гие режиссерские просчеты и находки в «Отелло» тем более могут быть объяснены конвульсиями безденежья, сопровождавшими автора, взявшегося на сей раз за производство фильма в Европе на свой собственный счет, производства, длившегося два года.

История каждой выдающейся постановки напоминает летопись битвы, в которую вступает художник со всеми обстоятельствами, казалось, восстающими, как стихии природы, для сопротивления его замыслу.

Но, пожалуй, в истории кино нет более «кровавого» сражения, чем то, которое вынужден был разыграть Орсон Уэллс на плацдарме «Отелло».

Обычно от этих битв не остается никаких свидетельств. Но на сей раз нашелся летописец, запечатлевший все этапы этой необычной и в известной мере исторической для киноискусства хроники.

Ирландский актер Майкл Лемойр, который стоял у колыбели сценических дебютов Уэллса, был приглашен для исполнения роли Яго, и, так как до этого он никогда не снимался в кино, ему пришла в голову счастливая мысль вести дневник, превратившийся впоследствии в книгу, заглавием которой он выбрал реплику Яго — «Набей потуже кошелек».

Автор оказался не только аккуратным хроникером, но и человеком, обладающим наблюдательностью и юмором, и его свидетельства (к ним мы будем прибегать довольно часто) позволяют, хотя бы частично, воссоздать эту удивительную эпопею.

Итак, после окончательного краха своих голливудских иллюзий Орсон Уэллс переплыл океан, чтобы на европейской земле на свой страх и риск осуществить давнюю мечту о воплощении на экране трагической судьбы венецианского мавра.

Картина стартовала в начале 1949 года, готовый же фильм появился на экране Каннского фестиваля лишь в 1952 году.

Съемки происходили в Риме, в Витербо (под Римом), в Тоскане, Венеции, наконец, перекинулись на африканскую землю — в Могадор (Марокко), Марракеш, Касабланку, Рабат и Мекнеш.

Записи Лемойра не сохранили, к сожалению, сведений о количестве съемочных дней, но их, видимо, было не так уже много. Основное время ушло на судорожные

поиски денег и природных декораций, которые позволили бы избежать сооружения дорогостоящих павильонов. В результате на экране не оказалось строгих декораций. Весь фильм снят в подлинных интерьерах, и в этом сказалось стремление Орсона Уэллса освоить (или, вернее, применить к Шекспиру) современные тенденции неореалистического европейского кино. К тому же, вероятно, он на всю жизнь получил отвращение к тому голливудскому папье-маше, которого наглотался в павильонах студий «Рипаблик».

Орсон Уэллс начал съемки в Италии, но сейчас же выяснилось, что для продолжения их нет денег. Тогда он стал продавать себя направо и налево в качестве актера.

В этот период вынужденного простоя он сыграл Калиостро в фильме «Черная магия» по роману Александра Дюма «Жозеф Бальзамо» в постановке очень плохого режиссера (русского эмигранта) Григория Ратова и получил за эту роль 100 тысяч долларов, которые немедленно вложил в своего «Отелло».

Еще 25 тысяч долларов он заработал за исполнение эпизодических ролей, сначала Чингисхана в фильме «Черная роза», а затем Цезаря Борджиа в одноименном фильме, поставленных для любимца американских обывателей «красавчика» Тайрона Пауэра.

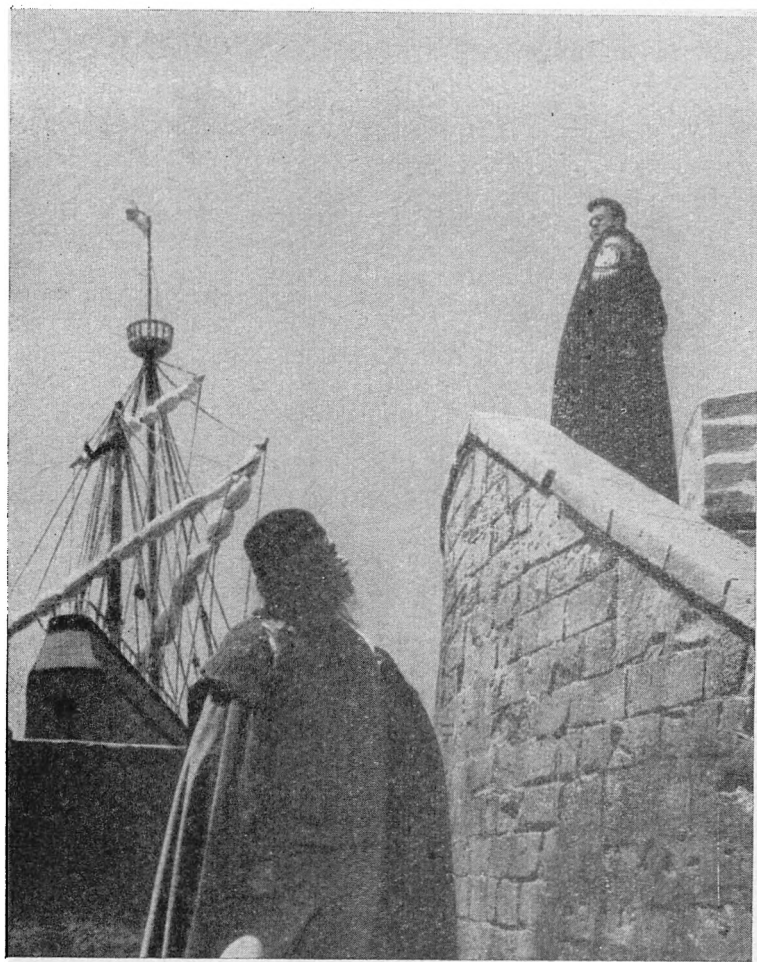
Это была откровенная проституция, на которую вынужден был пойти Орсон Уэллс ради своего Шекспира.

Из всех ролей, сыгранных за этот период, можно отметить лишь роль авантюриста Лима в фильме «Третий человек» английского режиссера Кэрола Рида.

В этой экранизации романа Грэхэма Грина, действие которого разворачивалось в послевоенной Вене, он изображал короля черного рынка, котрабандиста, торгующего наркотиками и не останавливающегося ни перед какими преступлениями.

Роль была эпизодической, но он так властно вмешался в ткань фильма, что она затрещала под напором его темпераментной индивидуальности, и роль стала ощутимей, заметней. Уэллс потратил на нее всего десять съемочных дней и, заработав очередные 25 тысяч долларов, вернулся к судьбе своего огорченного мавра.

Но съемки в фильмах Тайрона Пауэра, происходившие в Африке, оказались счастливыми по той причине,



Кадр из фильма «Отелло».  
Отелло — *О. Уэллс*, Яго — *Майкл Лемойр*



что там, неожиданно для самого себя, Уэллс обнаружил средневековую архитектуру, воплотившую образ того фантастического Кипра, о котором он мечтал для своего фильма. Из признаний самого автора мы знаем, что он искал прежде всего кинематографический эквивалент шекспировской трагедии.

В этом смысле «Отелло» продолжает визуально-экспрессионистические поиски, начатые в «Макбете». Но и здесь Уэллс доводит их до такой перенасыщенности, что местами они обращаются против него.

В каждом кадре, в каждой монтажной фразе, в каждой режиссерской находке сквозит не только талант художника, но и прощупывается одновременно маниакальная боязнь оказаться недостаточно «кинематографичным», страх перед возможными упреками в театральности.

Впоследствии Ян Котт в статье «Шекспир жестокий и правдивый», написанной после спектакля Питера Брука «Тит Андроникус», утверждал, как бы закрепляя позиции Уэллса:

«Когда начинают экранизировать Шекспира, действие становится столь же важным, как и текст. Каждая из его пьес — это зрелище, наполненное бряцанием оружия, военными походами и дуэлями, мы присутствуем при оргиях и празднествах, мы окружены ураганами и бурями, любовью, жестокостью и страданиями.

Елизаветинский театр был создан, чтобы его смотрели...

Рождение елизаветинской трагедии было очень похоже на зарождение кино. Все, что попадалось под руку, годилось для трагедии. События повседневной жизни, хроника, происшествия, эпизоды истории, легенды, политика и философия.

Это в одно и то же время летопись современности и истории. Елизаветинская трагедия была прозорлива, не зная никаких правил, она набрасывалась на любые сюжеты. Так же, как и фильм, она питалась преступлениями, историей и жестокими наблюдениями жизни...

Эти великие елизаветинцы часто напоминают кинопродюсеров, гонящихся за сюжетами, в первую очередь способными понравиться публике. Достаточно почитать Марло или — параллельно с Шекспиром — Бен Джонсона.

...Актёр в кино может без всяких переходов переброситься от любовной сцены к сумасшествию. Он убивает и, вложив шпагу в ножны, дает знак, чтобы ему при-

несли бокал вина. Но у него нет времени осушить бокал — оруженосец извещает, что его сын убит. Он страдает, но не более тридцати секунд.

Как же это происходит, почему становится возможным? Потому, что все лишние паузы выпали во время монтажа. Настоящий фильм состоит только из моментов напряжения.

Как у Шекспира»<sup>16</sup>.

Можно не соглашаться с этим метким и нарочито полемически заостренным сопоставлением кинематографа с Шекспиром, но оно оказалось практически осуществленным в фильме Уэллса.

Действие в его «Отелло» разворачивается в столь стремительном темпе, что, даже зная текст Шекспира, вы с трудом улавливаете последовательность сюжетных ходов. Все напряжено, натянуто, как тетива у лука, монтаж лихорадочен — он увлекает, завораживает, временами захватывает, и в этом кроется его своеобразная сила, но вместе с тем и причина того разочарования, которое овладевает вами, наряду со вздохом облегчения, когда оканчивается эта сумасшедшая гонка.

Мне кажется, сила и слабость Уэллса заключены в том, что шекспировские фильмы при всей их бешеной динамике внутренне статичны. Режиссер не соблюдает законов ритмичного чередования моментов напряжения и пауз. Каждый свой фильм он сразу начинает с самой высокой точки и старается держать зрителя до самого конца на этом уровне.

Но ведь это отнюдь не самый действенный способ овладения эмоциями публики. Осыпаемый градом непрерывных эмоциональных ударов, зритель как бы инстинктивно старается уходить от них, чтобы не быть «нокаутированным», в результате многие из задуманных художником аттракционов повисают в пустоте, а автор, в свою очередь, выматывается в этой серии атак, как слишком азартный боксер, не продумавший тактику боя.

Не этим ли объясняется, что и впоследствии фильм «Процесс», казалось столь совпадающий с мироощущением художника, не стал полной удачей Уэллса — проследите, как осторожно Кафка вводит своего героя в действие романа.

<sup>16</sup> Jan Kott. Shakespeare, notre contemporain, p. 263—264.

Господин К. обыкновенный, ничем не выделяющийся молодой человек, просыпаясь в своей комнате, застаёт, правда в несколько непривычно ранний час, знакомых сослуживцев, которые ведут себя несколько странно, но в рамках реальности. Они только съедают его утренний завтрак.

Далее постепенно сдвигаются грани обыденного — и читатель непродуманно вовлекается в причудливую игру, оборачивающуюся в конце концов кошмаром.

В фильме Уэллса сразу все *необычно*, остранено, стилизовано. Декорация комнаты господина К. подчеркнута экспрессионистична, а первые посетители наделены зловещими харями. Контора, в которой служит господин К., приобретает гиперболические размеры (недаром снята она в огромном заброшенном вокзале на набережной Сены), а в здание суда герой может попасть, только пройдя через апокалиптический образ двора, заполненного узниками какого-то неведомого концлагеря. Все от самого начала до конца чудовищно, преувеличено, заострено; так и фильм «Отелло» начинается с самой высокой ноты — крупного плана запрокинутой головы мертвого мавра.

Вздыхаются траурные носилки, и похоронная процессия с телами Дездемоны и Отелло совершает свой скорбный путь под торжественный хорал.

Глядя на эти кадры, понимаешь, как внимательно смотрел Уэллс фильмы Эйзенштейна об Александре Невском и Мексике. Здесь тот же принцип островыразительных статуарных композиций, тот же ритм легендарного эпического повествования. И только Яго, мечущийся в деревянной клетке, подвешенной на крепостной стене, вносит истерически-тревожный обертон в этот медлительный ритуал.

Уэллса часто упрекали в отступлениях от Шекспира, но справедливость требует признать, что многие свои дополнительные «аттракционы» он черпал из первоисточника.

Этот образ Яго в клетке возник, вероятно, из шекспировских строк, которые произносит Макдуф в «Макбете»:

«Ты редкий зверь; народу на потеху  
Мы в клетке выставим тебя: пусть смотрят  
На пзверга, какого не бывало»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Шекспир, т. III, стр. 501.

За исключением пролога Уэллс следует Шекспиру. Однако здесь, как и в «Макбете», он свободно обращается с текстом, переставляя реплики в нужном ему порядке, и в этом трудно было бы его упрекнуть, если бы он не производил купюры в таком количестве и в таких местах, что от этого страдает поэтическая и философская основа пьесы.

Особенно резким сокращениям подверглись роли Дездемоны и Яго. Лемойр свидетельствует в своем дневнике:

«Орсон, исходя из совершенно определенных требований кино, вырезал все объясняющие монологи Яго. Оставленное имеет спокойный разговорный характер и звучит достоверно даже для зрителя XX века»<sup>18</sup>.

Как мы видим, актер не сопротивлялся требованиям постановщика, считая их спецификой кино. Однако в результате этих купюр Яго на экране превратился в бесцветного спутника Отелло, а мотивировки его злодеяний, и так достаточно запутанные у Шекспира, окончательно ускользают от зрителя.

В целом происходит то же, с чем мы встречались уже в «Макбете». Фильм концентрируется вокруг личности главного героя, и хотя все остальные роли распределены между актерами гораздо более высокой квалификации, чем в «Макбете» (так, например, Хилтон, ведущий актер Гэт-театра, играет Бранцио), все они выглядят статистами, подающими служебные реплики Отелло.

Свою трактовку образа Яго режиссер оправдывает возникающими по ходу постановки теориями.

Лемойр вспоминает:

«Яго, по мнению Уэллса, импотент. Тайная болезнь должна стать отправной точкой игры актера.

„Импотент“, — гремит он нарочито густым баритоном, — поэтому он так и ненавидит жизнь, все такие ненавидят жизнь!»

Возможно, мне удастся избежать монотонности в моей роли, отталкиваясь от этой скрытой болезни с ее безумной ненавистью к жизни, тайным бессилием под мышцами солдата, грызущей тоской в чреслах, неустанным оценивающим взглядом»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Micheal Liam moir. Put money in the purse. London, 1952, p. 28.

<sup>19</sup> Ibid., p. 26—27.

Однако ирландский актер, увлеченный красноречием режиссера, не предвидел, что эта трактовка умозрительна и образ в результате окажется на экране просто вялым и невыразительным.

Если добавить те технические трудности, с которыми встретился актер, впервые снимающийся в кино, то мы окончательно поймем причины его неудачи.

Лемойр записывает в своем дневнике:

«Пришел к выводу, что первый фильм требует от человека перевоплощения, со всеми вытекающими отсюда неудобствами... Человек учится заново ходить и говорить, выражать себя и в то же время соблюдать жесткие правила кино.

Работа оказалась гораздо труднее, чем я мог вообразить, и теперь я буду всегда относиться с величайшим уважением к актеру, который умеет ходить и говорить, пусть хоть как-нибудь, перед камерой.

Я избрал поэтому единственно правильный путь: слепое, беспрекословное подчинение и полную зависимость от воли режиссера...

Убедился в том, что я давно уже подозревал: (а) прежде всего необходимо забыть все, чему тебя учили для игры на сцене: передаче образа, построению речи, темпераментной игре в течение более чем нескольких секунд. Все это не только не необходимо, но даже излишне; (б) главное — играть с меньшим темпераментом, чем этого требует роль, особенно на крупных планах. Всякие внезапные движения бровями и мимика рта получают гротескным преувеличением.

Это чувствуется и без просмотра своей игры на экране, чего, кстати, Орсон никогда не позволяет, даже если экран имеется. Он считает, что это приведет к тому, что каждый актер будет думать только о том, как он будет выглядеть.

Театральный актер должен содрать с себя все покровы и навыки театра, пока он не останется нагим и дрожащим»<sup>20</sup>.

А вот еще одна любопытная запись уже в середине съемок:

«В течение нескольких часов жду указания, что мне делать. Чувствую себя полным паралитиком и идиотом:

---

<sup>20</sup> Micheal Liam moir. Put money in the purse, p. 96.

меня учат поднимать руку, поворачивать голову, ставить ноги. Орсон говорит, что это в порядке вещей и что я замечательно прогрессирую и понапрасну беспокоюсь.

Ключки! Это верно. Сама съемка продолжается не больше 30 секунд. Иногда мы переснимаем кадр четыре раза, иногда сорок. В перерыве ассистенты вытирают нам пот, причесывают, поправляют парики...»

«Могодор. 16 июля.

Весь день яростно играем ту часть сцены ревности, где Отелло говорит:

„Мерзавец, помни, ее позор ты должен доказать!“

Орсон в замечательном костюме темно-шоколадного цвета часами задумчиво шагает между пушками по краю самой длинной сторожевой башни. Внизу черная скала и бурные волны, наверху собирается буря.

Наконец, под общие предостерегающие крики мы надеваем кожаные пояса, к которым привязаны веревки, и нас свешивают с бастиона.

Камера находится на головокружительной высоте, создавая чувство ужаса и весьма оправданной физической опасности...

Я всегда представлял, что Яго шепчет свою реплику, начиная от:

„Я как-то с Кассио лежал...“ до: „Потом, вздохнув, пролепетал: О, горе, зачем ты в руки мавра отдана“ на ухо Отелло в обстановке безмятежного дня, когда в неподвижном воздухе летают мухи (наверно, потому, что, когда Хилтон ставил в театре эту сцену, всегда просил меня вообразить мух). Однако теперь я проорал эти строки через шесть метров отрезка бастиона, а Орсон слушал, сидя на краю стены. Его бурнус развевался на все более крепнущем ветру, порой закрывая его всего. Это скорее напоминало: „Дуйте, ветры!“ из „Короля Лира“.

Поскольку каждый из нас не слышал, что кричал другой, и то и дело вынимал изо рта одежду, загнанную туда ветром, то интимная и весьма пикантная информация Яго воспринималась с трудом.

Наконец, бросили и пошли в полном отчаянии домой»<sup>21</sup>.

Таковы были трудности исполнителя роли Яго. Еще большие осложнения возникли с Дездемоной.

<sup>21</sup> Micheal Liam moir. Put money in the purse, p. 101—107.

Орсон Уэллс никак не мог остановиться на какой-либо кандидатуре, фильм был снят уже наполовину, а актрисы все не было. Режиссер метался из одной крайности в другую. Сначала он пригласил итальянскую актрису Ли Падовани, затем французенку Сесиль Обри, исполнительницу роли Манон в фильме Клюзо. Последней появилась американка Бетси Блер. Всех их одевали, гримировали, впускали в кадр, причем режиссер предусмотрительно снимал их, главным образом, со спины, а затем в один прекрасный день расставался с ними.

3 августа 1949 года Лемойр записывает в дневнике:

«Появилась новая претендентка на роль Дедемоны. Она канадская французенка, выступала во Франции в двух французских фильмах. Говорит на двух языках. Когда она говорит по-английски, слышен почти незаметный канадский акцент, но голос у нее теплый, гибкий и мягкий. Большие серые глаза, взгляд внимательный и немножко укоризненный. Нос и рот совершенной формы, подбородок несколько выдается. Двадцать лет. Хорошая фигура. Вся она дышит благородным достоинством. Зовут Сюзанна Клутье.

Чувствуется, что в ней есть стиль. Виден характер, индивидуальность и прежде всего негибкая воля.

Можно предсказать, что Орсон намучается с ней, впрочем, как и она с ним, но Дедемона из нее выйдет.

Глаза у нее такие, что кажется, что они никогда не видели самолетов и поездов, даже форма ее ушей выражает полное незнакомство с радио, ревом труб и саксофонов: я хочу сказать, что она, по-видимому, представляет собой подлинный тип эпохи Ренессанса»<sup>22</sup>.

Ирландец оказался прозорлив. Режиссер и актриса начали поединок. У обоих оказался сильный характер, и тут, что называется, нашла коса на камень.

Сознаюсь, что я поступил, как репортер Томпсон из первого фильма Уэллса, — ведь мне предстояло ставить своего «Отелло», и я пошел по следам Орсона Уэллса, для того чтобы раскрыть тайну его метода работы с актером.

Мне повезло — я напал на след Сюзанны Клутье через год после окончания съемок фильма Уэллса.

---

<sup>22</sup> Micheal Liam moir. Put money in the purse, p. 126.

Меня познакомил с ней ее муж, известный английский драматург и актер Питер Устинов. В живописном французском городке Сен Поль де Ванс, пристанище международной богемы, Сюзанна Клотье с дрожью в голосе рассказывала мне о своей шекспировской эпопее.

«Это было ужасно! — воскликнула она. — Пожалуй, это самые мрачные воспоминания в моей жизни. Я не хочу обидеть Орсона Уэллса, которого считаю замечательным режиссером, но для меня работать с ним было невыносимо. Я никогда не понимала, почему именно меня он выбрал на эту роль, ведь он никогда не говорил со мной о том, что такое Дездемона в его представлении. Просто я получала в один прекрасный день телеграмму с приказом о немедленном выезде в Венецию, Рим или Марокко.

Я не успевала сойти с самолета, как меня одевали, причесывали и вталкивали в кадр, где разъяренный, как бык, Орсон кричал: „Выходите отсюда, останавливайтесь здесь, поворачиваете голову налево, говорите свою реплику. Стоп! На сегодня все”.

Проходило несколько месяцев. Опять телеграмма. Опять какой-то неизвестный мне кусок сцены. Опять Орсон с глазами, налитыми кровью, орет: „Выходите слева, поворачиваете голову направо, произносите реплику. Стоп! На сегодня довольно”.

И так на протяжении двух лет. Когда я увидела фильм целиком, то с удивлением заметила, что в отдельных кадрах сохранились не мои планы, а, если можно так выразиться, часть тела других трех Дездемон. Где-то мелькала то рука француженки, то спина американки, то профиль итальянки. Но зрители этого, конечно, не замечали, ибо монтаж был так стремителен, что разглядеть кого-либо было невозможно.

Я пыталась сопротивляться, и Уэллс прозвал меня „железная овечка”. Конечно, псеудинок закончился не в мою пользу, и теперь я могу вспоминать об этом фильме лишь с ужасом».

Лемойр, со своей стороны, свидетельствует о том, как происходили съемки с Клотье:

«Венеция, 30 августа.

Мы с Хилтоном продолжаем наблюдать Сюзанну — Дездемону на съемках и вне съемок и все больше прихо-





Кадр из фильма «Отелло».  
Отелло — *О. Уэллс*, Дездемона — *С. Клугье*

дим к выводу, что это необыкновенная девушка. Всегда готова за час до съемок. Из рук гримеров и костюмеров она выходит такой свежеевымытой, причесанной и накрашенной, с таким аккуратным париком и костюмом, как будто она изысканная кукла и нужно разворачивать один слой бумаги за другим, чтобы добраться до самой игрушки.

Придя, она, не боясь помять платье, садится на стул и глядит мечтательно в пространство... Орсон считает ее стальным слитком эгоизма, и мы все в основном согласны с ним. В минуту отчаяния Орсон назвал ее „железной овечкой“. По-видимому, прозвище так и останется за ней... Орсон откладывает сцену удушения на самый конец, говоря, что зрители захотят видеть ее на всем протя-

жении картины, а кто может сказать,— продолжает он, пожирая глазами ее нежную шейку,— кто может сказать, что случится, когда подойдет время убийства»<sup>23</sup>.

«Рим, 16 сентября.

Сцена приема Лодовико решена Орсоном как роскошное зрелище под балдахин, обитом шелком и коврами. Отелло за кадром. Дездемона медленно приближается к камере. На экране крупным планом лицо Дездемоны. Неожиданно черная рука Отелло дает ей пощечину. Стоп!

Бедная „овечка“ делала это бесчисленное число раз, прекрасно двигаясь к камере, но при крупном плане она не может удержаться от инстинктивного отшатывания при появлении черной руки Отелло и этим портит кадр. Ее милое лицо постепенно цепенеет от этих бесконечных повторов, и ее грим приходится подновлять. Шли часы. Мы все поникли головами. „Овечка“ снова пробует и снова отшатывается.

Наконец, Орсон становится бледно-зеленым. Он без грима и говорит: „Ладно, „овечка“, вы не можете. Сделаем так — вы снова повторите сцену, но я не буду вас ударять. Окончим на ваших словах: „Забыла стыд, Отелло, милый“. Удар снимем отдельно завтра, когда вы будете менее утомленной. Ну, давайте в последний раз“. Итак, начали снова, и „овечка“, уверенная и сияющая, пошла к крупному плану, без всякого намека на отшатывание, и тут получила самую прекрасную пощечину, которую можно вообразить. „Стоп!“ — говорит Орсон, и все кончается.

„Превосходно! Спасибо, „овечка“. Некоторое время все молчали. „Овечка“ вытирала слезы и вдруг заставила всех нас задохнуться от изумления, сказав: „Конечно, я очень благодарна вам, мистер Уэллс. Это был единственный способ заставить меня не отшатываться, но я все время знала, что вы меня ударите. Я, наверное, психолог“.

Орсон прав. Прав и я. Правы все мы, когда считаем ее прежде всего несокрушимой»<sup>24</sup>.

Так обстояло дело с ролями Дездемоны и Яго. Но прежде, чем рассказать о том, как сам Орсон Уэллс трак-

<sup>23</sup> Micheal Liammoir. Put money in the purse, p. 140.

<sup>24</sup> Ibid., p. 153—154.

товал свою роль, следует остановиться на зрелищной части фильма, которой всегда придавал такое значение режиссер.

Лемойр записывает 11 февраля 1949 года:

«„Все должно быть в стиле Карпаччо“, — говорит Орсон, вышагивая по комнате и размахивая руками. Кстати, почему режиссеры всегда ходят по комнате? Может быть, это для них единственно доступный вид физических упражнений или они, как африканские знахари, думают так найти решение проблемы? Стиль Карпаччо означает — волосы до плеч, маленькие круглые шапочки из ярко-красного сукна, очень короткие куртки с поясами, нижний кафтан торчит из прорезов в рукавах, украшенных кружевом, лентами и кожаными ремешками, длинные чулки и туфли с кружевами. У женщин тоже кружева, разрезы, гроздья украшений, ленты и несколько искусственные локоны»<sup>25</sup>.

Костюмы в этом стиле были пошиты, но случилось нечто непредвиденное, что заставило Орсона Уэллса резко изменить трактовку сцен покушения на Кассио и убийства Родриго, повергнув в изумление не только шекспироведов, но и зрителей. Вот как описывает это происшествие ирландец:

«Могадор, 10 июня.

Страшное известие: весь мужской гардероб, который должен был прибыть из Рима, задерживается на неопределенное время. Выясняется, что если мой костюм с помощью местного портного и сможет быть готов через несколько дней, то в отношении костюмов Отелло, Родриго и Кассио положение совершенно безнадежное. Орсон в отчаянии, поскольку кадры прибытия на Кипр, с которых он хотел начать съемки, требуют присутствия всех этих персонажей.

Наконец, он решает начать с эпизода покушения на Кассио и последующего убийства Родриго, хотя согласно пьесе эти эпизоды происходят на улице и требуют костюмов для этих персонажей.

Орсон проводит бессонную ночь и решает, что убийство будет происходить в бане, где Кассио и Родриго предстанут раздетыми, задрапированными в купальные простыни и в тюрбанах.

---

<sup>25</sup> Micheal Liam moir. Put money in the purse, p. 13.

Сцена начинается с кадров, где Родриго, задрапированный в простыню, лежит на маленьком соломенном тюфяке в комнате отдыха после бани и треплет за уши болонку. Затем идет комедийная сцена, когда Яго учит Родриго, как ему убить Кассио, и показан ряд кривых каменных коридоров и помещение бани. Трепыхающиеся простыни, темные силуэты моющихся, негров-массажистов с кувшинами масел и чанами с кипящей водой. И все это в клубах пара. Родриго в неглиже и я в кожаном камзоле обсуждаем убийство и глядим через уродливые решетки на Кассио, которого в это время тискают массажист.

Затем снимается сцена с Родриго, который после удачного покушения на Кассио проваливается через решетчатый пол и стонет: „Предатель Яго, лютый пес, смердящий“. Тогда Яго закалывает его через решетку, и кадр окончательно заволакивается паром»<sup>26</sup>.

В этом происшествии сказался весь Орсон Уэллс. Каждое новое препятствие возбуждало в нем своеобразный спортивный азарт и давало пищу для его неистощимой фантазии.

Упомянув об этом эпизоде в «бане», я хотел подчеркнуть происхождение режиссерских находок, вызванных материальными условиями, в которых приходилось работать Уэллсу, и воздать тем самым должное его исключительным импровизационным способностям.

Они проявились у него также и в выборе природы. Вряд ли, начиная фильм, он знал заранее, где будет снимать крепость Фамагусты, но я уже упоминал, что, гастролируя в фильмах Тайрона Пауэра, он одновременно высмотрел фортификационные сооружения в Африке. Мак Лемойр так описывает это открытие в своем дневнике:

«Могадор! Нет, это не парижский театр, известный музыкальными представлениями в том стиле, который называется „легким“. Нет, это городок на западном берегу Марокко...

Вечером, при лунном свете, мы с Орсоном осмотрели несравненную португальскую крепость XV века — бастионы, длинные крепостные валы над морем и стены древней гавани. Он открыл целый остров Кипр, с башнями, колоколами, подземными казематами, зубчатыми стенами,

<sup>26</sup> Micheal Liam moir. Put money in the purse, p. 90.

зелеными бронзовыми пушками, хотя они смотрят не на Средиземноморье, а на Атлантический океан. Его волны плещутся о черные скалы берега, наверху разбросан город, как острые бело-зеленые кубы раннего Пикассо.

Пока мы вдвоем вышагивали в лунном свете, я узнал о его бесконечных затруднениях с деньгами, о костюмах, которые шьют в Италии, о заработной плате рабочим: все объединялось против него, еще до того, как он начал съемки. Но его мужество, так же как и все другие проявления его натуры — воображение, чувствительность, воля и фантазия совершенно исключительны и несоизмеримы с обычными нашими мерками.

В данный момент его положение просто трагично по своей неопределенности и безнадежности, но он все победит и все будет в его руках, в лапах этой ярkokрылой старой гориллы»<sup>27</sup>.

14 февраля ирландец продолжает:

«Осмотрели с Орсоном и Хилтоном город. Видели водоем, где мы будем снимать. Боже милостивый! Какая потрясающая и неотразимая красота и такой же размер зловония и общей атмосферы невыразимой обреченности.

Водоем был построен в первой половине XV века португальцами. Зловещий, темный каменный потолок поддерживается темными арками, которые в сумраке кажутся крыльями летучих мышей. Каждый звук заставляет отзываться эхо из укромных уголков, низкие двери позволяют видеть крутые, ведущие вниз ступени, окруженные аркадами, и двор, видимый во мгле. Кажется, что все полностью скрытых шорохов, но как только вы входите туда, вас охватывает молчание.

Орсон, при поддержке Хилтона, который будет ставить эти сцены, решил использовать водоем для съемок эпизода спровоцированной Яго ссоры Кассио, Родриго и Монтано.

Орсон с демонической усмешкой заявляет, что цвет воды слишком бледен для съемки и ее придется подкрасить анилиновыми красками. Значит наша обувь и ноги по икры окажутся окрашенными в серый цвет.

16 февраля.

Начались съемки в водоеме. Орсон появился и три часа без передышки выкрикивает указания осветителям. Хилтон в резиновых сапогах устраивает бой на шпагах,

<sup>27</sup> Micheal Liam moir. Put money in the purse, p. 89—90.

которые с грохотом и блеском вываливаются у дублёров из рук. Адский бег по лестницам вверх и вниз. За мной бегают орда статистов, выбранных, по-видимому, за жалкий вид, птичьи мозги и страсть наступать мне на пятки и упираться пшлагами мне в спину.

Что значит эта сцена, я не представляю и не осмеливаюсь спрашивать, потому что оба — Орсон и Хилтон находятся в приступе гнева и, не прекращая орать на меня, обмениваются кивками и сочувствующими улыбками.

Провел весь день в беготне по лестницам, размахивании пшлагой (кажется чужой, ассистент также считает, что она чужая, но никто не заметит), открывании и закрывании дверей, обращении лица влево с напряженным выражением (хотя там никого нет), поворотах, извивах, смотреиии в океан; меня волокут, пихают, бьют, по мне ходят статисты. Кончаю день в полном изнеможении»<sup>28</sup>.

Я привел эту подробную запись потому, что, как мне кажется, она наиболее точно отражает тот результат, который получился на экране — восприятие актёра и зрителя здесь совпадают. Зритель также выпотрошен, измучен, подавлен обилием коротких монтажных кусков, за стремительным мельканием которых трудно разглядеть контуры сюжета.

Французский критик Анри Ажель, апологет фильма, так защищает режиссера:

«В „Отелло“ около двух тысяч планов. Эта систематически повторяющаяся дробность не вызвана, как это может показаться, чрезмерным изыском виртуоза, она выражает самую сущность трагедии, которая закончится двумя смертями.

С того момента, когда сомнение закрадывается в большое страстное тело Отелло, в его благородную душу, полную жизни и смятения, наступает ужасное головокружение, что-то подобное землетрясению. И это абсолютно точно передается ритмом фильма.

Мир покачнулся на своих основах, космическое равновесие нарушено, все окружающее грозит рухнуть...

Великолепный темперамент героя как бы ударяет ему в голову, обволакивает мозг слишком сильным дурманом. Отелло задыхается, он сходит с ума. Это его собствен-

<sup>28</sup> Ibid., p. 246—247.



«Отелло». Отелло — О. Уэллс, Дездемона — С. Клутье

ное великодушие, такое же естественное, как щедрость, сама природа подступают к горлу и душат его.

Если бы он не был так благороден, а его душа была менее прекрасна, возможно, что трагедия сомнения не приняла бы размер катастрофы»<sup>29</sup>.

Но причины того, что трактовка как всей трагедии, так и главной роли принимает у Орсона Уэллса столь обобщенный и напряженный характер, заложены еще более глубоко, чем это пробует определить Ажель.

Так же как для всякого внимательного исследователя Шекспира ясно, что измена Дездемоны лишь сюжетный

<sup>29</sup> Henry Age l. Le Cinema. Belgique, Ed. Casterman, 1954, p. 224.

повод для трагедии мавра, теряющего веру в гармонию мира и безвозвратно погружающегося в пучину хаоса, ведущего к преступлению, так и вся трактовка Уэллсом пьесы Шекспира снова служит предлогом для выявления той глубоко личной темы, которой одержим художник на протяжении всей своей творческой биографии.

К Уэллсу, как никому другому, может быть отнесено следующее наблюдение Сидни Финкелстайна:

«Увлеченный своей внутренней, субъективной жизнью, художник перестает ясно видеть других людей, и они вырастают в нечто страшное, враждебное, чудовищное. „Гуманизация“ сводится к мучительно откровенному изображению собственных чаяний, страхов и разочарований художника, который потерял связь с внешним миром...

Но это умонастроение, ощущение одинокого бессилия перед лицом неумолимо враждебного или равнодушного мира не является „вечной истиной“.

Оно — отражение порожденного общественным развитием отчуждения, возникающего вместе с капитализмом, который несет с собой господство конкуренции, войну „всех против всех“, усиливающуюся с каждым последующим кризисом.

Значит „затруднение“ экзистенциалиста есть в действительности отвлечение к капиталистическому миру в сочетании с такими мудрствованиями, которые лишают его возможности понять сущность своего состояния и тем самым справиться с ним.

Следовательно экзистенциализм — это не отчуждение, а ощущение и осознание отчуждения.

Экзистенциалист, принимая отчуждение за вечное и неизменное состояние человека в обществе, пытается преодолеть его при помощи духовного уединения, ухода от общества»<sup>30</sup>.

Именно в связи с этой проблемой «ухода от общества» мне кажется также не случайным непрерывное тяготение Уэллса к «негритянской» окраске его спектаклей и фильмов. Вспомним первую трактовку «Макбета» в Гарлеме, неоднократные попытки воплотить на сцене роман негритянского писателя Ричарда Райта «Сын Америки», неожиданно введенных в фильм о Макбете черных барабанщи-

<sup>30</sup> Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе, стр. 176—178.



ков и, наконец, облик венецианского мавра. Под его смуглым обликом скрывается все тот же экзистенциалистский бунт, та же трагедия отчуждения могучей, но обреченной личности, тот же вызов окружающему миру, что проявлялся дотоле во всех «белых» персонажах, сыгранных актером.

Современный американский писатель Норман Мейлер после успеха своего антивоенного романа «Нагие и мертвые» выпустил публицистическую книгу, озаглавив ее «Белый негр».

«Мейлеровский экзистенциалист начинает свое „восстановление личности“ с признания единственно приемлемого для себя опасного образа жизни.

Опаснее же всех в условиях расистского общества США живет негр. Фактически он поставлен вне закона. И поэтому существование негра, по Мейлеру, и является „истинно экзистенциалистическим бытием“. Экзистенциалист должен возвести такое существование в норму — стать „белым негром“»<sup>31</sup>.

В этой характеристике идей Мейлера кроется разгадка тяготения Уэллса маскировать свой бунт цветом кожи. Причем в своем творчестве он отнюдь не рассматривает расовую проблему с социальных позиций, а лишь сам превращается в «белого негра» для обострения своих инстинктивно-экзистенциалистских ощущений.

Вспомним, как трактует он, например, одну из основных сцен трагедии — пароксизм отчаяния, овладевающего Отелло, когда впервые узнает он от Яго подробности мнимой измены Дездемоны, этот стремительный хаос монтажных кусков, где переплетается рев океана с криками мавра, вой ветра — с конвульсиями черного тела, извивающегося в необычных ракурсах. Все эти внезапно вспыхивающие, алогичные поступки существа, как бы вытолкнутого за пределы реального мира, невольно ассоциируются с поведением героя романа «Незнакомец» Альберта Камю, этого «классического» экзистенциалистского произведения:

«Солнце жгло мне щеки, и в бровях дрожали капли пота. Не приподнимаясь, араб вытащил из кармана нож

<sup>31</sup> Сб. «Современная литература за рубежом», 2. В. Неделкин. В сумерках психоанализа. М., «Советский писатель», 1966, стр. 194—195.

и показал его мне. На стали сверкнул отблеск солнца, и мне почудилось, что длинное, искрящееся лезвие ударило меня в лоб. В то же мгновение накопившийся в бровях пот ручьями потек мне на веки и застлал их теплым, плотным покровом.

Слезы и соль ослепили меня. Я ничего не чувствовал, кроме звона и треска солнца о мой лоб, и мне казалось, что нож передо мной превратился в сверкающий меч. Он срезывал мне ресницы, проникал в наболевшие глаза. Тогда-то все и смешалось. Море дохнуло чем-то жгучим и тяжелым. Мне показалось, что небо разверзлось и что оттуда льется огонь.

В крайнем напряжении я сжал в руке револьвер. Нащупав курок, я взялся за гладкую рукоятку, и так, в сухом и оглушительном грохоте, все и началось.

Я страхнул с себя пот и солнце... Тогда я выстрелил еще четыре раза подряд в неподвижное тело, куда пули входили незаметно.

И было это будто четыре коротких моих удара в дверь несчастья»<sup>32</sup>.

Герой романа Камю — Мерсо не смог и не пожелал объяснить на суде мотивы случайного убийства и тем самым бросил обществу свой «экзистенциалистский» вызов. Так и уэллсовский Отелло действует на протяжении всего фильма не только как «незнакомец» в мире венецианской знати, но и как «белый негр», вступивший в поединок со всем современным миром, который он отвергает и ненавидит, не в силах объяснить или изменить его.

С этой точки зрения прав Анри Ажел, заключающий анализ фильма определением, с которым можно только согласиться:

«Весь фильм — это стон, переходящий в заглушенное рыдание... Этот фильм — произведение автобиографическое. Это — безнадежный крик.

И так же как ритм фильма Жана Ренуара „Река“ отражал светлую радость художника, так прерывистый, преднамеренно хаотичный ритм „Отелло“ выразил все муки Орсона Уэллса»<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Альбер Камю. Незнакомец (пер. Г. Адамовича). Paris., Ed. Victor, 1942, p. 75.

<sup>33</sup> Henry Agel. Le Cinema, p. 227.

## ПО КОМ ЗВОНИЛ ПОЛНОЧНЫЙ КОЛОКОЛ

«Фальстаф.— Виндзорский колокол пробил двенадцать: роковая минута приближается. Теперь да помогут мне боги с пламенной кровью!»

*В. Шекспир. "Виндзорские проказницы"*

«Владеет мной порок самовлюблен-  
ния,  
Мой дух и плоть равно повинны  
в нем;  
И нет тому пороку исцеленья,  
Так в сердце вкоренился он моем».

*В. Шекспир. Сонет 62-й*

«В фильме я не прибавил от себя ни одного слова. Диалог полностью принадлежит Шекспиру. Я просто составил мозаику реплик из его разных пьес — в целом получился киносценарий, как бы написанный самим Вильямом Шекспиром.

Но я не хотел снять фильм только о жизни и смерти Фальстафа. Я рассказываю историю треугольника: короля-узурпатора (Генрих IV), его сына, будущего Генриха V, который, заняв трон, предаёт своих собутыльников и Фальстафа, шута, олицетворяющего „старую веселую Англию“...

Зрелищная часть фильма должна быть только фоном, чем-то второстепенным.

Все значение картины будет выражено в человеческих лицах. Я думаю, что этот фильм явится как бы итогом — „крупным планом“ всей моей жизни»<sup>34</sup>.

Так писал Орсон Уэллс в 1966 году, перед премьерой третьей шекспировской экранизации, которую он окрестил «Полночный звон».

Казалось, все предвещало этому фильму удачу: наконец-то нашелся друг — испанский продюсер, предоставивший в распоряжение режиссера так всегда не хватавшие ему средства; великолепные подлинные интерьеры средневековых замков в окрестностях Мадрида; первоклассные актеры, согласившиеся играть даже эпи-

<sup>34</sup> «Les Lettres françaises», 21 Juillet 1966, p. 14.

зодические роли, и, вдобавок, идеальное совпадение внешних физических данных актера с образом центрального персонажа, сэра Джона Фальстафа.

Также неизбежным казался триумф режиссера и на юбилейном Каннском фестивале, где фильм был показан впервые весной 1966 года,— ему был уготован, по прогнозам завсегдаев, главный приз.

Однако, когда на экране появилась эта постановочно великолепная картина, действительно скрупулезно следующая шекспировской канве, и среди подлинных (на сей раз не бутафорских, как в «Макбете») камней куролесил один из самых обаятельных и народных персонажей Шекспира, в котором столь счастливо сочетаются жизнелюбие с цинизмом, юмор с иронией, мудрость с грустью,— температура зала вдруг стала изменяться. Шутки Фальстафа не находили сочувственного отклика даже у доброжелательно настроенных зрителей, между ними и персонажем вместо контакта возникла прозрачная, но непроницаемая стена отчуждения.

А в финале звон ночных колоколов, сопровождающий заключительные превосходные кадры фильма, напоминающие полотна Брейгеля, где по холодному белому снегу везут деревянный гроб с останками веселого рыцаря, похоронно прозвучал не только над Фальстафом, но и над художником, подводившим, по его же словам, итог своей жизни.

Орсон Уэллс был увенчан на фестивале внеконкурсной премией за личный «вклад в мировое киноискусство», но главный приз фильму не был присужден.

Что же случилось? Почему эта, казалось, обреченная на удачу работа получилась столь непривычно академичной и, несмотря на весь традиционный внешний динамизм и виртуозный монтаж, такой холодной и незарядительной.

На цирковой арене нет ничего страшнее для клоуна, когда его репризы и трюки, какими бы виртуозно техническими они ни были, вдруг начинают не доходить до зрителя, перестают смешить его.

Эту тему великолепно раскрыл Чаплин в «Огнях рампы», где постаревший эксцентрик трагичен в своих попытках развлечь публику.

Но ведь Орсон Уэллс не так уж стар, а кинематографический язык его фильма, хотя и несколько старо-

моден по сравнению с изысками «новой волны», использует все достижения современной кинотехники. Однако неумолимо веет от этого фильма холодным ветром какой-то внутренней усталости, опустошенности и безразличия.

Как бы предчувствуя будущую критику и стараясь заранее оправдать себя, Орсон Уэллс писал:

«Фальстаф — это самая трудная роль в моей актерской практике, и я не убежден, что справился с ней. Я бы хотел переснять минимум три сцены. Ведь нужно быть очень строгим к самому себе, когда являешься одновременно режиссером и актером в фильме. К тому же я уже сказал, что эта роль требует невероятных усилий. Я сыграл ее до кино три раза в театре и полагаю, что Фальстаф скорее остроумен, чем смешон. Не могу сказать ничего хорошего о тех моментах роли, где я только комичен.

Мне кажется, что Фальстаф не просто клоун. Всю его роль и весь фильм я играл и ставил, имея в виду главную сцену — финал. Взаимоотношения Фальстафа и принца не только наивны и забавны, как в первой части „Генриха IV“ Шекспира. Они лишь подготавливают, предвещают трагическую развязку...

Я не думаю, что комедийный элемент должен доминировать в фильме... Сюжет пьесы тем и примечателен, что показывает, как принц Генрих должен предать своего доброго друга для того, чтобы стать образцом героического англичанина.

В фильме умирает не только Фальстаф, умирает сама старая, обманутая Англия»<sup>35</sup>.

Конечно, Орсон Уэллс прав: пьеса Шекспира — это не буффонада или только историческая хроника. Это прежде всего — трагикомедия, и в ней Фальстаф совсем не тот забавный толстяк, которого впоследствии одурачили виндзорские проказницы.

Он прав и в том, что жестокая правда жизни заключена в трагическом финале пьесы. Умирая, Фальстаф не случайно жалобно лепечет о зеленых лугах своей юности, как и гражданин Кейн бормочет на смертном одре о «розовом бутоне» своего детства.

Но именно для того, чтобы во всю силу прозвучала трагедия Фальстафа, особенно яркой должна быть коме-

<sup>35</sup> «Les Lettres françaises», 21 Juillet 1966, p. 14.

дийная закваска, тот хмель жизни, который бродит в жилах этого обжоры, враля и фанфарона.

Этот, если так можно назвать, «люмпен-дворянин» черпает свою мудрость в самой гуще народной жизни. Уж кто-кто, а он хорошо знает цену феодальным доблестям, и, право же, нельзя его винить, что спасает он свою шкуру от кровавой свалки узурпаторов путем нехитрых уловок, плутовских проделок, к которым тяготеет здравый смысл простонародья.

По существу, Фальстаф пародирует рыцарские доблести, выворачивая их наизнанку. Всем своим шутовским поведением, с невинным видом продырявливает он прожжавшие доспехи морали и законности. В этом смысле он предшественник Санчо Пансо, и бродяги Чарли, и бравого солдата Швейка и таким входит в бессмертную плеяду шутов, чьими устами говорит правда истории.

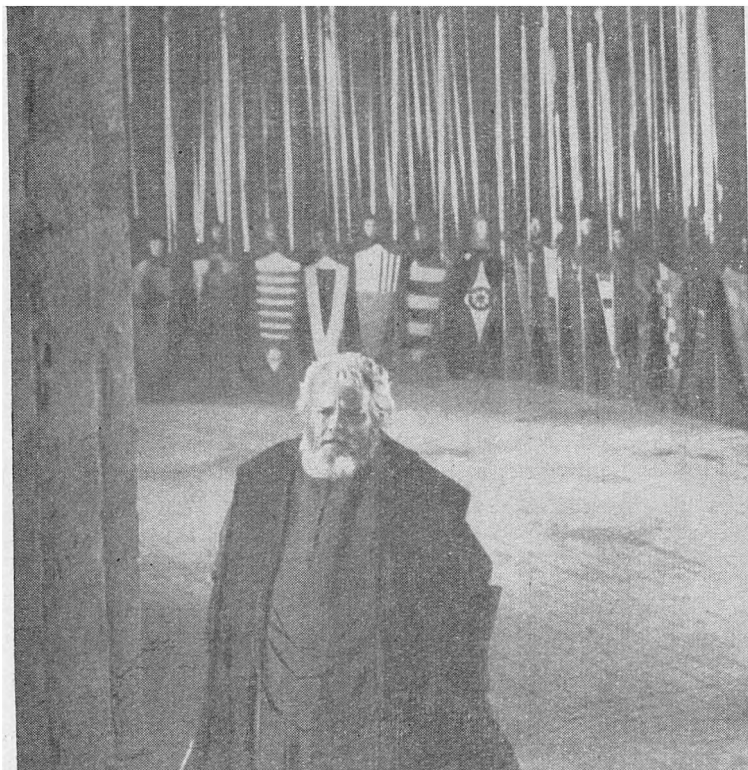
Для исполнения этой роли нужно в первую очередь ощутить ее «зерно», или сверхзадачу, пользуясь терминологией Станиславского.

Если некоторые исследователи видели в Фальстафе наследника средневековых «моралитэ», схематически олицетворяющего Зло, то они глубоко ошибались. Под всеми мороками Фальстафа кроется Добро, та очаровательная наивность и доверчивость, которых как раз и не хватило Орсону Уэллсу. Весь предыдущий его творческий и жизненный опыт как бы состарил, замусорил его душу. Он так беспорядочно и яростно боролся с действительными и мнимыми врагами, что эти схватки ожесточили его сердце, иссушили его дух, оказавшийся не способным воплотить все рубенсовское, полнокровное, жизнеутверждающее мироощущение Фальстафа.

Орсону Уэллсу всегда не хватало юмора и иронии. В его феериях не было легкости и галльской наивности Мельеса, чужд был ему даже и жесткий юмор англо-саксонских эксцентриков, вырастивший комедиантов группы Мак-Сеннета, в том числе Чаплина, Фатти, Кейтона.

Отчетливо это проявилось, когда оказался он лицом к лицу с персонажем, чья философия выражена у Шекспира прежде всего средствами смешного.

Лукавая наивность, обаяние доверчивости, неистребимый оптимизм — вот обязательные черты образа Фальстафа, и должны они органически присутствовать в ар-



«Фальстаф». Фальстаф — О. Уэллс

сенале душевных качеств самого актера, берущегося за одну из самых трудных ролей мирового репертуара.

Вот этих-то душевных свойств и не хватало американскому художнику, и его клееный клоунский нос не смог прикрыть внутреннюю нехватку целительного юмора. То, что всегда было ахиллесовой пятой Орсона Уэллса, полностью обнаружилось и в этом фильме.

Так же как его Отелло обречен на поражение с первых же кадров фильма, как Макбет лишен борьбы раздирающих его страстей, так и Фальстаф не претерпевает никакой эволюции в своем чисто механическом движении к драматическому финалу.

В старинных арлекинадах неудачника Пьеро (в исполнении хотя бы такого прославленного мима, как Гаспар Дебюрро) преследовали всяческие зловключения, оканчивавшиеся подчас трагически. Его разрубали на куски, и, казалось, не было никаких надежд на его воскрешение, но в финале появлялся добрый волшебник или фея, и, окропленное живой водой, срасталось тело паяца, потому что бессмертна сила всепобеждающего народного юмора.

Орсону Уэллсу не удалось воскресить своего Фальстафа, ведь чудо искусства нельзя совершить при помощи палочки фокусника.

Никакие, даже самые совершенные механические трюки иллюзиониста не заменят волшебного жезла Просперо, преобразующего плоть жизни в магию поэзии.

Но будем надеяться, что творческий путь Орсона Уэллса не закончен. Трагедия его последнего общения с Шекспиром лишь подтвердила ту незыблемую истину, на которой так страстно настаивал Станиславский, — о неразрывности этической и эстетической позиции художника, о непреходящей ценности «жизни человеческого духа», этого неистощимого источника творческого обновления.

Этический облик Орсона Уэллса противоречив, а иногда и просто непривлекателен. Даже благосклонный биограф Питер Нобль не может не признать:

«В жизни он невыносимый ребенок, чей эгоизм принимает иногда невообразимые размеры. Это сверхчеловек, настолько погруженный в свои проблемы, что с ним невозможны никакие обычные человеческие контакты. А иногда он становится настолько невыносимым, настолько неприятным, что можно переносить его лишь с трудом»<sup>36</sup>.

Именно этот эгоцентризм, выработанный, возможно, вначале как средство самозащиты, заполнил собой постепенно все клетки его организма и помешал не только личным контактам с окружающими людьми, но и притупил в конце концов чувство ответственности перед большим, подлинным искусством. Инстинктивный эксбиционизм лежит где-то в основе самой профессии актера. Недаром так боролся с ним Станиславский, неумолимо

<sup>36</sup> Peter Noble. Orson Welles, le magnifique, p. 144.



вытравляя у своих учеников язвы самовлюбления, и вещи слова учителя останутся навсегда в скрижалях не только театра, но и каждого творческого процесса:

«Надо любить искусство в себе, а не себя в искусстве».

Орсон Уэллс в Шекспире искал прежде всего целебные средства для излечения своих собственных душевных недугов.

Отсюда внезапно его фильмы снижались до уровня спектакля «гастролеров», думающих только о том самом самопоказе, который заклеил верный ученик Станиславского Леопольд Аптонович Сулержицкий:

«Самопоказывание артиста каралось в студии как явление антиобщественное... Актер либо священнослужитель, либо гаер — середины нет»<sup>37</sup>.

Может быть, здесь кроется секрет того, что Орсон Уэллс окружил себя второстепенными или просто бездарными актерами, и полнокровный мир шекспировских творений оказывался поэтому заселенным не живыми существами, а восковыми фигурами. И даже когда призывал он на помощь первоклассных актеров, то подавлял их индивидуальность, превращая тем самым в «сверхмарионеток», о которых мечтал Гордон Крэг.

Бесспорный талант и своеобразие личности американского художника ввели в заблуждение многих его почитателей.

Французский биограф Уэллса — Морис Бесси так пробует подвести философский итог его индивидуальности:

«Уэллс — это человек XVI века или, точнее, человек Ренессанса. Он принадлежит к сонму великих, таких, как Маккиавели, Сервантес, Монтень и Шекспир... Так же, как Шекспир рассказывает нам о мире, раздираемом противоречиями между ценностями христианства и новой эпохи, воображение Уэллса питается из источника противоречий нашего времени. Парадоксально также то, что рыцарская этика, которая служит для Уэллса формой выражения гуманизма XX века, тоже разрушается правящими классами...»

И так же, как Шекспир оплакивал падение нравов под напором власти денег, Уэллс разоблачает узость, бес-

<sup>37</sup> Цит. по кн.: Серафима Бирман. Путь актрисы. М., ВТО, 1959, стр. 109, 111.

совестность в выборе любых средств для защиты захваченных прав и возлагает все свои надежды на индивидуальность.

Можно ли, таким образом, назвать Уэллса реакционером? Ни в коем случае. Если Уэллс и отдает предпочтение аристократической этике, то только потому, что современная цивилизация добровольно валяется у ног этой этики и только некоторые интеллектуалы являются ее подлинными наследниками»<sup>38</sup>.

Многое в этой характеристике справедливо, и мы постарались доказать, что в своем обращении к Шекспиру американский художник руководствовался самыми благородными мотивами в поисках незагрязненных капиталистической цивилизацией истоков подлинного гуманизма.

В Шекспире стремился обрести он успокоение своей потрясенной совести. Но он заблудился, когда свою личную трагедию отчужденности принял за единственную непреходящую ценность и, ослепленный гордыней своего недюжинного таланта, надеялся в одиночку справиться с ненавистными врагами.

На примере всей творческой судьбы американского художника можно наглядно ощутить разъедающие свойства неоницшеанских и экзистенциалистских снадобий, способных обессилить даже такие могучие творческие организмы, каким несомненно является Орсон Уэллс.

Поэтому сравнение его личности с такими титанами, как Сервантес, Монтень или Шекспир, звучит только как рекламный лозунг очередного «паблисити», ибо, отбрасывая даже несоизмеримость таланта, слишком очевидным является то, что гениальные мастера эпохи Ренессанса были преисполнены конечной неистребимой веры в великие предназначения человеческих судеб.

Эту веру пытался обрести Орсон Уэллс, обращаясь к Шекспиру, но не нашел ее.

И ему остается лишь горестно повторить вслед за своим любимым поэтом:

«Вини мою судьбу за все, в чем я неправ,  
За все, что есть во мне презренного и злого!  
Корысть публичности мой воспитала нрав,  
Судьба же не дала мне ничего дурного».

(В. Шекспир. Сонет 111-й)

<sup>38</sup> Maurice Bessy. Orson Welles. Paris, Ed. Seghers, p. 197—198.

## ЯПОНСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР И СТАНОВЛЕНИЕ КИНОИСКУССТВА

С тех пор, как на рубеже 40-х и 50-х годов японское кино было заново «открыто» миром, речь об уникальности, редком своеобразии, исключительности этого искусства не сходит со страниц исследований, статей, эссе. Высказано немало соображений и гипотез из каких именно элементов складывается действительно неповторимая, во многом странная и неожиданная для иноземного глаза, но притягательная поэтика. В чем секрет эстетического обаяния японского экрана? В том ли, свойственном всей японской культуре и национальному быту, органическом чувстве красоты, о котором в свое время так точно писал Рабиндранат Тагор, заметив, что «японцы не только прекрасные художники — они превратили всю жизнь человека в искусство»? В несхожести японских фильмов с европейскими? Или, наоборот, в том, что искусство XX века — кино, «искусство западное по происхождению, но перенесенное и пустившее корни на новой почве», породило в Японии «совершенно новую форму», несущую на себе печать древней художественной культуры?

Никак не претендуя на характеристику японской кинематографии в целом, попытаемся увидеть некоторые свойства современного японского экрана в их истоках — в особенностях исторического развития киноискусства Японии на раннем его этапе. Именно этот ранний период, период детства и юности японского национального кино, заключал в себе немало противоречий, драматизма и парадоксов, отличающих его эволюцию от сходных процессов в других кинематографиях. Именно там, на заре японского кино, с особой остротой и ясностью определи-

лись конфликтные, чрезвычайно сложные взаимоотношения новорожденного искусства кино с традиционными видами национальной художественной культуры — тысячелетней, изощренной, высокой культуры Японии — и прежде всего с театром. Проблема взаимодействия кинематографа и театра — одна из важнейших эстетических проблем становления японского киноискусства — имеет, как мы увидим, далеко не только академический интерес. Поэтому мы и сосредоточимся на ней в первую очередь.

20 июня 1899 года в помещении токийского театра «Кабукидза» были впервые продемонстрированы кинофильмы японского производства. Показ ничем не отличался от «дебютов» синематографа, проходивших в конце века во многих странах, кроме, пожалуй, одного обстоятельства, впоследствии оказавшегося немаловажным: во время сеанса служащий рекламного агентства Хиромэ — Коё Комада, стоя рядом с экраном, давал пояснения пробегающим кадрам.

Когда прошел острый интерес к изобретению как таковому, поиски сюжетов, как и повсюду, заставили первых японских кинематографистов обратиться к театру. Шаг ничем не примечательный, так как репродуцирование театрального зрелища явилось той младенческой стадией развития киноискусства, которую не миновал ни один национальный кинематограф. Картины «Фильм д'ар» во Франции с участием Сары Бернар и Режан, обращение немецких фирм к спектаклям Макса Рейнгардта и многие аналогичные факты раннего становления «великого немого» подтверждают общие закономерности процесса. Те же закономерности легко увидеть и в том, что, питаясь от театра, младенец-кинематограф быстро объявил театр своим «врагом № 1». Так было во всем мире.

Заметим при этом, что в Европе театральная эстетика конца XIX века с ее тягой к реализму и даже натурализму фактически пробивала дорогу становящемуся киноискусству. Такие важнейшие направления и явления на рубеже веков, как драма Эмиля Золя и сценическая практика «Свободного театра» Андре Антуана, как драматургия Ибсена, Гауптмана, Толстого и великая театральная реформа, произведенная Московским Художественным театром, вплотную, непосредственно подвели к киноискусству, были его предтечей. При всем этом не-

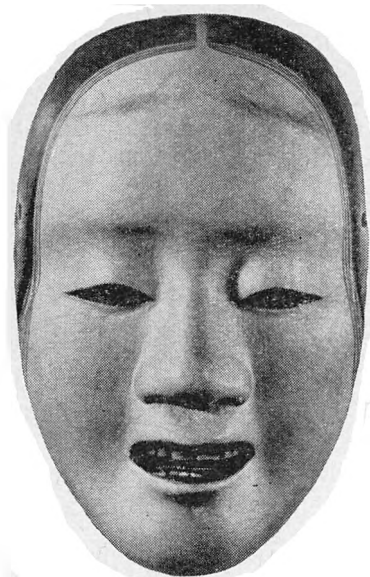
обходимость эмансипации и обособления от театра была осознана очень скоро и на весьма долгое время (если не навсегда) стала боевым лозунгом как новаторов-кинемаграфистов, так и энтузиастов нового искусства, ненавидящих «сфотографированный театр».

Каков же был театр Японии в период, когда к нему впервые обратились создатели «движущихся фотографий»? Следует явственно представить себе всю разницу между ним и европейской сценой тех лет, интуитивно ищущей того самого обновления и сближения с жизнью, которое столь легко достигалось экраном.

В Японии на театральных подмостках продолжал существовать аристократический феодальный театр. Но, который сложился в XIV веке при храмах, а затем развился при дворе императора. Пьесы Но, выросшие на материале японской классической литературы и буддийских мотивах, исполняют, как правило, два актера, которым подают реплики помощники и слуги. Сочетание речитатива, музыки, целая система определенных жестов и поз, смена то медлительных и торжественных, то бурных и стремительных движений актера условно передают человеческие переживания, о которых повествует хор. Центральный исполнитель носит маску. Эти маски постоянны, они прочно закреплены за каждым персонажем во всех двухстах канонических пьесах театра Но. Такое же постоянство и такую же смысловую нагрузку имеет канонический костюм.

Само устройство сцены театра Но чрезвычайно своеобразно. Сценическая площадка вынесена вперед, в зрительный зал. Слева от нее тянется так называемая «хасигакари» — крытая галерея, заканчивающаяся занавеской, отделяющей ее от помещения, где ждут выхода актеры. Большинство главных действующих лиц появляются перед зрителями именно на этой галерее и идут вдоль нее медленным шагом на сцену. Зрители, сидящие вблизи «хасигакари», имеют возможность подробно рассмотреть их костюм, походку, выражение лица и маску — непременные «принадлежности» сценического образа театра Но.

Для наших современников театр Но является живым образчиком средневекового театра. Из далекого прошлого театр Но принес в современность все — драматургию, сценическое устройство, манеру игры, костюм, детали, декорации. Поражает чрезвычайная стабильность этого



Женская маска «дэйган» театра Но

жанра, сохранившего нетронутыми и неизменными свои стилистические особенности.

Когда рождалось японское кино, широкой популярностью пользовались и представления театра Бунраку — знаменитого народного кукольного театра. Куклы этого театра — в три четверти человеческого роста. Каждую куклу ведут три человека, которые управляют ею так: один головой и правой рукой, второй левой рукой, а третий ногами. Текст пьесы читает под аккомпанемент сямисэна<sup>1</sup> певец-сказитель. Время наивысшего расцвета этого театра относится к XVII — началу XVIII века, когда на подмостках Бунраку творили два выдающихся деятеля — знаменитый певец и чтец Гидайю Такэмото и прославленный драматург Мوندзаэмон Тикамацу, написавший для театра 120 пьес, признанных шедеврами национальной драматургии. Театр Бунраку знал свои светлые и черные дни, однако именно в конце XIX века возрождается острый интерес к его представлениям.

<sup>1</sup> Сямисэн — национальный трехструнный музыкальный инструмент типа гитары.

И все же господствующей формой в театральной жизни страны на пороге XX века был театр Кабуки. Сложившись в период, который в японской истории принято называть «эпохой горожан», в пору, когда на историческую арену пришло третье сословие, театр Кабуки приблизил сцену к жизни, позволил «горожанам» на подмостках театра увидеть самих себя в спектаклях, насыщенных трагическими событиями с кровавой развязкой.

Искусство Кабуки выросло на почве национальной театральной традиции. Его спектакли — это сочетание музыкальной драмы и своеобразного балета. Театр развивался параллельно с кукольным, в тесном контакте с ним. От кукольного театра идет типичная для Кабуки манера чтения стихов, напоминающая скорее пение, а также движения актера, похожие на танец. Вместе с тем, как и в театре Но, в Кабуки закрепились постоянные амплуа актеров, раз и навсегда определенный костюм, возникла тенденция к застывшей маске, к постоянству образных средств, характеризующих определенный персонаж. Спектакли Кабуки отличаются живописной красотой — она была и в декорациях, и в костюме, в париках и гриме, во всем сценическом убранстве пьесы.

Знаменитая «цветочная тропа» — «ханамити» театра Кабуки есть видоизмененная «хасигакари» театра Но. Подмостки, которые находятся несколько выше глаз зрителя, тянутся в левой стороне зрительного зала от сцены до конца, перерезая его на две неровные части. «Ханамити» заканчивается красочной занавеской, которая пропускает в зал очередного актера, а иногда и целое шествие. Как правило, и монолог «под занавес» так же читается на этих подмостках. «Цветочная тропа» давала возможность не только приближать актера к зрителю, но выносить на нее целые эпизоды, сосредоточивая на них особое внимание.

Театр Бунраку делился с Кабуки своей богатой драматургией. Это были в первую очередь пьесы Тикамацу. Основная тема пьес Кабуки — борьба между долгом и естественными человеческими чувствами.

В 90-х годах прошлого столетия в японском театре возникла «новая школа» — Симпа, в известной мере связанная с либерально-демократическим движением против помещичьего абсолютистского режима. Однако, по сути дела, Симпа явился не самостоятельным видом театра;



Известный чтец театра Бунраку — *Цунадайю Такэмото*

это была робкая и довольно беспомощная попытка приспособить старый Кабуки к новым условиям, соединить современную тематику со стилистикой традиционной сцены. Политика, любовь, убийства — вот основные темы пьес Симпа. Театр Симпа часто пользовался в качестве драматургического материала серийными романами из газет, для него адаптировались произведения европейской литературы. Содержание пьес не вязалось с художественными средствами и теми элементами сценического устройства, которые Симпа сохранил от Кабуки («цветочная тропа», мужчины, исполняющие женские роли). Начав с реформ действительно прогрессивных, театр Симпа вскоре потерял свой новаторский запал и находился в состоянии глубокого застоя.

Таким образом, когда вновь изобретенный аттракцион — «движущиеся фотографии» — обратился к театру, пути привели его к сложившейся в средние века театральной эстетике, неизмеримо более далекой от форми-



рующейся эстетики кинематографа, чем те принципы европейской театральной сцены конца XIX века, с которыми вступало в борьбу новорожденное «седьмое искусство». Столкнулись некие явные противоположности. Поэдинок обещал быть необычайно драматичным и действительно оказался таковым, продлившись долго, на протяжении всей жизни «великого немого», вплоть до рождения звукового кино. Именно этот центральный конфликт — конфликт между складывающимся киноискусством с его спецификой и канонизированной традицией японского национального театра — во многом определил своеобразие эволюции японского экрана с момента его возникновения до наших дней.

Японский игровой фильм родился из заснятых на пленку пьес театра Кабуки, несколько позднее — пьес Симпа.

Процесс съемки японских фильмов в те годы был, как и повсюду, крайне примитивным. Аппарат ставился прямо напротив сцены, и в ограниченном рамками кадра неподвижном пространстве разыгрывалось действие. Это была элементарная репродукция театрального спектакля, некий ранний «фильм-спектакль» — так он и воспринимался. Однако уже на этой стадии обнаруживалась полная несовместимость ряда элементов японской сцены с чувствительной пленкой кинематографа. Последнему удалось одержать отдельные, если и не легкие, то бесспорные победы над театральной традицией, которая не нанесла ущерба самому киноискусству. Речь идет, в частности, о мужчинах, исполнителях женских ролей, называвшихся «ояма» или «оннагата».

Эта традиция японского театра восходит к далекому средневековью. Уже в театре Но появились мужчины, которые в масках исполняли на сцене женские роли. Театр Кабуки окончательно сложился как театр одних мужчин. Возможно, что изгнание со сцены женщин ускорило развитие грима и костюмов, послужило формированию стиля Кабуки, основало знаменитые актерские династии, представители которых из поколения в поколение исполняли исключительно женские роли. Даже в театре Симпа первое время роли женщин продолжали играть мужчины.

Поэтому неудивительно, что и в первых японских кинолентах в женских ролях выступал актер — «оннагата».



Кадр из фильма «Живой труп» (1919) режиссера Эйдзо Танака  
Сирава ныне прославленный режиссер Тэйносукэ Кинугаса  
в роли «оннагата»

Шло время. В фильмах появился крупный план. Он приближал к зрителю лицо актера, беспощадно раскрывая секреты грима.

Неестественность, невозможность существования на экране «оннагата» была довольно рано понята самими кинематографистами. В 1916 году в августовском номере одного из серьезнейших в то время киножурналов «Кинэма рэкодо», в статье, рассматривающей недостатки японского кино, отмечалось: «... Японские фильмы неинтересны ещё потому, что к участию в них не привлекаются актрисы.

...Если на сцене грим, подражание голосом и другие приемы могут как-то преобразить „оннагата“ в женщину, то в черно-белом немом фильме совершенно недопустимо и невозможно перевоплощение мужчины в женщину»<sup>2</sup>. Почти все реформаторы японского кино свой пафос отрицания направили в первую очередь против существования системы «оннагата».

Попытки ограничить деятельность «оннагата» вызывали естественное сопротивление с их стороны. В 1922 году двенадцать наиболее популярных «оннагата» объявили протест руководству своих кинокомпаний и грозили забастовкой. Но время было против них. Такой факт, как продажа в течение одного дня более четырех тысяч фото прелестной актрисы Сумико Курисима, был достаточно красноречивым. И в начале 20-х годов институт «оннагата» был окончательно ликвидирован. В японском кино началась эпоха кинозвезд.

Но если традиция «оннагата» была быстро понята как косность, явственно мешающая развитию кинематографа, то значительно сложнее обстояло дело с другими элементами традиционной системы японского театра, прямо перенесенными в кино. Речь идет не только о заимствовании у театра драматургии, принципов постановки, актерской игры, мизансцен, приемов оформления, вследствие которых японский кинематограф дольше других задержался на стадии простого копирования, воспроизведения на пленке театрального зрелища.

Характерно, что начало документализма, которое в европейском и американском кино с первых его шагов противостояло театральности, в Японии не оказало суще-

---

<sup>2</sup> А. И в а с а к и. История японского кино. М., 1966, стр. 20.

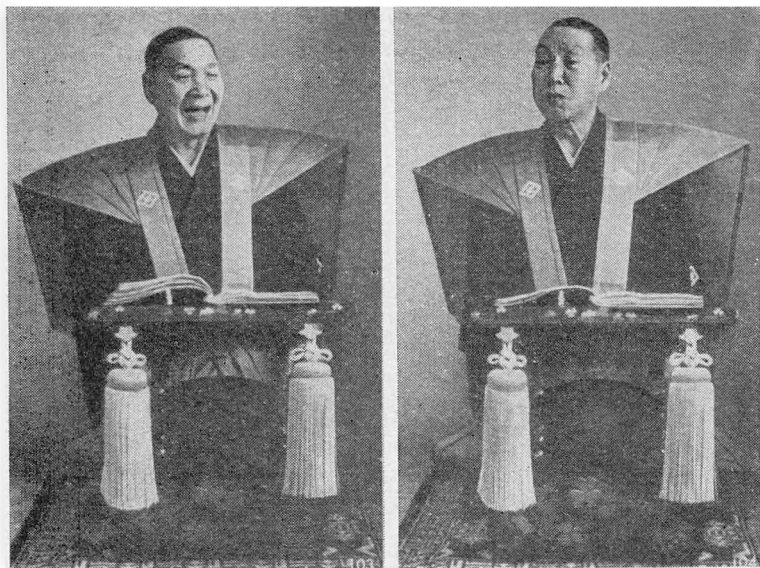
ственного влияния на развитие художественного кинематографа. Хроника в японском кино существовала совершенно обособленно, активно не проникая в игровой фильм и не воздействуя на его складывающуюся эстетику и стилистику, как это было повсеместно. У японской театральной традиции, завладевшей юным кинематографом, не было этого могучего противовеса, не было корректива с помощью «натурного» начала документализма. Японский игровой фильм непосредственно выходит из театрального зрелища, им порожден. И самым сложным, противоречивым явлением, порожденным этим специфическим обстоятельством ранней эволюции японского кино, было существование своеобразного института комментаторов, так называемых бенси.

О «пояснителях» у экрана в первые годы существования кинематографа в Германии сообщает З. Кракауер. О «личностях с рупором» в американских «никель-одеонах» можно прочесть у Ж. Садуля. В русском дореволюционном кинематографе существовали своеобразные фильмы-кинодекламации, когда актеры, стоя за экраном, синхронно читали нужный текст. Но всюду это было кратковременно, уже к 1908—1909 годам, когда зрители привыкли к кинозрелищу, комментаторы исчезли — экран начал искать собственные средства выразительности, и необходимость в пояснениях попросту отпала.

В Японии же подобные комментаторы существовали вплоть до прихода звукового кино.

С одной стороны, бенси восполняли ту естественную и изначальную тягу к звуковому кино, которая породила и тапера, и другие ранние попытки озвучить киноленты, попытки прорвать безмолвие экрана. С другой стороны — и это главное — причина устойчивости, массовости, популярности и органичности этого института в Японии лежит в давней и коренной театральной традиции.

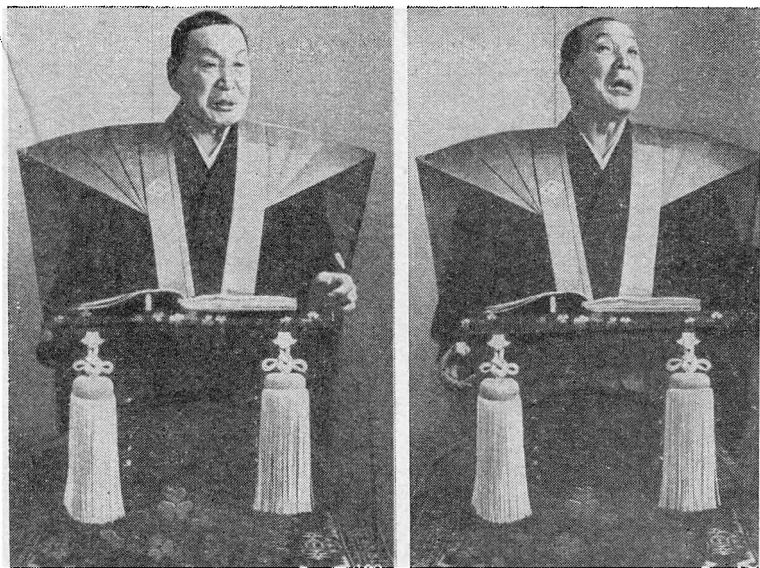
Мы уже упоминали, что искусство Но сочетало в себе декламацию, музыку и своеобразные танцы. Хор, состоявший в театре Но из восьми человек, выходил на сцену и рассказывался справа в два ряда, постоянно поясняя действие, вступая в диалог с актерами, описывая происходящее на сцене, радуясь и скорбя за героев. Сопровождал действие также и оркестр в глубине сцены. Оркестранты, кроме музыкального аккомпанемента, порой помогали действию восклицаниями.



Чтец Тосадайю Такэмото изображает смех, мужские слезы

Роль хора полностью сохраняется и на последующей ступени японского театра — Кабуки. Как и в театре Но, повествовательное пение служит не только раскрытию содержания, но и музыкальной окраске пьесы Кабуки. Роль музыкального и певческого сопровождения спектакля очень сложна и разнообразна. Иногда певец-рассказчик — «катари» морализирует, иногда объясняет события, происходящие на сцене, иногда аккомпанирует актеру, воспроизводя в пении его переживания, иногда заменяет его. Рассказчик в Кабуки часто начинал произносить текст из роли актера, давая в ответственных местах актеру возможность тщательно отработать движение, сам же голосом подчеркивал драматизм действия. Типичная для Кабуки манера чтения стихов, напоминающая скорее пение, сложилась в этом театре под прямым воздействием кукольного театра.

Рассказчик в кукольном театре играл особенно важную роль. Ведь исполнители там заведомо безмолвны.



выражает сожаление, просьбу о прощении

Чтец строго придерживается текста пьесы, к нему внимательно прислушиваются кукловоды, за текстом следит музыкант, сопровождающий действие на сямисэне. Певец-сказитель — «гидайю» при декламации текста меняет голос: он изображает то воина, то женщину, то ребенка, а временами, обращаясь к поэтическим пассажам, переходит от разговорного текста к пению. Именно певец создает атмосферу, которая царит на сцене и в зрительном зале.

Чтецы были окружены горячей любовью зрителей. В случае, когда пьесу вел знаменитый чтец, зрители приходили в восторг от выражения его лица, бывали потрясены слезами, которые льются из его глаз в минуты наивысшего трагического напряжения. Взрыв классического смеха в театре Бунраку продолжался несколько минут — это настоящая колоратурная партия. Существовал даже контингент зрителей, которые предпочитали слушать одного лишь чтеца, считая, что все остальные эле-

менты театра отвлекают их от главного. В конечном счете в театре Бунраку игра кукол оказывалась на втором месте, подчинялась синтезу сказа и музыкального сопровождения.

Таким образом, любой театральный жанр в Японии имел своей совершенно непреложной и органической составной частью пояснение в той или иной сложившейся форме. Рассказчик, хор, певец — необходимые традиционные участники японского театрального спектакля, к которым веками были приучены зрители. Преемственность этой формы соответствует преемственности во всей истории японского театра.

Поэтому неудивительно, что появление кинематографа, одного из видов массового зрелища, близкого к театру, вызвало к жизни новый институт рассказчиков. Ныне это уже не «гидайю» или «катари», а так называемые «бенси», или, как их еще называют, «сэцумейся».

Термин «бенси» происходит от слова «бен» — речь или красноречие и «си» — мастер. Мастер красноречия. Глагол «сэцумей суру» означает «объяснять, пояснять». Следовательно, оба термина точно определяют задачу, которая стояла перед бенси.

Бенси появились в 80-х годах XIX века, во времена волшебного фонаря — тогда они играли роль своеобразных зазывал. Но уже первые завезенные в Японию примитивные киноленты иностранного происхождения настоятельно требовали комментария. И природа, и события, и быт, и нравы, показанные на экране, были абсолютно чужды и непонятны японскому зрителю. Заняв свое место рядом с экраном, бенси давал соответствующие пояснения. Мы уже упоминали о первом бенси — Коёе Комада, с которым связан сам дебют кинематографа в Японии. К нему вскоре присоединился Эйносукэ Ёката. Это были первые профессиональные бенси в истории японского кино. Но если сначала бенси должны были просто объяснять чужеземную жизнь японцам, то вскоре от успешного устного сопровождения фильмов стал зависеть и успех самих лент.

В своем комментарии бенси часто показывали чудеса изобретательности, остроумия и красноречия. Об этом рассказывает в своей «Истории японского кино» Акира Иваками. Очень короткие сюжеты, которые не позволяли понять происходящее, распечатывались и монтировались.

Это давало возможность зрителю внимательно рассмотреть все то, что при одном показе мигом промелькнуло бы перед глазами<sup>3</sup>, а бенси прокомментировать увиденное.

Но не все бенси отличались находчивостью. Часто их пояснения сводились к примитивному и унылому пересказу, который, например, приводится в одной из историй японского кино: «Будьте столь любезны заметить, что дым выходит из трубы. Также обратите внимание на то, что на небе темные тучи — собирается дождь»<sup>4</sup>. Об этом же вспоминает в своих мемуарах и Тэйносукэ Кинугаса: «Титры в этих фильмах были сокращены до минимума. Бенси удовлетворялись тем, что объясняли действие, всех мужчин называли Джек, всех женщин — Мэри. Они, к примеру, говорили: „Мэри стучится в дверь, открывает ее, входит, садится, ждет Джека. А! Вот и Джек. Джек входит“»<sup>5</sup>.

С появлением заснятых на пленку театральных спектаклей труд бенси усложнился. Надо было не только раскрывать содержание пьес, но и доносить до зрителя диалог. Обнаружилось широкое поле деятельности для проявления артистического таланта. Бенси стали подражать голосам действующих лиц. Следующий шаг — действие начинали комментировать не только бенси, но и целые группы актеров, которые вели диалог в соответствии с изображением. Так, во время демонстрации фильма «Рассвет на охотничьих угодьях братьев Сога» (1908) текст читало столько же актеров, сколько в фильме было действующих лиц, и все сопровождалось музыкой. Таким же театрализованным зрелищем стал показ картины «Танец с мечами» (1908), когда после вступительного слова Сабуро Сомэя с декламацией стихов выступил сам постановщик — Хибия Райфу. Таким образом, рядом с экраном пульсировало театральное действие. Возник некий гибрид кино и театра.

С появлением кинохроники бенси начали комментировать события дня. С увеличением ввоза иностранных фильмов они понемногу научились ловко разъяснять их содержание, причем комментаторская манера была столь

<sup>3</sup> См. А. Ивасаки. История японского кино, стр. 14.

<sup>4</sup> I. J. Anderson, D. Richie. The Japanese Film. Tokyo, 1959, p. 24.

<sup>5</sup> «Cahiers du cinéma», 1965, N 166/167, p. 44.



индивидуальной, что часто один и тот же фильм, прокомментированный разными бенси, производил несходное впечатление. Так, известно, что огромному успеху в Японии серии фильмов французского режиссера Викторина Жассе о бандите Зигомаре послужила блистательная работа бенси, которые, комментируя эту серию, отточили свое мастерство. После 1910 года, чтобы как-то оградить фильмы от излишней и безвкусной импровизации бенси, прокатчики прилагали к фильму нечто вроде сценария с диалогами, которого бенси должны были придерживаться. В 20-е годы, когда бенси начали понимать, что в кинематографе многословие не всегда идет на пользу, возникло новое течение. Его зачинателями были лучший комментатор своего времени Мусэй Токугава и Сиро Оцудзи. В отличие от традиционной школы бенси, их принципом стал скупой комментарий, использование музыки и просто пауза. Эта школа добилась огромного успеха, комментируя американскую «комическую».

В начале 20-х годов чрезвычайно модными стали так называемые «фильмы с песенками» («коута эйга»). За экраном рядом с бенси уличная певичка тонким голоском в нужный момент исполняла песню. Фильмы этого жанра, как «Песня моряка» («Сэндо коута», 1923), «Птица в клетке» («Каго-но тори», 1924), пользовались триумфальным успехом, а песенки распевались повсюду.

Расширявшаяся сеть кинотеатров, увеличившийся ввоз иностранных и рост производства отечественных фильмов — все это требовало большого количества профессиональных бенси. Их готовили специальные школы, которые со временем возникли при всех крупных производственных и прокатных компаниях. Одна из первых школ была открыта фирмой Патэ, заботившейся о том, чтобы ее фильмы сопровождалась высокопрофессиональным комментарием.

Среди бенси стали выделяться знаменитости. Коё Комада сам себя рекламировал как «чрезвычайный и необыкновенный Коё Комада». Имена бенси писались крупными буквами на афишах. Именно они, а не актеры и постановщики, были притягательной силой кинематографа первых лет. Зрители шли слушать любимого бенси, а не смотреть тот или иной фильм. Знаменитые бенси начали ездить на гастроли. В конце каждого года устраивались «собрания львиного рынка», на которые съезжа-

лись бенси, сопровождающие своими пояснениями иностранные фильмы. На этих своеобразных смотрах, при большом стечении народа, лучшие из бенси показывали образцы своего искусства.

Влияние их было настолько сильным, что они заставляли постановщиков включать в свои фильмы длинные статичные планы, которые давали бы им широкую возможность продемонстрировать свой ораторский талант. Лишь с появлением в начале 10-х годов на экране первой «звезды» японского кино Мацуносукэ Оноуэ — «глазастого Мацу-тяна», который покориł зрителей в ролях блистательных и ловких самураев, значение и популярность, наряду с бенси, стали приобретать и актеры.

Итак, можно без преувеличения утверждать, что время немого японского кино было эпохой полновластного господства бенси. Именно в этом феномене наиболее очевидно сказалась прямая преемственность японского кинематографа от традиционной сцены, именно им в первую очередь объясняются особенности процесса развития японского немого кино в сравнении с кинематографом европейским, где в ту пору, в 10—20-е годы, идут активнейшие поиски языка кино, превращающего «движущуюся фотографию» в искусство.

Одновременно с эмпирическим накоплением выразительных средств, приемов, способов отображения действительности формируются грамматика и синтаксис собственного языка кино. Открытия на практике монтажа, крупного плана, съемки с движения и т. п. влекут за собой формирование кинотеории, получившей классическое выражение в трудах Деллюка, Л. Кулешова, Белы Балаша. Меняющаяся дистанция между зрителем и предметом изображения, монтаж как основное специфическое свойство языка кино, динамика, натурность — вот «киты», на которых держалась молодая кинотеория. В кинематографе шел непрерывный процесс поисков и открытий, который привел к тому, что уже к 20-м годам кино сложилось как вполне самостоятельный вид искусства.

Этой внутренней потребности самоопределения лишился японское кино феномен бенси.

Словесный поток бенси не только раскрывал содержание фильмов, не только развлекал, веселил. Существование бенси привело к параличу собственно кинематографического творческого поиска, который определял

в раннюю пору все развитие кино как искусства самостоятельного. Так, скажем, внимание зрителя к детали, к выражению глаз героя, к тому или иному жесту, т. е. то, что в кинематографе стало задачей крупного плана, приковывалось при помощи голоса бенси. Остронапряженное действие — задача, которую выполнял параллельный монтаж, — достигалось тоже голосом бенси. И потому поиски средств выразительности в японском кино шли медленно, заторможенно и вяло. Конечно, это не могло не осознаваться в среде профессионалов-кинематографистов.

Сомнения в необходимости бенси начали возникать довольно рано. Сисэцу Ивафудзи из школы бенси при компании «Патэ» уже в 1909 году решил сам ограничить свою деятельность пояснением одних иностранных фильмов. Он самостоятельно поставил фильм «Японская вишня», для понимания которого нужна была всего одна вводная фраза. В своем следующем фильме — «Золотом демоне» он предварил эпизоды надписями. Это был первый в японской кинематографии шаг к титрам, которыми уже тогда изобиловали иностранные фильмы. Однако эта попытка ограничить поле деятельности бенси тогда осталась единичной.

На пороге 20-х годов началось движение за обновление киноискусства, вошедшее в историю японского кино как «период реформ». По времени оно совпало с всеобщей тягой к обновлению и модернизации национальной культуры. В театре были сделаны первые попытки познакомить японцев с достижениями европейского театра. Появился новый театральный жанр — «новая драма», или сингэки, которая противопоставляла себя романтизму Симпа и традиционной условности Кабуки, следуя за реалистическими поисками европейской сцены. Открылся «Свободный театр», который в 1909 году поставил пьесу Ибсена «Йун Габриель Боркман». Но и этот эксперимент тогда оказался единственным. (Отметим, что в этом спектакле женские роли еще исполнялись мужчинами.)

В кинематографе «период реформ» обозначил первые попытки высвобождения от традиции театра и прежде всего от «оннагата» и бенси.

К концу 10-х годов, когда потребность реформ уже была почувствована, появились первые теоретические труды, обобщающие опыт кинематографа. Норимаса Каэрияма, один из зачинателей движения «за чистую кино-

драму», в своей теоретической работе «Кинодраматургическое творчество и методы кино съемки» («Кацудосясингэки-но сосаку сацуэйхо», 1917) отмечал: «...Писать сценарий кинематографической драмы, рассчитывая на то, что готовый фильм будет дополнен голосом бенси и звуками музыкального сопровождения, это значит создавать произведения, заранее отдаленные от кинематографического искусства. В этом отношении к кинематографическому искусству, как таковому, могут принадлежать лишь такие произведения, которые, не говоря о существовании самого произведения, не имеют надписей, не требуют ни дополнительного пояснения, ни музыки»<sup>6</sup>. Норимаса Каэрияма подчеркнул, что кино — абсолютно самостоятельная сфера искусства, отличная от театра. Суть кино, по его мнению, в «подвижности формы, отображаемой с помощью киноленты». Он ставил вопрос об упразднении диалога за экраном, использовании титров, привлечении к участию в фильмах киноактрис. Каэрияма основал «Ассоциацию киноискусства». Но поставленные в этой «Ассоциации» фильмы были слабы и лишь отдаленно отражали декларация постановщиков. Правда, в осуществлении этих лент участвовали актеры «нового театра» — сингэки, игра которых не была напыщенной и искусственной, как у актеров театра Симпа. В одном из этих фильмов снялась актриса сингэки Харуми Ханаянаги, которая и стала первой профессиональной киноактрисой Японии.

Более успешной оказалась реформаторская деятельность режиссера компании «Никкацу» Эйдо Танака. В своих фильмах «Галантерейная лавка Кёя» (1922) и «Танец смерти» (1923) он сумел избежать подражания американским картинам, что было слабостью других реформаторов, обращался к реальной японской действительности. Но и в его ранних картинах выступали еще «оннагата».

Попытки обновления экрана были предприняты и в основанной в 1920 году компании «Сётику». Там был открыт научно-исследовательский институт «Сётику кинэма», которым руководил «отец» сингэки — Каору Осанай, в свое время учившийся в МХАТ и в Берлине у Макса Рейнгардта. Осанай в 1913 году познакомил Японию

---

<sup>6</sup> Тадаси Иидзима. Нихон эйга си (История японского кино), т. I. Токио, 1955, стр. 21.

с методом Станиславского. Фильмы, выпущенные под его руководством, отмечены сильным влиянием Гриффита.

Землетрясение 1923 года до тла разрушило всю базу производства фильмов в Токио. Восстанавливалась она уже в соответствии с новейшими достижениями кинотехники и голливудскими производственными методами. На стиль фильмов оказывали влияние импортируемые в массе произведения американского кино, а на игру актеров — исполнительская манера актеров сингэки.

Новые веяния сказались даже в таком далеком от современности жанре, как «кэнгэки», кульминационным моментом которого был захватывающий поединок на мечах. И если в прежние времена подобный аттракцион целиком подчинялся пластике Кабуки и скорее напоминал необыкновенной красоты условный танец, то ныне в «кэнгэки» он становился реальностью. Новые «звезды» экрана Цумасабура Бандо, Дэндзио Омоти обучались у специальных преподавателей — «кэндо» классическому искусству борьбы на мечах. Место условности постепенно занимала правда. Зрители с необычайным вниманием следили за бурными поединками (несомненное влияние на них оказывал и американский вестерн), а герои фильмов становились всеобщими кумирами.

Так понемногу накапливался собственный опыт киноискусства, и экран медленно стал отходить от прямого репродуцирования театральных постановок, хотя в целом кино продолжало оставаться в тисках эстетики традиционного театра.

Более эффективным переменам мешало, во-первых, всемерное противодействие всесильных бенси, а, во-вторых, кинопредприниматели предпочитали шагать по проторенной дорожке, приносящей им достаточно высокие прибыли. Им незачем было рисковать.

Смертельный удар носителям театральной традиции — бенси нанесло появление звукового кино. Во всем мире звук должен был преодолеть воинствующее недоверие режиссеров, видевших в нем угрозу чистому кинематографу. В Японии же, как это ни парадоксально, звук проник на экран, преодолевая звук у экрана.

Первые американские звуковые фильмы были встречены с недоверием. Критик Ёсихико Танака писал: «Как сказано, это полностью звуковые фильмы. Звучащего слова слишком много, поэтому не остается места для ком-

ментария бенси. Для начала новое изобретение может и произведет впечатление на японского зрителя, но скоро им надоеет то, чего они не понимают»<sup>7</sup>.

Звук грозил могущественной корпорации бенси. Вопрос шел о средствах существования для целой профессии. Первоначально бенси пытались было сопровождать звуковые фильмы, перекрывая своим голосом речь и музыку на экране. Вскоре они поняли, что это ни к чему не приведет. Тогда они пытались запугать забастовками предпринимателей, которые приняли новое изобретение. Общие забастовки бенси были организованы несколько раз. Наиболее внушительная была в 1932 году. Забастовка бенси на студии «Никкацу» нанесла такой финансовый урон студии, что много лет она не могла оправиться от удара.

Но дни бенси были сочтены. В начале 30-х годов японское кино стало звуковым.

Феномен бенси и впоследствии привлекал внимание исследователей, подвергался рассмотрению не только с исторической точки зрения, но в связи с тем наследием, которое осталось японскому кинематографу от немого периода. Большинство оценивают опыт немого японского кино отрицательно, подчеркивая, что неразрывный контакт с традиционным театром задержал развитие национального киноискусства.

Освещая проблему института бенси в японском кино, киновед Тадаси Иидзима писал: «Существование так называемых „сэцумейся“ превратило японское кино в беспомощного калеку, но в первые двадцать лет его жизни никто над этим особенно не задумывался. Наличие „сэцумейся“ является одной из неприятных особенностей японского кино»<sup>8</sup>. Известный киновед и исследователь японского кино Акира Ивасаки считает, что «почти нигде кино в этот период не подчинялось столь безоговорочно и бессознательно театру, как в Японии»<sup>9</sup>. Мнение это, пожалуй, было общепризнанным. С ним и в наши дни солидарны некоторые кинематографисты. Так, выдающийся

---

<sup>7</sup> Цит. по кн.: J. I. Anderson, D. Richie. The Japanese Film, p. 74.

<sup>8</sup> Тадаси Иидзима. Нихон эйга си (История японского кино), т. I, стр. VI.

<sup>9</sup> А. Ивасаки. История японского кино, стр. 16.

режиссер Хироси Тесигахара, автор «Женщины в песках», во время недавнего своего пребывания в Москве заявил: «Вы сказали, что стилистика моих фильмов иная, чем большинства японских картин. Я думаю, это можно объяснить вот чем. Мне всегда мешала тенденция японского кино все пояснять словами. Актеры непрерывно комментируют действие, поясняют развитие сюжета. Моя задача — показать суть через изображение, оно для меня важнее диалога»<sup>10</sup>.

\* \* \*

Можно было бы этими негативными выводами и завершить наш анализ проблемы взаимодействия японского театра и кино на раннем этапе развития нового искусства. Однако сложность и диалектичность эстетических процессов вообще, а процесса, о котором идет речь, в особенности, не допускают подобной категоричности. Самым парадоксальным в истории японского кино оказывается то, что именно та эстетика, которая виделась враждебной, антагонистичной формирующейся эстетике экрана, неожиданно раскрылась совершенно по-иному: как предтеча, как структура, во многом родственная системе выразительных средств кинематографа.

Как это часто бывает, открытие было сделано «извне», посторонним глазом.

Летом 1928 года в Москве состоялись гастроли японского театра Кабуки. На представления театра приехал Сергей Михайлович Эйзенштейн, который в то время был занят на съемках «Генеральной линии». Спектакли Кабуки произвели сильное впечатление на Эйзенштейна. То была счастливая встреча. Эйзенштейновская мысль, беспокорно распознающая природу киноискусства, во многом тогда неведомую, столкнулась в театре Кабуки поистине с россыпью художественных средств и приемов, которые помогли ему обосновать свою рождающуюся теорию монтажа. Эйзенштейн обнаружил в японском традиционном театре, в силу особой природы его условности, неценное богатство принципов выразительности, необходимых молодому искусству кино. В японском театре, как виделось Эйзенштейну, исконно были заложены те самые основы, из которых складывался собственный язык

<sup>10</sup> Из беседы с автором статьи (Москва, июль 1967 г.).

киноискусства, — принцип монтажности самого театрального действия и актерской игры; крупные планы, возникающие благодаря специфическому устройству сцены с ее «цветочной тропой», которая дает возможность вынести часть действия ближе к зрителю; «миэ» — особая поза актера, со скошенными к переносице глазами, принятая в театре Кабуки и рассчитанная на то, чтобы произвести сильное впечатление, — технический прием, равносильный крупному плану в кино; и, наконец, звукозрительный контрапункт, свойственный всем театральным формам и жанрам Японии.

В статье «За кадром», написанной в 1929 году под непосредственным впечатлением от гастролей Кабуки, одной из важнейших и принципиальных теоретических своих работ, Эйзенштейн писал:

«Вернемся назад — к вопросу приемов монтажа в японском театре, в частности, в игре.

Первым и поразительным примером, конечно, является чисто кинематографический прием „беспереходной игры“.

Наравне с предельным изыском мимических переходов японец пользуется и прямо противоположным.

В каком-то моменте игры он прерывает ее. „Черные“ услужливо закрывают его от зрителя. И вот он возникает в новом гриме, в новом парике, характеризующих другую стадию (степень) его эмоционального состояния.

Так, например, в пьесе „Наруками“ решается переход Садандзи от опьянения к безумию. Механической перерезкой. И изменением набора (арсенала) цветных полос на лице, выделяя те из них, на которые выпала доля выполнять задание более высокой интенсивности, чем первой росписи.

Этот прием является органичным для фильма...

Другой поразительной чертой Кабуки является принцип „разложенной игры“. Так, например, на женские роли, Сиоцио, гастролировавшей в Москве труппы Кабуки, изображая умирающую девушку в „Ваятеле масок“, проводил ее на совершенно разомкнутых друг с другом кусках игры.

Игра одной правой рукой. Игра одной ногой. Игра только шеей и головой. Весь процесс общей предсмертной агонии был разъят на сольные отыгрывания каждой



„партии“ врозь; партии ног, партии рук, партии головы. Разложенность на планы. С укорачиванием отдельных чередований с приближением к ... неблагоприятному концу — к смерти.

Высвобождаясь из-под примитивного натурализма, актер этим приемом всецело забирает зрителя „на ритм“, чем и делается не только приемлемой, но чрезвычайно привлекательной сцена, в общей своей композиции построенная на последовательнейшем и подробнейшем натурализме (кровь и т. д.)...»

Так для Эйзенштейна первое знакомство с традиционным театром Японии оказалось достаточным, чтобы увидеть в массе освященных традицией чисто театральных, казалось бы, приемов бесценные доводы, нужные ему для подкрепления своей теории специфики киноискусства и ее «основного нерва — монтажа».

Вместе с тем — и это особенно важно — Эйзенштейн увидел в системе японского театра не только возможности обосновать классическую монтажную теорию немого кинематографа, но перспективы развития принципов звукового кинематографа — то, перед чем на рубеже 20—30-х годов стояло в растерянности мировое киноискусство. Мысль Эйзенштейна провидчески бежала вперед:

«Самая же интересная связь японского театра, конечно, со звуковым кино, которое должно и может обучиться у японцев основному для него — приведению к одному физиологическому знаменателю ощущений зрительных и звуковых...»

И Эйзенштейн завершает свои размышления: «Понять и применить свою культурную особенность к своему кино — вот что на очереди для Японии!»

Товарищи японцы! Неужели вы это предоставите сделать нам?»<sup>11</sup>.

В статье, написанной под впечатлением первых гастролей Кабуки и напечатанной в журнале «Жизнь искусства» (№ 34, 1928 год), Эйзенштейн писал: «...В Кабуки ...имеет место единое, монистическое ощущение театрального „раздражителя“. Японец рассматривает каждый театральный эксперимент не как несоизмеримые единицы

---

<sup>11</sup> С. Эйзенштейн. Избр. произвед. в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 294—296.

различных категорий воздействия (на разные органы чувств), а как единую единицу театра.

Адресуясь к различным органам чувств, он строит свой расчет (каждого отдельного „куска“) на конечную сумму раздражений головного мозга, не считаясь с тем, по которому из путей он идет... Для овладения этим методом надо выработать в себе новое ощущение: умение приводить к „единому знаменателю“ зрительные и звуковые восприятия...»<sup>12</sup>.

Как мы видим, исследование принципов театрального искусства Кабуки натолкнуло Эйзенштейна на мысль об обертонном монтаже, который лег в основу его теории звуко-зрительного монтажа.

Однако принципы, столь тонко увиденные и проанализированные Эйзенштейном, были свойственны не только театру Кабуки. Известно, что хор, сказитель и музыкальное сопровождение есть синтез, который просматривается на любой из ступеней развития японской театральной культуры во всех ее формах. Точно так же, как и меняющаяся дистанция между зрителем и объектом изображения, в первую очередь — человеком на сцене.

Для европейского зрителя расстояние между ним и актером оставалось в основном всегда одинаковым, так как выход актера на авансцену не давал качественного изменения. Иначе в Японии. Само устройство японской сцены предоставляет возможность акцентировать внимание зрителей на новом персонаже, давать его «крупным планом» в начале, на «цветочной тропе», выносить вперед ближе к зрителям, а потом и «крупнее» целые эпизоды спектакля.

В этой традиционной мизансценировке, существующей испокон веков в японском театральном искусстве, заложены и принципы крупного плана, и подчеркивания детали, и «игры вещей», столь существенной для кинематографа и характерной для театра Кабуки (впрочем, как и для театра Но).

Вещь играет активную роль в спектакле Кабуки. Она, как и регламентация костюма, — основа оформления спектакля и важный атрибут актерской техники. Интересный

<sup>12</sup> С. Эйзенштейн. Избр. произвед. в шести томах, т. 2, стр. 45.

пример дает в своей статье «Спектакль Кабуки» Д. Е. Аркин.

«В пьесе „Фудэя Кобэй“ показывается драма разорившегося ремесленника, выходца из обнищавшей самурайской семьи. После прихода кредиторов, отнимающих у бедняка последнее кимоно его малютки-сына, Кобэй решает покончить с собой, предварительно умертвив ребенка. Он подходит к колыбели с большим широким ножом в руке. Лезвие уже приближается к лицу ничего не подозревающего ребенка, — и тот, завидев солнечные блики, отражающиеся в блестящем лезвии, весело улыбается отцу и любителю прыгающими вокруг ножа „зайчиками“. Отец не в силах совершить задуманное, и вместо того, чтобы поразить ребенка, он начинает тем же самым ножом забавлять его, вращая и поворачивая лезвие, рассыпая вокруг солнечные блики»<sup>13</sup>.

Вещь, при всей условности японского театра, реальна и на нее возложена большая смысловая нагрузка.

Так оказалось, что японский традиционный театр послужил теоретическим доказательством природы киноискусства.

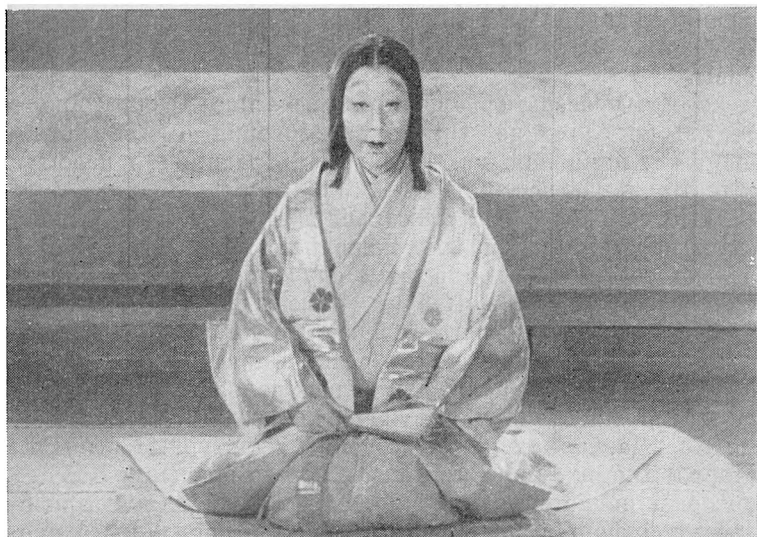
Парадоксы продолжают... Если вернуться к японскому кино 20—30-х годов, выяснится, что именно монтаж, чье существование внутри театра Кабуки столь доказательно разобрал Эйзенштейн (для обоснования своей теории Эйзенштейн анализировал также принципы японской письменности и характер японской живописи), оказался там в роли Золушки.

Свойственный довоенным японским фильмам принцип съемки — «одна сцена — один план», сформулированный великим кинематографистом Кэндзи Мидзогути, был основным принципом монтажа. И такие режиссеры, как Мидзогути или Ясудзиро Одзу, которые строили свои фильмы по этому принципу, добивались редкой выразительности и эмоциональности.

То же и с крупным планом. Для японского кино самым типичным является общий план. Преобладание общего плана в фильмах считалось признаком национальной формы.

Монтаж, крупный план, звуко-зрительный контрапункт — эти открытия, превратившие ярмарочный аттрак-

<sup>13</sup> «Японский театр. Сборник статей». Л.— М., 1928, стр. 43.



«Замок паутины» («Макбет»). Асадзи — Исудзу Ямада

цион в новое великое искусство, оказались заложенными в самой эстетике японского традиционного театра. И несмотря на то, что кинематограф Японии первые два десятилетия теснейшим образом был связан с театром, система выразительных средств, которая ждала применения и творческого перенесения на экран, осталась тогда неразгаданной у себя на родине и долго продолжала быть «вещью в себе».

\* \* \*

Новая стадия взаимодействия экрана с традиционным японским театром, стадия творческого наследования (в отличие от ученического заимствования и копирования) наступает уже в современном зрелом звуковом кинематографе, в 50-х годах. В классических поздних картинах Мидзогути, в творчестве Акиры Куросавы реализуется то, что мечталось Эйзенштейну в его дальновидных прогнозах и страстных призывах к японским коллегам-кинематографистам. В качестве примера мы остановимся лишь на одной картине, наиболее характерной с точки

зрения нас интересующей. Это экранизация трагедии Шекспира «Макбет» — «Замок паутины» (1957) Куросавы.

Для Куросавы обращение к эстетике традиционного театра не случайно. Он не раз говорил о своем отношении к национальной культурной традиции в целом и к театру, в частности.

«По существу, я абсолютный японец. Я люблю японскую керамику, японскую живопись, но больше всего я люблю театр Но... Во всяком случае я никогда не питал особой любви к Кабуки, может быть, потому, что я так люблю Но. Я его люблю, ибо он истинная душа, суть всей японской драматургии. Ее степень сжатости необычайна. Она полна символов, полна утонченности. В театре Но стиль и фабула совпадают»<sup>14</sup>. И в другом месте: «Да, для меня существенны культурные ценности старой Японии. Я не придаю большого значения Кабуки, который является для меня декадентской и вульгаризированной формой театра Но. Кабуки не подлинного происхождения. Он не может стать источником вдохновения. Напротив, молодой режиссер должен использовать Но и Бунраку, которые обладают тем оригинальным плодородием, которого нет у Кабуки»<sup>15</sup>.

И именно Акиру Куросаву, по иронии судьбы, японские критики окрестили «самым западным» из кинорежиссеров страны<sup>16</sup>.

Задумав экранизировать трагедию Шекспира, Куросава обратился к театру Но. Сам режиссер считает, что к театру Но его подтолкнула в данном случае необходимость сделать понятным для японского зрителя появление ведьмы. Стилистика театра Но предусматривает устойчивые образы, сложившиеся из целого комплекса канонизированных жестов, грима, костюма. Среди этих

<sup>14</sup> D. Richie. The Films of Akira Kurosawa. Los Angeles, 1965, p. 117.

<sup>15</sup> «Cinéma 66», N 103, p. 64.

<sup>16</sup> Фильмы Куросавы, несущие на себе печать его беспокойного огромного таланта, разительно отличаются от сложившейся в довоенные годы традиционной стилистики японского экрана. То новое и непривычное для японского зрителя, что привнес в киноискусство Куросава, и привело к подобной оценке. На самом деле талант Куросавы вырос на почве истинно национальной культуры и философии, что и нашло всестороннее отражение в его фильмах.



«Замок паутины» («Макбет»). Васидзу — Тосиро Мифуне

образов — злой демон. Одно тянуло за собой другое, возникла потребность использовать манеру актеров театра Но владеть своим телом, их искусство двигаться и основную композицию, которую предусматривает сцена Но.

«Замок паутины» — необычайно плодотворный пример экранизации классической драматургии. Куросава отбросил полностью текст шекспировской трагедии, но при этом пластический образ фильма передает звучание стихов Шекспира. Он переносит действие в японское средневековье, некоторые актерские образы стилизует под японский классический условный театр Но и при этом добивается поразительного результата. Куросава, взявшись за «Макбета», создал произведение, равноценное по мощи, по глубине философии, по богатству человеческих характеров шекспировской трагедии.

Уже начало фильма создает атмосферу того злоеца и неизбежного зла, которое потом проходит через весь фильм. Куросава здесь, казалось бы, попирает все законы кинематографа. Фильм начинается восьмиминут-

ной скачкой по страшному, туманному, мрачному лесу. Двенадцать раз под грозный топот коней возникают на экране скачущие Васидзу (Макбет) и Мики (Банко). В этом подобии лабиринта заложена мысль о том, что все предопределено, что выхода нет. Адская атмосфера, сотворенная ржанием коней, тяжелым дыханием всадников, туманным лесом, кажущимся страшным наваждением, придает основную интонацию всему фильму.

Из клубящихся облаков густого белого тумана с пугающей внезапностью на экране возникает маленькая тростниковая хижина и в ней странное существо — ведьма. Тростниковая хижина до мельчайших деталей заимствована из реквизита классической пьесы Но — «Однорогий демон» («Иккаку сенин»). Внешние приметы ведьмы — ее грим и костюм — совпадают с канонизированной маской злого демона, кочующего через многие пьесы Но. Легкий стук прялки, шорох тростника, возникающий при сильных порывах ветра, составляют звуковой фон сиплому однотонному голосу ведьмы, которым она произносит свои прорицания.

Васидзу и Асадзи (леди Макбет) ведут диалог. Должно совершиться убийство. Законченность, абсолютизованность свойственна характеру Асадзи. Это законченный образ зла, подлости. Это зло, которое может выявить себя только в зле. Асадзи — не человеческий образ, она не способна на развитие, ей не свойственны сомнения, колебания, отступления, она — совокупность качеств характера, абсолютизирующих зло. И потому этот образ так близок театру Но, где образы строго канонизованы, являясь во внешней характеристике обобщением целого ряда знаков-символов. Отсюда определенный грим актрисы Исудзу Ямада, исполнительницы роли Асадзи: выбритые брови, густо набеленное лицо, высоко на лбу два густых черных мазка — брови. Поджаты прямые тонкие губы — губы зла. Но, кроме грима, ее образ характерен еще и жестом, движением. Асадзи ходит классической походкой Но — пятка к носку. Когда она ритуальным движением пытается смыть с рук пролитую ею кровь — это чистая драма Но. Уже сама асимметричность композиции этой сцены снова напоминает о театре Но.

Васидзу подчиняется в этом эпизоде тем же закономерностям театра Но, как и Асадзи. Он шагает, ставя пятки наружу, и ничем не нарушает общей интона-

ции эпизода. Однако в целом Васидзу в исполнении замечательного актера кино Тосиро Мифуне — образ чисто кинематографический. Он единственный на протяжении фильма удостаивается крупных планов. Происходит это в гениальном финале фильма.

Наступает лес. Спасения для Васидзу нет. Он стоит на высокой смотровой башне своего замка, вокруг него со свистом, врезываясь в деревянные стены замка, летят стрелы. И, словно дикобраз, со впившимися в тело стрелами, раненый Васидзу медленно падает к ногам своих воинов, поднимая тучи пыли.

В эпилоге, как и в прологе фильма, звучит морализующий хор. Все это тоже театр Но. При том эти сцены органически сливаются со всеми остальными, отнюдь не стилизованными эпизодами фильма. Здесь нет ничего бытового, низменного и при этом нет ничего неестественного, ирреального. Стилистика условного средневекового театра нигде не нарушает образного единства. Она служит смысловым и эмоциональным ключом всей картины. Это под силу только могучему таланту, каким является Акира Кurosава.

\* \* \*

Театры Но, Кабуки, Бунраку родились в далеком прошлом. С поразительной стойкостью и жизнеспособностью они вступили в XX век, ничего не потеряв от обаяния и богатства своего искусства. Столкнувшись с молодым, зарождающимся искусством кино, средневековый японский театр уделил ему часть своих выразительных средств. О влиянии этого театра на эстетику кино в период его становления мы и говорили в этой статье.

Но взаимоотношения театра и кино — не только вопрос истории, не только проблема зарождения киноискусства. Это проблема сегодняшнего и завтрашнего дня. Сложный мир условного традиционного театра Японии, пустивший глубокие корни в общенациональную культуру, несомненно неоднократно еще вступит в тесные взаимоотношения с киноискусством и раскроет для него многие грани своей богатой эстетики.



## ПЕРВАЯ РУССКАЯ КНИГА О КИНОИСКУССТВЕ

В последних номерах журнала «Вокруг света» за 1908 год были напечатаны рекламные объявления о подписке на следующий, 1909 год, и среди них такое (№ 49, стр. 828):

Ввиду особого интереса, который возбуждает теперь повсюду т. наз. «ЖИВАЯ ФОТОГРАФИЯ», г. г. подписчики, по внесении полной годовой подписной платы, получают особым бесплатным приложением иллюстрированную книгу  
**КИНЕМАТОГРАФ**  
его происхождение, устройство, общественное и научное значение

Об особом интересе, который возбуждала «живая фотография», в объявлении говорилось не случайно. Это было время быстрого подъема кинематографа в России. В 1906 году появилась первая прокатная контора — предвестник конца ярмарочного, балаганного периода кино. 1907 год отмечен попытками съемки художественных картин и началом систематического выпуска хроникальных кинолент «из русской жизни». В 1908 году А. Дранков снимает «Понизовую вольницу». Как грибы, растут новые прокатные и производственные фирмы в Петербурге, в «киностолице» — Москве, в крупных центрах провинции. Число кинотеатров в городах увеличивается так быстро, что городские власти вынуждены принять ограничительные меры.

Кинематограф привлекает внимание общественности — о нем много пишут в периодической печати, он попадает под огонь юмористических журналов. Популярность кинематографа находит своеобразное выражение во многих изданиях, рассчитанных на обывателя.

Бесплатное приложение к журналу «Попрыгунья-стрекоза» — «Кинематограф». В 1908 году издатель М. Лакшин начинает выпускать журнал, целиком посвященный уголовной и «пикантной» хронике и «сенсационным разоблачениям», и называет его «Кинематограф». В Саратове в 1909 году напечатан анонимный стихотворный памфлет на «стопудовую Управу». Название — «Земский кинематограф»<sup>1</sup>. В том же году в Вильно два сборника «сатирически-общественного содержания» выпустил на польском языке К. Петкевич. Название? Конечно, «Кинематограф». Рекорд пошлости на ниве «кинематографической» печати поставил Петербургский торговый дом «Ю. Ягельская и К<sup>о</sup>», издавший в эти годы несколько выпусков «Кинематограф в анекдотах и афоризмах». Вперемешку с рекламой готового платья, шляп и «небывалого кредита» в них печатались «исторические» и «кавказские» анекдоты и весьма сомнительные афоризмы Польде Кока и ему подобных. Разумеется, к кинематографу вся эта «литература» не имела никакого отношения. Модное слово использовалось для привлечения читателей.

В 1907—1908 годах появляются брошюры и книги, специально посвященные вопросам кино<sup>2</sup>. Это были издания рекламного характера — каталоги аппаратов и лент. В октябре 1907 года выходит первый номер кинематографического журнала «Сине-фоно». В 1908 году

---

<sup>1</sup> Вен. Вишневский в статье «Истоки русской кинолитературы» («Советский экран», 1929, № 14) ошибочно включил эту брошюру в число книг, посвященных кинематографу.

<sup>2</sup> Первая русская книга по кино и одна из первых в мире — брошюра Вл. Тюрина «Живая фотография» — была издана журналом «Техническое обозрение» еще в 1898 году. Для своего времени брошюра была безусловно хороша и никак нельзя согласиться с мнением Вен. Вишневского, считавшего, что она написана «несколько небрежно и наспех» («Советский экран», 1929, № 14). В 1899 году в Петербурге было выпущено первое на русском языке пособие для кинолюбителей — иллюстрированная брошюра в 34 страницы «Как фотографировать и как демонстрировать живые фотографии „Биокамом“». После выхода этих книжек в русской кинолитературе наступила длительная пауза.

фирма «Бр. Патэ» издает русский перевод «Руководства по кинематографии», вышедшего в Париже в 1907 году. Руководство адресовалось кинопредпринимателям и для широкого читателя интереса не представляло.

Шестьдесят лет назад, в начале 1909 года, в Москве в издательстве И. Д. Сытина вышла книга, обещанная в объявлении журнала «Вокруг света». Автором ее был В. А. Готвальт, а полное название — «Кинематограф. („Живая фотография“), его происхождение, устройство, современное и будущее общественное и научное значение». Почти одновременно в Петербурге издательством П. П. Сойкина в качестве бесплатного приложения к журналу «Природа и люди» была выпущена книга Б. Дюшена и А. Семенова «Кинематограф, его устройство и применение» с приложением статьи Влад. Фисейского «Как устроить самому кинематограф».

Эти книги положили начало регулярному выпуску литературы по кино на русском языке.

Характерно, что обе они были изданы как бесплатные приложения к массовым (по масштабам того времени) журналам. Солидные и опытные книгоиздатели И. Д. Сытин и П. П. Сойкин хорошо чувствовали интересы читающей публики и знали, какая бесплатная премия может привлечь дополнительных подписчиков. Не случайно и то, что, выпустив книгу Готвальта тиражом в 20 000 экземпляров в качестве бесплатного приложения к журналу, И. Д. Сытин, несколько месяцев спустя, напечатал для розничной продажи дополнительный тираж в 3000 экземпляров с новой, более красочной обложкой.

\* \* \*

В 1909 году в журнале «Природа и люди» появилась небольшая корреспонденция «Кинематограф и наука», автор которой писал: «Сильно распространившееся применение кинематографа в деле развлечения почти отодвинуло на задний план более важное применение его, как вспомогательного средства в изучении многих отраслей науки»<sup>3</sup>.

Такой взгляд на кинематограф был очень распространен в эти годы. Он выражал отрицательную реакцию

---

<sup>3</sup> «Природа и люди», 1909, № 48, стр. 774.

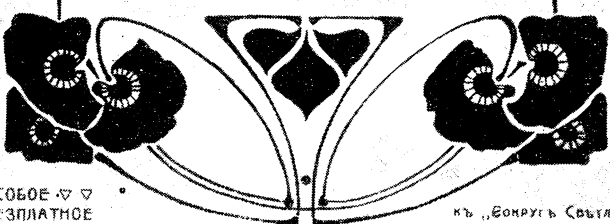
# КИНЕМАТОГРАФЪ

(„ЖИВАЯ ФОТОГРАФІЯ“)



ЕГО ПРОИСХОЖДЕНІЕ, УСТРОЙСТВО,  
СОВРЕМЕННОЕ И БУДУЩЕЕ ОБЩЕСТВЕННОЕ  
И НАУЧНОЕ ЗНАЧЕНІЕ.

СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ.



ОСОБОЕ ▽ ▽  
БЕЗПЛАТНОЕ  
ПРИЛОЖЕНІЕ

въ „Вокругъ Свѣта“  
Здѣ 1909 г. ■ ■ ■ ■

общественности, и в первую очередь работников просвещения, на каждодневный репертуар «иллюзионов» и «электро-театров» — пошлую, откровенно развлекательную продукцию зарубежных кинофирм. Недалеко ушли от нее и первые, немногочисленные еще фильмы русских кинопредпринимателей, хотя в основном это были экранизации (точнее, киноиллюстрации) произведений русской литературы.

Подобный же подход к кинематографу и у Б. Дюшена и А. Семенова. «Мировая история,— пишут они,— дает бесконечную вереницу фактов, указывающих на то, что открытия и изобретения гениального ума слишком часто служили человеку не на пользу, а во вред»<sup>4</sup>. К таким открытиям и изобретениям авторы относят и кинематограф: «К сожалению, кинематограф, предназначенный по своей идее для целей науки, стал в руках людей предметом наживы, стал потворствовать низменным инстинктам толпы, демонстрируя дикие сцены грабежей, насилий и убийств, развращая зрителя рядом порнографических картин»<sup>5</sup>.

Дюшен и Семенов подробно рассматривают применение кинематографа для популяризации знаний и заканчивают книгу пожеланием, «чтобы та масса энергии, денег и талантов, которая ныне безрассудно растрачивается огромным большинством техников и авторов кинематографических пьес, направилась к той единственной цели, которой должен служить кинематограф»<sup>6</sup>.

В. Готвальт тоже не забывает о воспитательной роли кинематографа, о его возможностях в наглядном обучении, о его применении в науке. И Готвальта тоже наводит на грустные мысли то, что «кинематограф, как и все гениальные изобретения, прежде всего попал в цепкие руки ловких дельцов»<sup>7</sup>. Но в отличие от Дюшена и Семенова, от многочисленных авторов статей, составивших себе вполне ясное представление о «цели» кинематографа, В. А. Готвальт сумел увидеть перспек-

<sup>4</sup> Б. Дюшен и А. Семенов. Кинематограф. Его устройство и применения. СПб., [1909], стр. 22.

<sup>5</sup> Там же, стр. 4.

<sup>6</sup> Там же, стр. 24—25.

<sup>7</sup> В. Готвальт. Кинематограф («Живая фотография»). Его происхождение, устройство, современное и будущее общественное и научное значение. М., 1909, стр. 73.

тиву превращения «электро-театра» в кинотеатр, балаганного зрелища — в искусство.

В этом значении его книги в русской кинолитературе.

\* \* \*

Основное положение, из которого исходит Готвальт в оценке состояния и возможностей кинематографа, сформулировано им так: «„Живая фотография“, как то видно уже из самого названия, имеет целью воспроизводить жизнь. Поэтому она должна находить применение всюду, где есть жизнь»<sup>8</sup>.

Готвальт подробно разбирает все известные в то время применения кинематографа — «воспроизведение текущих событий» (то, что теперь мы зовем кинохроникой), «область воспитания», «распространение знаний» (научно-популярное кино), народное образование (учебное кино), «область портретов» (любительское кино — об этом, правда, он пишет в главе, посвященной будущему кино), применение кино в научных исследованиях и даже «область знакомства со священной историей», по поводу которой он выражает сожаление о существующем в России суровом запрете показывать библейские и евангельские события. В конце своего обзора Готвальт подходит «к тому кинематографу, кричащие вывески которого глядят на нас со всех углов», т. е. к тому кинематографу, который сегодня мы называем художественным кино. «Как это ни жаль, — констатирует он, — но все эти „электро-театры“ очень недалеко ушли от балагана»<sup>9</sup>.

В. Готвальт вполне трезво оценивает «уличный кинематограф» в России и его репертуар, приводит экономические выкладки, показывая рентабельность («выгодность») «электро-театров», спекулирующих на низменных вкусах «толпы», и не без иронии замечает, что «небольшим утешением в данном случае нам может служить то обстоятельство, что на Западе уличный кинематограф, т. е. „электро-театр“ находится в еще худших условиях»<sup>10</sup>.

Несмотря на это, он уверен, что кинематограф не заслужил «репутации развратителя»: «Такой репутации ки-

<sup>8</sup> Там же, стр. 47.

<sup>9</sup> Там же, стр. 67.

<sup>10</sup> Там же, стр. 73.

нематограф заслуживает так же мало, как фотография вообще, хотя и фотографией иногда пользуются для предосудительных целей»<sup>11</sup>.

Балаганное кино никак нельзя назвать искусством, и этим пользуются сторонники чисто просветительного кинематографа, предавая «развратителя» анафеме. Но вместе с водой они выплескивают ребенка.

В. Готвальт стоит на другой позиции. Считая, что кинематограф должен найти применение всюду, где есть жизнь, он, естественно, приходит к мысли о том, что кинематограф должен найти применение и в искусстве. Ведь искусство — это тоже проявление жизни.

Готвальт пишет о применении кинематографа в театре. Он приводит примеры — кинематограф «положительно необходим» для показа полета валькирий у Вагнера или полета духов в «Волшебном стрелке». Он предлагает использовать «живую фотографию» для показа сцены похищения в драме А. Н. Островского «Воевода, или Сон на Волге». Он сообщает о том, что «в Германии только что образовалось общество, поставившее себе целью создать „антрактные“ картины для мировых классических театральных пьес Шекспира, Мольера, Шиллера, Лессинга и др.»<sup>12</sup>, и надеется, что такое общество возникнет в России. Он описывает, какой могла бы быть «междуактная» картина для «Ревизора» Гоголя (антракт между вторым и третьим актами — поход Хлестакова, Городничего и их свиты в уездное училище и богоугодное заведение), и в заключение пишет: «Думается, что цельность впечатления от таких картин, исполненных любовно, серьезно и художественно, могла бы только выиграть, а сокращение антрактов, вероятно, будет очень и очень желанной мерой для публики.

Впрочем, здесь мы снова говорим о „будущем“, которому у нас посвящена целая глава»<sup>13</sup>.

Обратимся же к главе VI, рассказывающей о будущем кинематографа: «Этот кинематограф будущего сейчас рисуется в таком виде: на стене, в частной квартире, прикреплен маленький экран из матового стекла. Рядом небольшой рупор, едва выдающийся из стены, а внизу кра-

<sup>11</sup> В. Готвальт. Кинематограф., стр. 68.

<sup>12</sup> Там же, стр. 71.

<sup>13</sup> Там же.

сивый, изящно полированный ящичек. Вместо наших громоздких книжных шкафов на легких полочках разложены алюминиевые круглые коробки. „Библиотека“ из несколько тысяч произведений занимает такое место, на котором теперь не уместятся увесистые тома одних наших классиков. Для того чтобы прочесть какое-нибудь произведение, достаточно взять соответствующую коробку, вынуть из нее ролик, вложить в ящичек на стене и повернуть маленький рычаг: из рупора польются звуки, а на экране эти звуки будут иллюстрироваться самой жизнью»<sup>14</sup>.

Мне придется извиниться перед читателями за обилие длинных цитат, но я не могу не привести здесь еще одной цитаты — не из Готвальта, а из статьи, написанной ровно через 50 лет после выхода его книги: «Пройдет немного времени, и у каждого культурного человека будут две библиотеки: собрание книг и собрание записанных на „магнитку“ кинокартин. Такая картина будет весить меньше книги. Фильм „Анна Каренина“ поместится на маленьком ролике величиной с чайное блюдечко. Зарядка будет чрезвычайно проста: вложить в кассету и нажать кнопку. Экраны будут в каждой квартире, может быть, в каждой комнате. Экран и аппарат будут заранее вмонтированы в стену. Возможность в любой момент „почитать“ любую часть любой кинокартины станет потребностью человека»<sup>15</sup>.

Не правда ли похоже? А ведь М. Ромм, рисуя картину будущего, опирался на 45-летний опыт киноискусства (если согласиться с мнением самого Ромма и считать, что кино как искусство началось с первой мировой войны) и 65-летний опыт кинотехники!

Но вернемся к книге Готвальта.

Какими будут кинофильмы, которые можно будет смотреть в «кинематографе будущего»? «Представим себе на минуту, что „кинематограф будущего“ существовал при Гоголе, что Гоголь написал свои „Мертвые души“ и сам иллюстрировал их. Под руководством самого Гоголя гримировались актеры, изображавшие его бессмертные типы, под руководством Гоголя создавались декорации, среди которых разыгрывается траги-комедия похожде-

<sup>14</sup> Там же, стр. 104.

<sup>15</sup> Михаил Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 250.



ний Чичикова. Тогда мы могли бы, нажав пружинку „кинематографа будущего“, слушать „Мертвые души“ в образцовом чтении и в то же время *видеть* то, о чем писал Гоголь»<sup>16</sup>. И дальше еще раз: «Произведения писателей можно будет *видеть*, и видеть именно в такой обстановке, которую будут создавать сами писатели. Несомненно это сделает литературные произведения понятнее для читателя, приблизит их к нему»<sup>17</sup>.

Готвальт уверен, что «кинематограф будущего» открывает новые перспективы не только перед писателями. Он имеет еще одну сторону, «особенно заманчивую для артистов», — возможность сохранить игру выдающихся актеров для потомства.

В те времена еще не существовали такие слова, как «сценарист», «кинорежиссер», «сценарий», «кинофильм», «кинозритель», Готвальт, естественно, пользуется понятиями литературы и театра. Но перевести их на современный язык не так трудно. И тогда становится совершенно ясно, что готвальтовский «кинематограф будущего» — это и есть сегодняшний художественный кинематограф.

Появление такого кинематографа приведет, по мнению Готвальта, к дальнейшей демократизации искусства, к проникновению его в глубь народных масс: «Искусство, как таковое, в значительной степени поможет делу народного воспитания, и в этом направлении кинематографу, несомненно, предстоит крупная, почетная роль»<sup>18</sup>.

Почетная роль кинематографа как вида искусства! В 1909 году немногие были способны понять и оценить это. Тем больше значение книги Готвальта, сумевшего тогда заговорить об эстетическом наслаждении искусством кинематографа. И не случайно, конечно, глава о будущем кино начинается в его книге именно с вопросов искусства. Довольно скоро сбылось предвидение Готвальта, который писал: «И если, действительно, сбудутся мечты о таком действительно художественном кинематографе-театре, кинематографе-книге, то искусство достигнет неведомого теперь расцвета»<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> В. Готвальт. Кинематограф., стр. 104.

<sup>17</sup> Там же, стр. 107.

<sup>18</sup> Там же, стр. 105.

<sup>19</sup> Там же, стр. 107.

Нет необходимости подробно рассматривать здесь другие разделы книги Готвальта, хотя и в них можно найти интересные наблюдения, факты, выводы. Вот, к примеру, мысли Готвальта о роли кино в деревне: «Пройдет еще десяток лет, и, разумеется, при благоприятных общих жизненных условиях, кинематограф проникнет в нашу деревню, и если он проникнет туда при содействии не шарлатанов, которым безразлично, из кого и за что выжимать деньги, если он проникнет туда при посредстве людей, которым дорого дело народного развития, то в нашей деревне кинематографу предстоит громадная культурная работа»<sup>20</sup>. Небезынтересны и размышления Готвальта о перспективах кино в Азии и Африке, да и многое другое. Вообще же, книга Готвальта — своеобразная маленькая энциклопедия, в которой собрано на 119 страницах все, что было известно о кинематографе к 1909 году. Недаром дюссельдорфский журнал «Kinematograf» посвятил этой книге большую статью, в которой было подчеркнуто, что, кратко изложив техническую сторону дела, автор сосредоточил внимание на эстетических и социологических вопросах<sup>21</sup>.

Сам В. А. Готвальт скромно именуется составителем. Действительно, он широко использовал немецкие и французские журналы и книги, а также и материалы русской печати. Однако в основном, а главное в выводах — это оригинальное сочинение, написанное сведущим, не поверхностным, прогрессивно настроенным автором. Впрочем, не следует преувеличивать прогрессивность Готвальта — типичный либерал, он не забывает упомянуть о «высочайших особах» и о той пользе, которую может принести кинематограф преподаванию «Закона божьего».

Но нельзя и недооценить вышедшую 60 лет назад книгу, в которой впервые в России так полно и глубоко был поставлен вопрос о перспективах кино как искусства.

В заключение то немногое, что сегодня известно о самом авторе. Владимир Адольфович Готвальт был плодовитым литератором. Он писал многочисленные научно-

<sup>20</sup> Там же, стр. 115.

<sup>21</sup> См. об этом в «Листке из календаря» Е. Теплица. «Film», 1959, № 22.

популярные статьи и книги по самым разнообразным областям знаний — книжки о химических элементах «Сера» и «Хлор» и исторический очерк об Отечественной войне 1812 года, знакомый нам «Кинематограф» и брошюру по астрономии «Кончина мира и комета Галлея», толстый том «Лекций по электротехнике» и статью о бактериях «Невидимые друзья и враги человечества». Он переводил с английского произведения Г. Уэллса, Б. Шоу, Марка Твена, Э. Сетон-Томсона, с французского — Ж. Верна, К. Фламмарiona; с немецкого — М. Бехтера, А. Геденстера, П. Розеггера. Готвальт и сам писал рассказы, а в 1912 году напечатал небольшую историческую повесть «Мазепа». Он был членом Общества русских драматических писателей и журналистом. В 1902—1905 годах сотрудничал в журнале «Народное благо», и его фамилия стояла в перечне участвующих в журнале вместе с фамилиями Л. Андреева, М. Горького, Н. Рубакина, А. Серафимовича, А. Чехова. Готвальт встречался с Л. Толстым у К. Тимирязева, был одним из немногих журналистов, приехавших в Астапово в дни болезни Толстого, и написал книжку о его последних днях<sup>22</sup>.

Литературная деятельность В. Готвальта была настолько разнообразна, что трудно было поверить, чтобы все это писал один и тот же человек. Видимо, поэтому даже в таком солидном издании, как «Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых» проф. С. Венгерова, он превратился сразу в трех разных писателей<sup>23</sup> (это связано, наверное, еще с тем, что в разных изданиях фамилия писалась по-разному — Готвальт и Готвальд).

В годы первой мировой войны В. Готвальт сотрудничал в петербургском журнале «Дружеские речи», где напечатал много публицистических и научно-популярных статей (в том числе статью «Кинематограф на службе науки»<sup>24</sup> и несколько рассказов в «ура-патриотическом» духе). Дальнейшую его судьбу пока выяснить не удалось.

<sup>22</sup> В. Готвальт. Последние дни Льва Николаевича Толстого. М., «Народное издательство», 1911. В Астапово В. Готвальт приехал 5 ноября 1910 года в качестве корреспондента «Газеты-копейки».

<sup>23</sup> С. Венгеров. Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых, т. I, изд. 2-е, 1915, стр. 202.

<sup>24</sup> «Дружеские речи», 1916, № 6, стр. 69—70. Статья подписана псевдонимом «В. Горский».

## ЧЕШСКИЙ КИНОКРИТИК ВАЦЛАВ ТИЛЛЕ

(к 100-летию со дня рождения)

В истории чехословацкой культуры наряду с другими выдающимися деятелями мы по праву называем имя Вацлава Тилле.

Далеко не всем современникам это имя известно. Многие, особенно в связи с кино, слышат его в первый раз, хотя большое значение многосторонней, начатой им еще в 90-е годы, деятельности Вацлава Тилле в области литературы, включая работу над сказками, в педагогической и общественной деятельности и в театре получило, наконец, заслуженную, однако еще и не совсем исчерпывающую оценку. Работа же Вацлава Тилле в кино до настоящего времени не только не оценена по достоинству, но почти и неизвестна.

Речь идет о его эстетической, теоретической, критической, лекторской и информационной деятельности, благодаря которой у чешской кинокритики и кинотеории есть очень давняя традиция. Начиная с 1908 года Тилле написал (и поэтому мы имеем право говорить о существовании с этого времени чешской кинокритики и киноэстетики) около тридцати разных по объему статей, рукописей и до сих пор неопубликованных критических рецензий о фильмах, конспектов лекций и раздел о кино в книге «Москва в ноябре». Наиболее объемное из них исследование «Кинема» 1908 года имеет, как мы увидим далее, особое значение. Оно дает мне право назвать Вацлава Тилле первым чешским киноведом.

Небольшие заметки о кино, которые в то время периодически появлялись в прессе, имели, по существу, только рекламный или информационный характер, в том числе, скажем, и большая по объему статья Карла Шейнцфлуга «Кинематограф-воспитатель», опубликованная

в июле 1904 года в журнале «Кветы», автор которой никак не сумел предугадать будущее кинематографа.

Только «Кинема» Вацлава Тилле явилось в настоящем смысле этого слова первым чешским эстетическим исследованием киноискусства с обобщающими и до сегодняшнего дня не утратившими силу заключениями. Своим пророческим предвидением большого размаха и быстрого развития кинематографии Тилле напоминает другого знаменитого чешского ученого, Яна Евангелиста Пуркине, за тридцать лет до изобретения кинематографа, в 1865 году, написавшего в энциклопедический словарь Ригра статью о приборе кинескоп, который со своими «оживающими картинками» является одним из предшественников кинематографа.

В критических статьях Тилле об отдельных фильмах, в рассказе о персонажах и изложении содержания, данных столь выразительно, что у нас прямо на глазах возникают описанные сцены, в его письмах из путешествий и других записках мы находим не только новаторски обобщающие и принципиальные эстетические идеи и взгляды, но и, на первый взгляд, второстепенные, а все-таки важные мысли, высказывания и наблюдения.

Эта черта характерна для всех выдающихся критиков, которые умеют заметить, не боятся обратить внимание на какую-либо мелочь, кажущуюся несущественной, второстепенной, для «классической» критики будто бы и неинтересной. Но именно в этом, свойственном Тилле чувстве «огромных мелочей» проявляется сильный критический талант.

Одновременно с художественной стороной анализируемых фильмов Тилле внимательно изучает все то, что сопровождает кинематограф в его развитии. Тилле понимает, что кино — благодаря не только обстоятельствам своего возникновения, но, главным образом, способности массового распространения различных привычек, обычаев, чувств, моды и т. д. — обладает особенно большим влиянием.

В критических статьях по кино Вацлава Тилле многое, конечно, сегодня уже имеет только историческое значение, многое устарело. Некоторые статьи — это только рассказанное и прокомментированное с редкой точностью содержание фильма, описание сюжета и характеров. Естественно, что развитие кинокритики должно

было подняться на методически новый и высший уровень, но и они во многом остаются примером современной кинокритики. И здесь имеет силу марксистская формула исторической оценки: «Исторические заслуги судятся не по тому, чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они *дали нового* сравнительно с своими предшественниками»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Что вызвало в доценте университета, воспитанном на лучших произведениях чешского и мирового искусства, уже в 1908 году, когда кино было еще только сенсационным ярмарочным аттракционом фокусников и бродячих комедиантов, когда смотреть его — значило противоречить взглядам тогдашнего общества на порядочность, что же все-таки вызвало в нем сильный и глубокий интерес к кино, сделавший его одним из основоположников киноэстетики и кинокритики?

Надо сказать, что Вацлав Тилле, даже будучи профессором университета, сохранил и в пожилом возрасте способность ради истины идти против общественного мнения, что-то искать, за что-то бороться. Наверное, влияла популярность и сенсационность кинематографа, порой уже обнаруживавшего некоторые элементы искусства и ставшего любимым народным развлечением. Именно эта народность кино — первая причина интереса к нему Вацлава Тилле.

Он сам никогда не сторонился так называемых «народных» и по-настоящему народных развлечений. Вацлав Тилле не был ни снобом, ни препарированным сухим интеллигентом, высокомерно смотрящим на «подыскусство», которым тогда считалось кино. Это был живой, общительный человек, который, несмотря на свою высокую культуру, а точнее благодаря ей всегда интересовался и тем, что интересует так называемые самые широкие слои общества. Там он находил нечто подобное инъекции от душевной болезни многих интеллигентов, изолированных своей культурой от общего уровня масс. Он понимал,

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 178.

что суть опасности не в самом ярмарочном развлечении, а в возможности ограничиваться *только им* — столь же одностороннем, как и интеллектуальная односторонность высококультурных, но заносчивых снобов. Тилле же любит широту и полноту жизни, ее пестроту и богатство. Об этом говорят слова из письма Веры Востржебаловой:

«Он любил смотреть на канатоходцев, акробатов и комедиантов, потому что они не могут положиться на так называемое вдохновение, как многие наши звезды, а должны по-настоящему „чему-то научиться“. Об одном таком провинциальном бродячем комедианте он когда-то написал очень хороший очерк, и за границей он тоже ходил смотреть провинциальных актеров, настоящих артистов, играющих без декораций в природном амфитатре».

Здесь мы подходим к одному из источников увлечения Вацлава Тилле кинематографом — интересу к театру самых разных времен и самых различных форм и видов, начиная с простых, невзыскательных «зрелищ», на которые походило и большинство фильмов первого периода, до глубоко философских и художественных пьес и спектаклей, самобытный эквивалент которых он требовал и в кино.

Проблеме народа и народности он уделял много внимания уже в своих научных работах по фольклору и этнографии. Он посвятил много статей вопросу народа и народности. В одной из них, названной «Народ», Тилле пишет: «Предположение прекрасного, идиллического золотого века наших предков фальшиво, а с другой стороны, обязанность народоведения состоит не в создании неких „избранных образцов“ народности, но в осознании ясной картины настоящего культурного уровня, настоящей жизни того народа, который избран предметом изучения. А здесь мы найдем и нечто другое, не только красоту... Задача в том, чтобы мы перестали составлять из произвольно избранных черт нереальный образ „народа“»<sup>2</sup>.

С сознанием потребности «ясной картины настоящего культурного уровня народа» рассматривал Тилле и новое

---

<sup>2</sup> «Венков», 17 августа 1924 г.

развлечение народа, связанное с его временем, данным и ограниченным социальной действительностью, культурным уровнем.

Видя людей с разными эстетическими вкусами, Тилле уяснил, что вкус не является строго общественной привилегией того или иного слоя или класса общества. На основании действительно наблюдаемой, а не придуманной жизни он установил, что в *каждом* слое или классе общества имеются люди с разной мерой вкуса: требовательные и по обывательски ленивые, восприимчивые и невосприимчивые, чувствующие и не чувствующие искусство, одним словом, что дифференциация вкусов происходит не только между слоями или классами общества, а и внутри их, а зависимости от индивидуального характера, способностей и знаний отдельных лиц.

Он не ограничивался пассивной констатацией недостатков подавляющего большинства тогдашних фильмов, не позволял им подорвать в себе обоснованную и последующим развитием кино подтвержденную веру в большие возможности кинематографии, а наоборот, требовал повышения его уровня. Это значило не закрывать глаза на реально существующий и все больше распространяющийся феномен кино, но конкретным и серьезным критическим анализом выявлять и определять в фильмах того периода положительные и отрицательные элементы, обобщать их законы при помощи критики, создавать эстетику жанров и видов кино, а в совокупности и эстетику всей кинематографии.

Интерес Вацлава Тилле к сказкам — а в связи с ними и к проблемам народа и этнографии — явился интересом как бы «снизу», что и было одной, а может быть, главной причиной его интереса к кино.

Тилле ясно видел пеструю смесь достоинств и недостатков кино, но он умел, как написал Гюйо о критике вообще, «находить алмаз в песке». Он умел видеть в несовершенных или даже плохих произведениях этого зачаточного периода рассыпанные, как крупички золота в горной породе или песке, положительные элементы, которые надо промыть, и тогда в руках настоящих художников они могут способствовать развитию искусства. Это присуще критикам, которые, рассматривая произведения с исторической, временной и социологической точки зрения на определенном этапе развития, никогда не забывают и



тех, кто их воспринимает — зрителей, читателей, слушателей.

Вспомним в этой связи о внимательном критическом подходе к оценке так называемых ярмарочных песен Вацлава и Р. Сметаны, о беседах с Владиславом Ванчурой, который в поисках причин успеха кино глубоко и критически анализировал осуждаемый им самим как безвкусный фильм «Очаг без огня». Или вспомним о том, как выдающиеся историки и критики литературы сумели увидеть в слабых, еще чахлах и несовершенных, часто заимствованных произведениях литературы и театра эпохи чешского национального Возрождения элементы и предпосылки будущего развития этих искусств. И, наконец, как Карел Чапек сумел вступить за жанр хорошего детектива, Карел Тейге — за американские гротескные фильмы, Иван Ольбрахт — за осужденного официальной критикой «Швейка» Гапека, Йозеф Чапек — за народных художников и за негритянское искусство, Константин Паустовский — за грузинского художника-примитивиста Пироманишвили и т. д.

В упомянутом письме Веры Востржебаловой говорится: «Интерес Вацлава Тилле к кино был в прямой связи с его страстью ко всему новому. Он следил за новыми изобретениями, восхищался альпинистами и полярными путешественниками, преклонялся перед Амундсеном. Изучал новые теории. Например, как только сочинения Ленина были переведены на немецкий язык и изданы, он сразу же приобрел это издание. Теорию относительности Эйнштейна он изучал с помощью специалиста-математика. Во Франции, во время солнечного затмения, знаменитый астроном Штефанек объяснял ему это явление. Один из первых у нас Тилле занимался спортом — фехтованием, теннисом, лыжами, альпинизмом. Одним из первых приобрел радиоприемник и пишущую машинку, привезенную из Америки, в то время, когда ею у нас пользовались только стенотипистки.

Так же, как и все новые изобретения, его, разумеется, привлекало и кино. Сказался здесь и интерес к культуре широких слоев общества, который у него проявлялся во всем: будь это дешевые книжонки для народа, издаваемые Ландфрасом, или детективы, которых он прочел горы, так как собирался написать о них исследование».

Круг замыкается.

От сказок, народного творчества, этнографии и народо-ведения, через ярмарочные народные развлечения — до театра различных видов, на разных этапах развития, и современного ему театра на высоком художественном уровне; далее живой интерес к новым техническим изобретениям, ко всему новому — и опять никогда не притупляющееся внимание к интересам и развлечениям широких слоев общества. Кроме того, восприимчивость и чуткость творческого работника и глубокие знания ученого, который не относится презрительно и по-снобистски к народу, не ставит себя выше него, но и не создает себе о нем фальшивых иллюзий, а страстно и с увлечением ищет, каким образом во времена бурной технической революции, борьбы за национальную самобытность и начинающейся борьбы за социальную справедливость помочь своими знаниями распространяться новому средству цивилизации и тем самым служить не только искусству, но и народу, человечеству.

\* \* \*

Исследование Вацлава Тилле «Кинема» публиковалось в трех номерах передового, прогрессивного еженедельника «Новина». Этот журнал «духовной культуры чешской», как звучал подзаголовок, редактировали И. С. Махар, Ф. К. Шалда и Й. Водак, следуя принципам И. С. Тургенева, слова которого «Поднимать новь следует не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом» журнал поместил в качестве эпиграфа и сделал своей программой.

Исследование Вацлава Тилле появилось среди статей и очерков О. Фишера, Ф. Худобы, Т. Г. Масарика, Ф. К. Шалды, Ф. Жаковца, Й. Водака, З. Неедлого, рядом с прозой Б. Бенешовой, Ф. Лангра, И. Магена, Р. Свободовой, стихами И. С. Махара, А. Сова, Ф. К. Шалды и др. И не случайно именно в среде этих выдающихся деятелей чешской культуры, которые своим творчеством и своей деятельностью уже тогда пробивали путь новой форме и содержанию, Тилле с Водаком заняли место серьезных критиков, которые определили возможности кино как важного эстетического явления XX века.

«Кинема» не только по объему, но прежде всего по своей глубине и серьезности — первое чешское научное эстетическое исследование о кино.

Во введении Тилле характеризует тогдашнюю обстановку в кинематографии. В следующей части он классифицирует идущие тогда на экранах фильмы по жанрам и находит в них элементы возникающих выразительных средств, специфических для кино, и приходит к оптимистическому заключению, дальновидно предсказывая кино большое будущее.

За неделю до опубликования первой части «Кинема», 31 октября 1908 года, в журнале «День» появилась первая критическая статья Тилле о кино, — и это тоже, по существу, первая чешская кинорецензия — «„Арлезианка“ Доде в кинематографе».

Фильм был создан небольшим и недолго просуществовавшим акционерным обществом «Фильм д'ар», которое ангажировало известных актеров (сделав правилом объявление их фамилий), заказывало сценарии самым известным современным авторам, создавало инсценировки произведений знаменитых писателей, заручалось сотрудничеством самых лучших архитекторов и музыкантов.

В фильме «Арлезианка» Тилле ищет соотношение новой живой пантомимы и театра. Он исходит из наблюдения, что «кинематограф... переменил существенно способ исполнения», что актеры «сыграли связный ряд сцен... в натуральном месте действия, в декорациях природы». Он пишет: «Кроме технической разницы — отсутствие слова — эти картины отличаются от театральных сцен в основном именно естественностью обстановки». Тилле делает правильный вывод, что перенесение действия из театральных кулис в натуральную обстановку не только «требует совсем другого способа исполнения, но и создает, таким образом, другой драматический жанр, оперирующий иными средствами, чем театр».

В исследовании «Кинема» Тилле приходит к принципиально важному заключению, что кинематограф является искусством.

Первая треть очерка повествует о теневом и кукольном театре, прежде всего ориентальном. В следующей части Тилле говорит о том, что с появлением кинематографа «люди развлекаются новым зрелищем, новым на-

слаждением, вызванным старым изобразительным средством — тенью».

Тилле долгое время называет кинематограф в его немой стадии «пантомимой теней». Особенно его заинтересовала тень как «изобразительное средство, более податливое и более послушное, чем кукла». Это же позволило ему так точно понять и кино. Он видит связь и в том, что игра теней, так же как и кино, передается проекцией на экран.

Следует особо подчеркнуть и оценить, что уже в этом исследовании Тилле с воодушевлением приветствует научно-популярные фильмы, «достигающие в воспроизведении все большего совершенства».

И в своей последующей кинокритической деятельности, например в критике художественного фильма «Макбет» (1910), Тилле перечисляет полноценные жанры кинематографа, включая «снимки природы». А спустя десятилетие, в 1920 году, он посвящает письмо из Парижа научно-популярному кино, говоря, что оно становится практической школой, и делает заключение, что «вся школьная система обучения изменится коренным образом под влиянием кино». Из Парижа он информирует об особом кинотеатре, где идут научно-популярные фильмы и где он смотрел фильм об экспедиции Шеклтона в Антарктиду, демонстрацию которого приветствует спустя некоторое время и в Праге. Такие примеры его одинакового интереса и к художественным, и к научно-популярным фильмам мы часто находим в его работах. Но Тилле справедливо отрицает псевдодокументальные фильмы, например, подтасованные сценки «из жизни студентов» или ночной канкан, когда «отбором руководит в большинстве случаев вкус странствующих приказчиков киноателье».

Тилле замечает противоречие между общественной миссией и возможностями самой кинематографии, когда кино «взяла в свои руки наука» и в нем работают настоящие художники, но, с другой стороны, «оно в руках и у предприимчивого торговца... Изобретение здесь пока целиком подчинено наживе, и осуществление его доверено людям без всякого вкуса и литературной совести».

Он видит изделия ремесленников, служащих исключительно корыстным интересам предпринимателей, нажи-

вающихся за счет плохого вкуса публики. Он видит, как «зрелища большого размаха, налетов, убийств, покушений, пожаров отвлекают внимание от принужденной композиции... Все еще слишком заметно, что автором является режиссер-ремесленник, который заботится прежде всего о трогательном зрелище, поражающем зрителя, но не о художественной обработке материала. Это стремление достичь внезапного воздействия после искусственно поддержанного напряжения, рядом трогательных сцен отвлечь внимание от низкого уровня исполнения является основным недостатком этих пантомим, которые целиком слепо следуют фарсовому юмору, календарной сентиментальности, газетной сенсации».

Посетителями тогдашнего кино была отчасти мелкая буржуазия, отчасти те, кого тогда называли «простым народом». Эта массовая аудитория вследствие недостаточных условий для образования и из-за отсутствия условий для культурной жизни поддавалась влиянию той обывательщины, которая, как мудро напоминал еще в 1921 году Ленин, «окружает нас, как воздух, и проникает очень сильно в ряды пролетариата», и поэтому «перевоспитать надо... и самих пролетариев, которые от своих собственных мелкобуржуазных предрассудков избавляются не сразу... а лишь в долгой и трудной массовой борьбе с массовыми мелкобуржуазными влияниями»<sup>2</sup>.

«Подавляющее большинство этих слоев общества в городах и деревнях читало... бросающиеся в глаза проишествия, которыми газетная хроника засоряла мысли публики, или... литературу, рассчитанную на возбуждение фантазии — индейское, приключенческое, детективное и криминальное чтение», — поясняет Тилле. Из этого он делает выводы, что ко всему этому приспособлялось и кино. Оно являлось эквивалентом умирающего колпортажного романа, издаваемого для легкой распродажи широким и беднейшим слоем населения в периодических дешевых тетрадах или «народных» журналах. В них описывалось, как правило, с соответствующей дозой сентимента, счастье бедной девушки, вышедшей замуж за богатого, или «высшее общество».

---

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 103; т. 41, стр. 101.

Однако парадоксальным является факт, что иногда некоторые далекие от искусства, бездарные создатели и даже их очень плохие по содержанию фильмы содействовали прямо и косвенно развитию киноискусства, первооткрытию его возможностей. Речь идет о различных способах использования и применения камеры, об ее отношении к кинематографическому воспроизведению объекта, о воздействии, из этого возникающем, и т. д. Тилле, конечно, не оставлял без строгого критического анализа содержание и то, что под ним подразумевалось в тогдашних фильмах. Он ясно высказывал о нем свое отрицательное мнение. Но это не мешало ему внимательно следить за кинематографическими находками, возможными и в таких лентах. Например, о фильме «Исправленный врач», который он приводит как пример «общественно-этической сентиментальности», Тилле писал: «Лица не производят такого маскарадного впечатления, как в предыдущей ленте, особенно девочка играет с совершенством и виртуозно, — дети, собаки, воры и убийцы выглядят естественнее в таких лентах, но их жесты, мимика отвратительно пахнут беллетристическими приложениями к семейным журналам, так же как и вся пьеса пахнет моралью заключительных глав романов».

К наиболее популярным тогда (как и ныне) жанрам кино относились детективные, приключенческие, так называемые «сенсационные» фильмы, которые Тилле анализировал глубоко и серьезно, без какого-либо педантизма или высокомерия. «Относительно лучше компонованы фильмы криминальные и детективные, — пишет он. — Актеры исполняют роли необыкновенно верно и естественно». Критик оценивает в них прежде всего выразительный темп, причем, отмечает он, движение является «тем естественнее и менее порывисто, чем оно быстрее и точнее»; во-вторых, то, что они отвечают «требованию краткости, лаконизма и ясности действия». Тилле иллюстрирует свою мысль на типичном детективе «Преследование фальшивомонетчиков», со всеми его добросовестно приведенными атрибутами, и на столь же типичном «сенсационном» фильме «Нападение на автомобиль». Как всегда, Тилле живо, подробно и точно описывает действие фильмов, и его талант рассказчика дает нам возможность верно представить захватывающие сцены. Однако он строго осудил фильм «Нигилистка», «идейно окрашенный ху-

же сенсационной газетной хроники», у которого вдобавок «позорно сентиментальный конец». Еще строже он осуждает «маскаратно-костюмированный» фильм «Вендетта», не только за пошлость сюжета и постановки, но и за плохое исполнение ролей актерами. Так тщательно и обоснованно Тилле дифференцирует фильмы, предназначенные «для самых широких слоев общества» и имеющие целью только развлечение.

Вторым пользующимся успехом у публики жанром были тогда, так же как и сегодня, комедия, в том числе всякого рода буффонады. «Сцены гротескные и комические, — замечает Тилле, — находят... гораздо более благодарные изобразительные средства, чем серьезные драматические произведения. И этот комический жанр, который больше отвечает духовным возможностям нынешних режиссеров и актеров, создал вместе с большим количеством брака и новые, действительно впечатляющие композиции, хоть и не большой литературной ценности, однако с технической стороны хорошо сделанные. (Тилле находился тогда еще под влиянием одного из своих учителей, Ишполита Тэна, недооценивавшего художественные требования комического жанра.)

И все-таки Тилле, анализируя способы достижения комического воздействия в кино и приводя примеры, подчеркивающие значение преувеличения и абсурдности для достижения комического воздействия, доходит до положительного заключения, что «будничные неприятности и происшествия превращаются в чудесные сцены».

Третьим популярным жанром были фантастические фильмы, в которых эффект необычного достигался специфически кинематографическим средством-трюком. Это делала возможным камера. Ею тогда часто пользовались с выдумкой, которая сегодня может удивить. Не надо забывать и о том, что камера тогда все еще пленяла открывающимися возможностями. Они могли служить не только для изображения невероятного, как, например, исчезновение или замена лиц и предметов, страшные сцены обезглавливания, волшебство и колдовство и т. д., — но и для выражения психических состояний персонажа (как пишет Тилле, «колебание улиц и домов вокруг шатающегося пьяного, осуществляющиеся сны золотоискателя... тени, приводящие в ужас Ричарда III, и т. д.). следовательно, в сценах психологических.

Анализируя и оценивая тогдашние фильмы, Вацлав Тилле различил и сформулировал следующие основные возможности кинематографического языка:

- а) «складывание снимков»,
- б) «искусственная пауза»,
- в) влияние реальной среды и детали на актерское исполнение,
- г) драматизационные возможности, применение и функция камеры, психологическое и эмоциональное влияние рамки кинокадра.

Самыми важными являются мысли и выводы о том, что Тилле называет «складывание снимков».

«По сравнению с театром, кинематограф может при создании кинокартины складывать сцены без учета их органической последовательности. Сцены, которые мы вынуждены снимать с паузами в несколько часов, на экране можно соединить мгновенно друг с другом, несмотря на перемену декораций, интерьера, переодевание действующих лиц и т. д.»

То, что здесь сказано и что мы сегодня называем монтажом, Тилле иллюстрирует конкретным примером: «Любовный роман, начинающийся в ресторане, потом на корабле, плывущем несколько недель в Южную Африку, и оканчивающийся на бурском поле битвы, складывается из снимков, снятых на всех этих местах и исполненных действительно одними и теми же лицами».

Это, насколько мне известно, вообще первое определение того, что называется монтажной организацией кинематографического времени и пространства. Таким образом, Тилле уже в 1908 году теоретически открыл основные элементы специфики кино, которые позднее уже как сознательный творческий принцип применял в своих фильмах американский режиссер Дейвид Уорк Гриффит, а экспериментально с 1921 года изучал и обосновал в своих статьях советский режиссер Лев Кулешов, теоретически сформулировал Всеволод Пудовкин и в 20-х годах научно разработал Сергей Эйзенштейн.

Тилле, понятно, не употребляет еще те общепринятые сегодня киноэстетические термины, которые в 20-е годы ввела в обиход советская кинонаука. Но от этого его открытие не становится менее значительным, так как



оно вполне раскрывает сущность и характер специфики кино.

Свои выводы о возможностях монтажа Тилле делает на основе пристального анализа различных — пусть даже очень неприятных — фильмов. Как типический пример «складывания снимков» с использованием «искусственной паузы» критик описывает «довольно хорошо составленную сцену спасения маленькой девочки собакой и лошадью во время прилива». Зрителю, который, замирая от страха, волновался о судьбе девочки на скале среди волн, Тилле выдал тайну этого эпизода: в то время, когда зритель видит собаку, плывущую за лошадью, «на скале уже другая девочка, повзрослее, вид которой соответственно уменьшен отдалением прибора, и она сможет сделать тот отважный прыжок на лошадь, что был бы опасен для ребенка», — а в заключение, после новой «искусственной паузы» (которую мы назвали бы монтажной перебивкой), «подъезжает на лошади опять маленькая девочка». Критик поясняет на этом конкретном примере свое общее замечание о «складывании кадров», а именно, что кинематограф «прерывает сцену и следит за ней в быстрых интервалах, в разной среде».

Тилле обратил внимание и на тот факт, что фильмы, спустя короткое время, начали делать иначе, нежели первые картины, снятые в театральных декорациях. Он заметил (один из первых), что, отказавшись от театральной последовательности действия и обратившись к съемкам в реальной среде, кино закономерно пришло к тому, чтобы обрести свою самостоятельность, «встать на собственные ноги».

Реальная обстановка дала еще один значительный толчок к детеатрализации кино и к достижению им чистой кинематографичности: в такой реальной обстановке актеры «должны играть и гримироваться совсем по-другому, чем в театре. Парики, приклеенные бороды, театральные жесты и мимика становятся прямо отвратительными. Живая тень на экране не допускает театральных условностей, и глаз зрителя требует гораздо более верную реальность детали, чем на сцене».

Тилле вскользь замечает — и это потом ему понадобится разработать и додумать до конца, — что так называемая *кинодеталь*, одно из специфических выразительных средств кино, заставила актеров при работе в кино

отказаться от театрального способа исполнения и играть по другому — кинематографически. В театре актер играет и для зрителя в партере, и для зрителя в последнем ряду галерки. Он хочет, чтобы у всех было одинаковое впечатление от его исполнения. Поэтому актер выбирает более размашистые жесты и подчеркнуто выразительный грим; театральные условности и большое расстояние от зрителя делают возможным и приклеенные бороды, парики и прочий театральный реквизит. Кино же использованием детали, т. е. увеличением лиц, одного лица или даже его частей — глаз и рта, а также рук или предметов дает всем зрителям одинаковую возможность видеть самые незначительные, незаметные изменения выражения лица актера, но, с другой стороны, конечно, и неестественность грима или жеста. Поэтому деталь в кино заставила актера убрать из своего исполнения и грима то, что допускает театр, и существенным образом помогла не только созданию специфического кинематографического актерского исполнения, но и созданию специфической драматической композиции фильма.

Монтаж работы актера с преднамеренно выбранными и использованными деталями лица и вдобавок предметов, пейзажа, обстановки и т. д. создал новую эстетику актерского исполнения. Дело в том, что пейзаж и обстановка должны тоже «играть». Уместно применяемые, они только активно дополняют впечатление от актерского исполнения, но вместе с ним развивают и создают само действие, на что Тилле обратил внимание при анализе фильма «Несчастие в горах», в котором удалось «простой сюжет соединить со своеобразным пейзажем» австрийских Альп, причем «оформление было таким простым и действенным, что вызывало очень естественные и художественные впечатления».

В этом соединении «сюжета с пейзажем» работа сценариста и режиссера объединяется с работой оператора. Уже в анализе трюков затронута, в сущности, *проблема камеры и ее значение*. Тилле размышляет о ее значении и в связи с режиссурой, хотя и не подчеркивает четко эту связь. Сначала он характеризует для себя кинематографический прямоугольник, проекцию кинокадра на экране и рамки сцены: «В театре верная копия жизни, не созданная целесообразно в рамках сцены и по ее требованиям, нарушает вероятность, В кинематографе огра-

ничение образа не является рамкой художественного произведения, наоборот, образ — только часть действительности, рамками ограниченной, — и заставляет зрителя забыть, что он смотрит в жизнь сквозь четырехугольное отверстие». Тилле правильно заметил, что кинообраз (в отличие от сценического) в представлении зрителя как бы «растекается» из своих рамок, так как мы воспринимаем не только выхваченную зрением часть, но и осмысливаем ее продолжение и там, где уже нет самого видимого изображения. Именно восприятие зрителем кинообраза и упомянутый характер самого образа вообще дали жизнь некоторым специфическим кинематографическим способам выражения, потребовали особой кинематографической драматичности и напряжения.

Свое исследование Тилле заканчивает оптимистически и прозорливо. Он предчувствует в этой «бурной, неуклюжей и неуверенной, но лихорадочной деятельности... современной теневой игры прорастание нового художественного вида», когда писатели и художники, «привыкнув к особенностям, трудностям и выгодам нового изобразительного средства», будут «вызывать в зрителе впечатления, основой которых будет воспроизведенное естественное движение и выражение лица в естественной среде». И дополняет сказанное такой характеристикой кино: «Это, правда, очень хрупкое и летучее вещество для художественного творчества, но его переменчивость, проворность, податливость допускают необыкновенно сильное развитие фантазии... и она оставляет свободное поле для самой смелой композиции».

Развитие кино вполне подтвердило его слова.

## НОВЫЕ КНИГИ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО

(Библиография, 1967—1968 годы)<sup>1</sup>

### I. Теория кино

Андроникова Манапа. Сколько лет кино? История движущейся камеры. Предыстория киноленты. Из кинопроектора в эфир. М., «Искусство», 1968, 110 стр., илл.

Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства (перевод с немецкого). М., «Прогресс», 1968, 328 стр., илл. (Общая редакция и предисловие Р. Н. Юренева).

Содержание: Бела Балаш — теоретик киноискусства. Р. Юрнев. Гл. I — Эстетика кино. Гл. II — Предыстория. Гл. III — Новые формы. Гл. IV — Культура зрительного восприятия. Гл. V — Видимый человек. Гл. VI — Камера — творец. Гл. VII — Крупный план. Гл. VIII — Лицо человека. Гл. IX — Меняющийся ракурс. Гл. X — Монтаж. Гл. XI — Панорама. Гл. XII — Выразительная техника киноаппарата. Гл. XIII — Проблемы стиля. Гл. XIV — Формализм «авангарда». Гл. XV — Оптические трюки. Рисованные фильмы. Гл. XVI — Звуковой фильм. Гл. XVII — Диалог. Гл. XVIII — Проблема звукового гротеска. Гл. XIX — Замечания к цветному и пластическому кино. Гл. XX — Сценарий. Гл. XXI — Материал и художественная форма. Гл. XXII — Проблемы стиля. Гл. XXIII — Музыкально-художественные жанры. Гл. XXIV — Герой, красота, кинозвезды и история Греты Гарбо. Гл. XXV — Путь и цели советского кино.

Приложения: Аста Нильсен, как она любит и как она стареет. Предисловие в трех обращениях. Идеологические заметки.

Баскаков В. Спор продолжается. Статьи. Рецензии. Заметки. М., «Искусство», 1968, 223 стр., илл.

Содержание: Прикосновение к великому. Спор продолжается. На фестивальной волне. «Хорошая работа». Кончилось ли кино? Пеппе. Еще одна встреча. Путешествие в Мексику. Рим, Париж — 67. Poleмические заметки. Пятый московский.

Вайсфельд И. Завтра и сегодня. О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонацио-

<sup>1</sup> Библиография составлена научным сотрудником Института истории искусств Министерства культуры СССР М. Л. Сатаевой.

нального советского киноискусства. М., «Искусство», 1968, 216 стр., илл.

Содержание: Вступление. Гл. I. Первоэлемент фильма. Гл. II. Человек перед киноаппаратом. Гл. III. «Нельзя» и «можно» в искусстве. Гл. IV. Контражур, веточки и амбивалентность. Гл. V. «Я» и экран.

Справки о советских кинематографистах, упоминаемых в тексте.

Васильков И. Идея и тема в научно-популярном сценарии и фильме. М., 1967, 76 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии).

Утверждено в качестве пособия для студентов заочного отделения.

Содержание: Введение. Предмет и функция фильма. Фильм научный и популярный. Предмет и объект популяризации. Идеино-тематическая основа произведения. Тема и материал. Литература. Фильмография.

Васильков Игорь. Экран и наука. М., «Знание», 1967, 62 стр., илл.

Содержание: Введение. Большое зрение. Чудеса без чудес. Великие заветы. По ту сторону экрана. Фантастика и реальность.

Вольф Фридрих. Искусство — оружие. Статьи. Очерки. Письма (перевод с немецкого). М., «Прогресс», 1967, 431 стр.

Ф. Вольф — один из крупнейших немецких драматургов XX века, широко известен в Советском Союзе как автор многих пьес и сценариев фильмов «Профессор Мамлок» и «Совет богов».

Содержание: Идеино-эстетические взгляды Фридриха Вольфа. Вступительная статья В. Девекина. Искусство — оружие... 1. Из истории театра. 2. В борьбе за новый театр. 3. О людях сцены. 4. О литературе. 5. О кино «Мы из Кройштадта». Воспоминания о фильме и об авторе. Отображать в искусстве правду жизни. Драма и кино. «Три песни о Ленине». Советский кинопэос Дэйги Вертова. Неудачный сценарий или коренной порок кино. 6. О себе и своем творчестве. 7. Письма.

«Вопросы истории и теории кино», вып. 2. М., 1967, 188 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет).

Сборник научных работ аспирантов кафедр киноведения, кинорежиссуры, кинодраматургии и философии ВГИК.

Содержание: М. Гаркушенко. Дикторский текст или авторский комментарий? Т. Шапоренко. Роль эпизода в киносценарии. Г. Склянский. Творческое мышление актера. Е. Шумова. Кино и театр. Н. Назарьян. О сущности научно-художественного синтеза в киноискусстве. С. Пензин. Телевидение и кино.

Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М., «Наука», 1968, 431 стр., илл.

Содержание: Введение. С позиций историка литературы. 1. К вопросам теории экранизации литературы. 2. «Коллежский регистратор» и «Станционный смотритель». 3. «Капитанская дочка» Пушкина и ее экранные версии. 4. Две экранизации «Ши-

нели» Гоголя. 5. «Господа Головлевы» Щедрина и «Иудушка Головлева». 6. Идеи и образы Достоевского в их экранном воплощении. 7. Лев Толстой и современное киноискусство. 8. Проблемы «чеховского фильма». Вместо заключения. А спорам нет конца. Библиография.

Гуральник У. А. Советская литература и кино. М., «Знание», 1968, 48 стр.

Содержание: Содружество искусств. Экранизация: зло или благо? Книга и фильм. Литература и кино. Школа Горького. Страницы славной истории. Эпос и романтика революции. Революция продолжается. Война народная, священная война. Вместо итогов.

Гуревич Г. Карта страны фантазии. М., «Искусство», 1967, 176 стр., илл.

Содержание: Пролог. Двенадцать разгневанных критиков. О теме и о себе. I. Фантастика должна быть научной. О специфике производственной. Соратники и перебежчики. Сверхъестественное в кино. II. Фантастика должна быть достоверной. Прием превращается в тему. Рифы кинофантастики. III. Фантастика должна быть познавательной. IV. Фантастика должна быть героической и занимательной. О космических ковбоях и космических мушкетерах. V и VI. Предвидение или заказ? VII. Фантастика должна быть фантастичной. VIII. Покажите творческий процесс! IX. А где характеры? X и XI. Фантастика против фантастики. XII. Покажите нам будущее! Карта страны фантазий. Для кого? Вектор вкусов.

Добин Ефим. «Гамлет» — фильм Козинцева. М.—Л., «Искусство», 1967, 212 стр., илл. (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии).

Содержание: Принц-студент. Предыстория — ключ к трагедии. Мысль — сила или слабость? Гамлет и Эльсинор. Загадка «Гамлета». Гамлет — мыслитель и Гамлет — мститель. Мысль обретает масштабы, но отвлеченные. Неправда «слабого» Гамлета и неправда «сильного». Хождение по мукам. Гамлет и простонародье. «Быть или не быть?» Ненавистники Гамлета-борца. Мысль становится оружием. «Мышеловка». Оружие оттачивается. «Флейта». Как в Эльсинор пришел страх. Генеральное сражение. Парадокс о равенстве. Гамлет и Офелия. Гибель Офелии. Клавдий и Гертруда. К роковому концу. «Осовремененный» или современный? Степень правды. Образ фильма. Заключение. Фильмография. Выдающиеся исполнители роли Гамлета, упоминаемые в книге. Библиографический указатель.

Довженко Александр. Я принадлежу к лагерю поэтического. М., «Советский писатель», 1967, 404 стр., илл.

Содержание: I. За большое киноискусство. II. Писатель и кино в свете требований современности. Слово в сценарии художественного фильма. Воспитывать молодых кинодраматургов. Основная задача. За единый литературно-кинематографический фронт. О содружестве сценариста и режиссера. Главная тема — герой нашего времени. Показать молодого человека Советской страны. Писатели в долгу перед колхозниками. В поисках образа нашего современника. «Нужны сегодня миру мы». Прогрессивное кино Италии. Мыслить крупными социальными категориями.

«Нужны новые методы». Актер в кино. «Я всегда стремился к синтезу». О документальном фильме. Цвет пришел. О преимуществе цветного кино. Искусство живописи и современность. Мысли об архитектуре. За подлинное знание, за народность искусства. О художественном воспитании детей. III. «Звенигора». «Земля». «Арсенал». «Иван». «Аэроград», «Щорс». «Тарас Бульба». «Мичурин». О новых творческих планах. «Поэма о море». Полет на Марс. IV. Несколько строк. Л. Новиченко. Эстетические уроки Довженко.

Довженко Александр. Собрание сочинений в четырех томах. (Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР).

Том 2. М., «Искусство», 1967, 595 стр., илл. Редактор тома С. В. Дробашенко.

Содержание: Ю. Барабаш. В те пламенные годы... *Рассказы, очерки.* Стой, смерть, остановись! Отступник. Незабываемое. Ночь перед боем. На колючей проволоке. Воля к жизни. Победа (Недоля). Неизвестный. Федорченко. Мать. Тризна. Не примирить. *Сценарии.* Украина в огне. Повесть пламенных лет. *Дикторские тексты.* Битва за нашу Советскую Украину. Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель. *Статьи и выступления.* К оружию! Душа народная непобедима! Украинская песня. Украина в огне. Письмо летчику. Письмо офицеру немецкой армии (письмо врагу). Народные рыцари. Я вижу победу. В грозный час. Родина приказывает. Слава народу-воину! Письмо на Украину. [Слава нашему народу]. Овеянные славой знамена ведут нас к победе. Смотрите, люди! О художественной кинематографии в дни Великой Отечественной войны. *Из записных книжек и дневников.* Комментарии К. М. Исаевой и Ю. Г. Рубинштейн. Указатель имен.

Том 3. М., «Искусство», 1968, 772 стр., илл. Редакторы тома М. П. Власов, Ю. С. Калашников.

Содержание: М. Власов. Поэт экрана. *Сценарии и сценарные замыслы.* Мичурин. Открытие Антарктиды. В глубинах космоса. Зачарованная Десна. Поэма о море. *Пьесы.* Ю. Калашников. Довженко и театр. Жизнь в цвету. Потомки запорожцев. *Рассказы.* Хата. В поле. Корень жизни. Болото. Бульдозер и стихи. Устали. Слава. *Из записных книжек и дневников.* *Приложения.* Страна родная (дикторский текст к документальному фильму). Гибель богов. Прощай, Америка! (фрагменты сценария). Из статей и выступлений. Комментарии. Указатель имен.

Дубровский-Эшке Б. В. Работа художника кино над историко-революционным фильмом. («Ленин в Октябре»). М., 1968, 17 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии, Кафедра мастерства художника кино).

Ждан В. Когда фильм — искусство. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, 72 стр., илл.

Содержание: Если разобрать фильм... Взгляд кинокамеры. О крупном плане, монтаже и ракурсе. Что такое кинематографический образ? От сценария к фильму. Язык фильма и кинематографическая условность.

Зайцев Н. Правда и поэзия ленинского образа. Театр. Кино. М.—Л., «Искусство», 1967, 316 стр., илл.

Содержание: Часть первая. *Предыстория*. Первые подступы. Накопление творческого опыта. Часть вторая. *Изображение*. Во главе революционного народа. От портрета к характеру. Часть третья. *Видение*. В глубь внутреннего мира. «Нет!» — Бронзы многопудью. Драматические борения духа. Часть четвертая. *Сопричастность*. «Общее» и «свое». На гребне событий или в «день тишины»? Примечания. Библиография.

«Искусство экрана. Сборник научных работ студентов сценарно-киноведческого факультета». М., 1968, 174 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет).

Караганов А. В. Образ В. И. Ленина в кино. Доклад на научной сессии на тему «Образ В. И. Ленина в литературе и искусстве». Май 1968, М., «Знание», 1968, 37 стр.

Кардин В. Достоинство искусства. Раздумья о театре и кинематографе наших дней. М., «Искусство», 1967, 272 стр.

Содержание: От автора. 1. Дети пятьдесят шестого. 2. По обе стороны рампы. 3. Опровергнуто временем. 4. На перевале.

«Кинематограф сегодня. Сборник статей». М., «Искусство», 1967, 280 стр., илл. (Всесоюзный государственный институт кинематографии).

Содержание: Г. Капралов. В кинообъективе — человек. С. Герасимов. Мысль — действие (Искусство киноактера и современный фильм). М. Ромм. Возвращаясь к «монтажу аттракционов». Р. Юренев. В поисках правды. В. Ждан. О кинематографической условности. А. Дымшиц. Уроки одной эстетической теории (Учение Бертольта Брехта и проблемы кинодраматургии). Е. Громов. Современный кинематограф и проблема синтеза искусств. Е. Голдовский. Выразительные возможности новых кинематографических систем. Р. Ильин. Кино и телевидение. А. Грошев. Традиции и современная киношкола. Н. Лебедев. Нужна большая наука о кино.

«Кино и зритель». Сборник статей. М., 1967, 74 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения и кафедра философии).

Содержание: От авторов. С. А. Иосифян. Опыт конкретно-социологического исследования кинозрителя. И. Е. Кокорев. К вопросу воспитания кинозрителя. Э. П. Васильева. Опыт изучения кинозрителя в Польской Народной республике. М. И. Жабский. О некоторых вопросах методики эмпирического исследования в западногерманской социологии.

«Кино и зритель. Опыт социологического исследования». М., «Искусство», 1968, 328 стр.

Содержание: Введение. I. Методика исследования. II. Анализ посещаемости кино населением Урала. III. Социально-демографические факторы формирования зрительного отношения к киноискусству. IV. Анализ оценок фильмов кинозрителями. V. Герой экрана и зритель: Нравственно-воспитательное воздействие кино-



искусства. VI. Некоторые результаты социологического изучения сельских зрителей. Заключение. Приложение.

Крючков Н. Выразительные средства фильма. Изд. 2-е, исправленное. М., «Искусство», 1968, 103 стр., илл. (Б-ка киновидеотеки).

Содержание: От автора. Восемь или шестнадцать? Объектив — глаза кинозрителя. Свет и цвет. Кинокамера движется. Монтаж кинокамерой. Ножницы и клей. Слово, музыка, шум. Заключение.

Лесин В. Проблемы киноминиатюры. (Наблюдение, этюд, новелла в фильме «Сделано в Италии»). М., 1967, 43 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Содержание: От автора. Введение. I. Кинонаблюдение. II. Киноэтюд. III. Киноновелла. Заключение.

Маневич И. О роли слова в кинообразности. М., 1967, 72 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Содержание: Рождение кинодраматургии. Слово и кадр.

Мацкевич Ю. Музыка и звук в фильме. Часть I. М., 1968, 160 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра режиссуры художественного фильма).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Содержание: Предисловие. От автора. Введение. Общее понятие о звуковом решении фильма. I. Режиссерская разработка сценария. II. Работа над музыкой и звуком в подготовительный период. III. Работа над музыкой и звуком в съемочный период. IV. Подготовительная работа над шумами. V. Создание шумов при помощи монтажа. VI. Тонировка шумов. VII. Работа над диалогом. VIII. Монтаж первичных фонограмм. IX. Перезапись. Заключение. Приложения.

Мачерет А. Реальность мира на экране. М., «Искусство», 1968, 312 стр.

Содержание: От автора. 1. *Эстетика документальности*. Документальность киноизображения. Документальность и документальная форма. Документальность воссоздания. Актерское творчество и документальность. Эстетика документальности и сюжет. Эстетика документальности и язык киноискусства. 2. *Мысль на экране*. Изображение мысли. Авторский голос. Несколько соображений под конец.

Меркель Майя. В сто сорок солнц... М., «Искусство», 1968, 103 стр., илл.

Содержание: I. *Прилет «Журавлей»*. Болезнь левизны. Отцы и дети. II. *...лет спустя*. Иная интонация. В поисках солища. Чужие? Знакомые мотивы. Три тона. III. *Сделано сегодня*. Необычно. Динамично. Остро. Опять фотография. Просто мода. IV. *Это и есть кинематограф*. Композиционные ритмы. Световые эффекты. Тональные... Вместе, но по-разному. Проза и поэзия. И все же документальность. Слово предоставляется.

Милев Н. Божество с тремя лицами. М., «Искусство», 1968, 295 стр. (Серия «Теория выразительных средств современного кино»).

Содержание: I. *Сквозь объектив теории. Фотографичность и монтаж. Музыкальность и словесность. Надуманные дилеммы. О старых вещах — по-новому... Ожившая картина. Драматическое действие в кино. Киноописательность и киномышление.* II. *Прелюдия к современному кино. Ограниченность Базена. Эстетика фотографичности. Интеграция выразительных средств.* III. *Психологический монолог. У колыбели божества. Бергман. Рене. Феллини. Тарковский, Жалаквявичюс, Юткевич. Четвертое лицо.*

Никифоров А. Работа над сценарием документального фильма. Часть I. М., 1967, 27 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Кафедра кинодраматургии).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Содержание: Предисловие. Гл. I. Начинаящий автор. Гл. II. Авторский замысел. Гл. III. Об отражении прошлого на документальном экране.

Пондопуло Г. К. О художественных границах кинематографа (Синтетическая природа кинообраза). М., 1967, 33 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра философии).

Содержание: У истоков проблемы. Проблема художественных границ кинематографа в теории Эйзенштейна. О синтетической природе кинообраза.

Пономарева Т. Принципы актерской школы Станиславского в кино. М., «Знание», 1968, 32 стр. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 2).

«Проблема личности и общества в современной литературе и искусстве». М., «Мысль», 1967, 445 стр. (Академия общественных наук при ЦК КПСС. Кафедра литературоведения, искусствознания и журналистики).

Сборник аспирантских работ.

Содержание: В. И. Борщук. Концепция цельной личности в эстетике и творчестве Горького (Предисловие). С. И. Мартынова. Проблема коллективизма в литературных спорах 20-х годов. И. Белинис. Концепция человека в современной литовской литературе. В. Н. Соболенко. Особенности художественного воплощения трагического конфликта в современной военной прозе. С. П. Лакшиик. Социальные конфликты колхозной деревни в творчестве Владимира Тендрякова. Е. К. Чухман. Концепция личности в современной советской драматургии (Герой и конфликт). Э. Надъ. Современность исторической драмы. В. В. Шабров. Новые черты драматического конфликта в современном кино (Диалектика характеров и внутренний конфликт). Э. Гараи. Некоторые особенности художественного изображения человека средствами документального фильма.

«Путь советского искусства». Материалы научной конференции. М., 1968, 331 стр. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Содержание: В. С. Кружков. Вступительное слово. *Проблемы театрального искусства. Проблемы музыкального искусства. Проблемы изобразительного искусства и архитектуры. Проблемы киноискусства.* С. И. Фрейлих (доклад). Содоклады и выступления:

В. В. Рыбак-Акимов; С. С. Гинзбург; А. В. Красинский; С. В. Дробашенко; Х. Н. Абул-Касымова; Г. П. Чахирьян; В. С. Кружков. Заключительное слово.

Стреков И. Автор и документальный фильм. М., 1967, 38 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра драматургии кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Сурков Е. Амплитуда спора. Статьи о Брехте, Ибсене, Розове, Чухрае, фильме «Председатель». Маоизм и искусство социалистического реализма. М., «Искусство», 1968, 270 стр.

Содержание: В ответе за будущее. Путь к Брехту. Маоизм и искусство социалистического реализма. Егор Трубников и его время. Перед решением. Бранд из Норвегии. 1966.

Фрадкин Л. Второе рождение. Некоторые вопросы экранизации. М., «Искусство», 1967, 184 стр., илл.

Содержание: Лев Славин. Экран и писатель. *Основы экранизации. К истории вопроса. Кинематографический образ. Кинематографичность литературного произведения. Воплощение авторского замысла. Стилистическое и жанровое соответствие. Звучащее слово. Диалог. Другие виды звучащего слова. Монтаж. Передача субъективного восприятия. Перспективы применения монтажа при экранизации.*

Фрид Э. Музыка в советском кино. [Л., «Музыка», 1967], 200 стр., илл. (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии).

Содержание: От автора. I. Звук и музыка как элементы кинопоэтики. II. Из истории советской киномузыки (очерки-зарисовки). Только ли «проза»? (На заре звуковой кинематографии). Фильмы Эйзенштейна — Прокофьева. О некоторых фильмах 50-х годов. III. Опера и кино.

Ханюгин Ю. Предупреждение из прошлого. М., «Искусство», 1968, 267 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Содержание: Зачем про войну? (Вместо предисловия). Если завтра война. Все для фронта. Война окончена. Человек и история. Двадцать лет спустя.

Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения в шести томах, т. 5. М., «Искусство», 1968, 600 стр., илл.

Содержание: От редколлегии. Р. Юренев. Историк, критик, публицист. *Критические и искусствоведческие статьи. 1926—1947.* Крупным планом (Вместо предисловия). *История и теория кино.* Будущее советского кино. Наш «Октябрь». По ту сторону игровой и неигровой. Предисловие (к книге Гвидо Зебера). «Техника кино-трюка». Письмо в ГИК. В интересах формы. Наконец! Средняя из трех. Большевики смеются (Мысли о советской комедии). Гордость. Двадцать. Проблемы советского исторического фильма. Диккенс, Гриффит и мы. Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры. Единая (Мысли об истории советской кинематографии). Всегда вперед! (Вместо послесловия). *Критика и публицистика.* Даешь комсомольца в Дристаловку! Земля наша обильна... но порядка в ней нет. О фашизме, германском киноискусстве и подлинной жизни. Открытое письмо германскому министру пропаганды доктору Геббельсу. «Крестьяне» («Стяжатели»). Самое важное из

искусств. Можем! Разумное мероприятие. В энтузиазме — основа творчества. Образ громадной исторической правды и реалистичности. Ленин в наших сердцах. «Страну Советов» — Стране Советов. О романе-фильме «Мы, русский народ». Нам двадцать лет. «Диктатор». Фильм Чарли Чаплина. Молодые люди Америки! Мистер Линкольн мистера Форда. Свершилось! «Освобожденная Франция». Крупным планом. Единственная. Зритель-творец. *Статьи о театре*. Нежданный стык. Чародею Грушевого Сада. Еще о народно-героическом театре. Воплощение мифа. «Вы этого не забудете» (Пьеса Дж.-Б. Пристли в театре Революции). Юдифь. *Портреты и наброски*. Как ни странно, — о Хохловой. Величайшая творческая честность. Эссе об эссесте. Свой! Поль Робсон. Концерт в Москве. Мы и они. Хэлло, Чарли! Рождение актера. Жизнь — подвиг. 25 и 15. Око за око. Неистовые художники [О Маяковском]. [Рождение мастера]. Мы встретились. Валя Кадочников. Об Иване Пырьеве. ПРКФВ. Неповторимость Галины Сергеевны Улановой. Люди одного фильма. Charlie the Kid. Вместо послесловия. *Приложения*. [Литература и кино]. [Что мне дал В. И. Ленин]. Ответ на анкету. Комментарии. Указатель имен.

## II. История советского кино

Абдуллаев Б. Туркменская литература на экране. Ашхабад, «Ылым», 1968, 138 стр., илл. (Институт истории им. Ш. Батырова АН Туркменской ССР).

Содержание: Введение. От поэмы к фильму. «Я вернусь». Драма и кино. «Сын пастуха». «Семья Аллана». «Айна». Проза на экране. «Последняя дорога». «Шасенем и Гариб». «Состязание». Заключение.

«Актеры советского кино», вып. 3. М., «Искусство», 1967, 264 стр., илл.

Содержание: Ел. Бауман. Ролан Быков. Л. Нехорошев. Анастасия Вертинская. Е. Кузьмина. Ада Войцик. Л. Ахвердян. Гурген Габриелян. Л. Маматова. Николай Губенко. Н. Фокина. Инна Гулая. В. Демин. Людмила Гурченко. А. Локтев. И. Раздорский. Олег Жаков. Т. Твалчреидзе, К. Церетели. Серго Закариадзе. И. Ольшанский. Владимир Земляникин. В. Тулякова. Василий Лановой. В. Леонов. Михаил Названов. В. Рязанова. Ирина Скобцева. А. Степанов. Лидия Сухаревская. Г. Волчек. Олег Табаков. Л. Закржевская. Наталья Фатеева. Р. Соболев. Александра Хохлова. А. Борщев. Т. Медведев. Степан Шкурат. А. Степанов. Юрий Яковлев.

«Актеры советского кино», вып. 4. М., «Искусство», 1968, 272 стр., илл.

Содержание: К. Ключевская. Вяя Артмане. Евг. Аб. Бронюс Бабкаускас. Евг. Аб. Григорий Гай. Л. Муратов. Сергей Герасимов. Л. Муратов. Александр Демьяненко. М. Тимченко. Евгений Евстигнев. М. Александрова. Владимир Ивашов. М. Жезеленко. Павел Кадочников. А. Бейлин. Екатерина Корчагина-Александровская. А. Калентьева. Федор Никитин.

А. Бейлин. Юрий Никулин. К. Ключевская. Люсьена Овчинникова. Р. Карпина. Эдуард Павлус. М. Ильина. Эмма Попова. М. Тимченко. Ия Саввина. С. Цимбал. Николай Симонов. М. Ильина. Нина Ургант. М. Шувалова. Сергей Филиппов. Э. Арнольди. Владимир Фогель. А. Калентьева. Людмила Целиковская. Т. Марченко. Николай Черкасов.

Бабочкин Борис. В театре и кино. М., ВТО. «Искусство», 1968, 388 стр., илл.

Содержание: От редакции. *Об искусстве актера*. Гл. «Через тридцать лет» посвящена фильму «Чапаев».

*Режиссерские заметки*. Заграничные впечатления. А. Березина. Творческий путь Б. А. Бабочкина.

«Баллада о солдате». М., «Госфильмофонд СССР», «Искусство», 1967, 176 стр., илл. (Серия «Шедевры советского кино»).

Содержание: А. Караганов. Бессмертие солдата. В. Ежов, Г. Чухрай. «Баллада о солдате» (сценарий). Г. Чухрай. Путь к экрану. Советская пресса о фильме. «Баллада о солдате» на экранах мира.

Вартанов Ан. Самое массовое. М., Изд-во «Советская Россия», 1967, 118 стр. (Б-чка «В помощь художественной самодеятельности»).

Содержание: Введение. I. Магия десятой музы. Самый увлекательный сюжет. О живой воде киноискусства. Возможности киноэкранники. Добрая фея или злой джин? Жечь сердца людей. «Про любовь...» «Мои любимые артисты кино». 200 000 000 художников. II. Я беру в руки камеру. Отступление о самодеятельном искусстве. Завод-студия, фабрика-зал. От летописи — к искусству. III. Обиды шестого искусства. Смотреть, любить, понимать. От ОДСК — к КДК. Заключение.

Габрилович Евг. О том, что прошло. М., «Искусство», 1967, 288 стр.

Содержание: От автора. *Рассказы, о том, что прошло*. Поправки к поправкам. Огонек в овраге. Актеры. В. Э. Мейерхольд. О тех, кого сохранила память. Как родилась «Мечта». Беда ушла, а память о ней не уходит. Степанов и его электропровода. Обрывы и горы. О коммунистах. *О киносценарии*. Глава I. Глава II. Глава III [О работе над кинематографическим эпизодом, о жанре кинодрамы]. Глава IV. [О кинематографическом воплощении образа В. И. Ленина].

Гибу Николай. Заметки о молдавском кино. Кишинев. Государственный комитет Совета Министров Молдавской ССР по кинематографии, 1968, 121 стр., илл.

Содержание: От автора. Обзорение. Эмиль Лотяну. В. Дербенев. Документальное кино. Фильмография.

Головня В. Н. Советское документальное и научно-популярное кино в юбилейном году. М., 1967, 20 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Голубенский Ю. Ленфильм. Лениздат, 1968, 78 стр., илл.

Донской Марк. [Рассказ о творческом пути]. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, 63 стр., илл. (Серия «Режиссеры советского кино»).

«Евгений Урбанский». Сборник. М., «Искусство», 1968, 143 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: Р. Рождественский. Другу, которому я не успел написать стихов. М. Яншин. Ему многое предстояло. Д. Хороманский. Товарищ юности. И. Клыкова. Школьные годы. В. Топорков. Мой ученик. О. Табаков. Успех пришел к нему по праву. Ю. Райзман. Одаренный актер. Е. Габрилович. Женья. С. Павлова. Всегда живой Василий Губанов. Маргарита Алигер. Коммунист. И. Чекин. Женья, слушай меня!. В. Ливанов. Он радовался жизни. Г. Чухрай. Замечательный артист и человек. В. Иванова. После «Коммуниста». Е. Леонов. Он был особенный. Л. Елагин. Требовательность таланта. В. Ордынский. Качество, столь редкое. И. Макарова. Горячее сердце. Н. Исмаилова. Открыть героя. А. Липовский. Нас познакомил Маяковский. П. Резников. Любимый образ. Б. Львов-Анохин. В поисках темы. Л. Зорин. Трудная слава. В. Радев. Радость встречи. Э. Неизвестный. Сила дарования. С. Гаврилов. Близкий и понятный. М. Рошин. Талант быть человеком. И. Лапиков. Всегда полон жизни. Г. Гай. В последней картине. Ю. Марков. На съемках «Директора». И. Смоктуновский. Он не знал пределов. Е. Евтушенко. Баллада о совершенстве. Е. Урбанский (Начало пути). О рядовом коммунисте (интервью в газете «Советская Эстония»). (Что я делал 27 октября 1961 г.). Всегда ли виноват актер? Роли, сыгранные Е. Урбанским в театре и кино. Жаров Мих. Жизнь. Театр. Кино. Воспоминания. М., «Искусство», 1967, 380 стр., илл.

Содержание: А. Зисль. Михаил Жаров и его книга. Театр. Кино.

Иванов-Вано И. П. Очерк истории развития мультипликации (до второй мировой войны). М., 1967, 54 стр.

Утверждено в качестве учебного пособия.

Содержание: Рождение искусства мультипликации и первые годы его развития. Развитие рисованной мультипликации после первой мировой войны. Рисованная мультипликация в тридцатые годы и в начале сороковых годов.

Ивановский А. В. Воспоминания кинорежиссера. М., «Искусство», 1967, 306 стр.

Содержание: Р. Соболев. Свидетельство современника. «Минувшее я вновь переживаю...» Казанский театр. Молодой Качалов. Вдали от дома. Я буду режиссером. Театр Солодовникова. Открытие оперы Зимина. Будни театра. В Париже. Возвращение в Москву. Опять в Париже. Я получаю постановку. «Все, как в жизни». Тенор В. П. Дамаев. С. В. Рахманинов. «Никова дама». В. И. Суриков. Петербург. У Римского-Корсакова. Ф. И. Шалапин. Как я стал работать в кино. Первый самостоятельный опыт. Вторая молодость. В Петрограде. «Дворец и крепость». Советский фильм в Берлине. Воскресший из пепла. В. Н. Фигнер. «Декабристы». На распутье. «Иудушка Головлева». Комическая опера «Помпадуры». «Дубровский». «Музыкальная история». «Антон Иванович сердится». Заключение. Фильмография.

«Из истории кино. Документы и материалы», вып. 7. М., «Искусство», 1968, 206 стр., илл. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР).

Содержание: *Ленин в кино*. А. Гак. Поиски новых документов. *Октябрь на экране*. В. Михайлов. Революцией рожденный. А. Лемберг. Дзига Вертов приходит в кино. А. Головня. В объективе — Зимний. *Воспоминания, беседы, интервью*. С. Козловский. Смысл моей жизни. А. Вознесенский. Встречи с Брюсовым. В. Баллюзек. На съемках «Пиковой дамы». Эраст Гарин. Автокинография. *Публикации*. С. Эйзенштейн, Г. Александров. «Генеральная линия» (киносценарий). *Несущественные замыслы*: О. Табукашвили. Неподнятая целина. *Рассказы о прошлом*: А. Ханжонков. Первый мультипликатор. Нечто потустороннее.

«Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы», вып. 1. Л., «Искусство», 1968, 298 стр., илл. (Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии).

Содержание: От редколлегии. М. Блейман. Начало искусства. *Воспоминания*. А. Ивановский. Фильмы и годы. Г. Мищурич. Актер в немом кино. Александр Петрович Пантелеев — первый советский кинорежиссер (публикация Б. С. Гловацкого). Евгений Вениаминович Червяков: С. Гуревич. За камерой стояло трое. Сценарии и монтажные листы фильмов Е. В. Червякова (публикация С. Д. Гуревич). Статьи и рецензии о фильмах Е. В. Червякова. Павел Петрович Петров-Бытов: С. Гуревич. П. П. Петров-Бытов. А. Пиотровский. Платформа Петрова-Бытова и советская кинематография. *Киноведение. Ленинград. 1920-е годы*. Э. Арнольди. Из воспоминаний о первых шагах нашего киноведения. Стенограмма выступления Н. Н. Ефимова на теоретической конференции «Пятьдесят лет советского искусствознания». Две статьи А. Пиотровского. Публикация А. А. Акимовой-Пиотровской. Об «идеологии» и «коммерции». Спорные мысли. Будем максималистами. *Документы, материалы*. I. Зарождение киноведения в Государственном институте истории искусств. II. О музыкальном сценарии фильма. III. Материалы о творчестве режиссеров П. П. Петрова-Бытова и Е. В. Червякова.

Фильмография немых художественных картин, поставленных на киностудии «Ленфильм» в 1918—1934 годах. Указатель имеет.

Исаева К. Фильмы о советской деревне в киноискусстве 50-х годов. М., 1967, 59 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения).

Утверждено в качестве учебного пособия.

«Историко-партийная тема в советском кино». М., 1967, 147 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедры киноведения и истории КПСС и политэкономии).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Содержание: Ю. Горячев. Живой Ленин (о документальных

прижизненных съемках В. И. Ленина). М. Власов. «Октябрь» Сергея Эйзенштейна. Н. Туманова. Образ В. И. Ленина. Пути актерского решения в фильмах Юткевича — Штрауха. П. Алешкин. Кинолетопись Великой Отечественной войны (по материалам документальных фильмов «Разгром немецких войск под Москвой», «Сталинград» и «Берлин»). Е. Смирнова. Образ партии и народа в кинофильмах военного времени. К. Исаева. Образ коммуниста в фильмах о советской деревне.

Кармен Р. Л. Героинка борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста. М., «Знание», 1967, 64 стр., илл.

Содержание: Биение пульса жизни. Героическая летопись эпохи. Эстафета подвига. Образная публицистика. Дзига Вертов. «Киноки». Не отстать от жизни. Журналисты экрана. «Новости не только снимаются, они фабрикуются». Страницы из жизни. Активное вторжение в жизнь. Кинолетопись грозных лет. Суровая школа мужества. Танк с оператором на «ничейной» земле. Фельдмаршал сдается в плен. На пути к победе. В визире камеры — атакующий «Фокке-Вульф». Суд народов. Мертвые обвиняют. Поднимаются из руин города. Подвиг нефтяников Каспия. Суровая правда жизни. Романтика подвига. Главное — взгляд художника. «Малая» тема — широкие горизонты.

Кваснецкая М. Лев Кулиджанов. М., «Искусство», 1968, 118 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: О первой любви и главном фильме. «Дом, в котором я живу». Утверждение своего стиля. Право на риск. Экзамен на зрелость. Не подводя итогов. Фильмография.

Козинцев Григорий. Рассказ о творческом пути. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, 54 стр., илл. (Серия «Режиссеры советского кино»).

Колесникова Н., Сенчакова Г. Вячеслав Тихонов. М., «Искусство», 1967, 80 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: Немного о себе. Лиха беда начало. Дело было не в случае. Двойная игра. Блестки своеобразия. Будни. С высоты трагедии. Поиски. Двадцать лет спустя, или К вопросу о доверии. Роли, сыгранные В. Тихоновым в кино.

Кривицкий К. Инна Макарова. М., «Искусство», 1967, 168 стр., 48 стр. илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: Введение. Краснодарская Кармен. Путь к высоте. Самые дорогие люди. Почерк актрисы. Заключение. Роли И. Макаровой в кино.

Левшина И. Нонна Мордюкова. М., «Искусство», 1967, 128 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: От автора. Откуда берутся актрисы. На пороге своей судьбы. Начало. Извлечение корней. Вчерашний день — сегодня. Вместо Анны Карениной. По сценариям Будимира Метальникова. Рассуждения вокруг эпизодов. Из разговоров. Фильмография.

Листов В. Кинокадры незабываемых дней (1917—1918 гг.). М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, 52 стр., илл.

Содержание: Кинофильм «Октябрьский переворот». У Смольного. В Гатчине. Локайчук. Кто он? Перечитывая Джона Рида...



*По следам первомайской ленты. Как это было. 1818—1918. Догадка подтверждается. Кто авторы. К истории одной прогулки. Сентябрь или Октябрь? Генерал прав. Кинолетопись о памятниках Республики. Москва? Петроград? Вглядываясь в лица.*

Медведев А. Кто он? М., «Искусство», 1968, 126 стр., илл.

Содержание: Давайте вспомним. Предел высоты. Заветы времени. Точка опоры. Мне уже двадцать лет. Горький привкус счастья. Герой крупным планом. Он среди нас.

Микоша В. Годы и страны. Записки кинооператора. М., «Искусство», 1967, 568 стр., илл.

Содержание: 1. Начало пути. 2. Севастополь в огне. 3. Вздурженный мир. 4. Мир без войны.

Муратов Л. Александр Иванов. Л., «Искусство», 1968, 175 стр., илл. (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: Экран судьбы. Молодые фильмы. Если завтра война, если завтра в поход... Художественное и документальное. От героев войны — к героям приключений. Гуманизм и драматизм. Фильм-открытие. Встреча с Нагульновым. Фильмография.

Парамонова К. В зрительном зале — дети. М., «Искусство» 1967, 192 стр., илл.

Содержание: Гл. I. Кино и дети. Гл. II. Рождение фильма для детей. Гл. III. Сила жизненной правды (о сюжете и конфликте). Гл. IV. Герой детского фильма (образ — характер — роль). Гл. V. В защиту романтики. Гл. VI. Дети, побольше делайте шалостей (о веселом фильме). Гл. VII. «Живите лучше нас».

Писаревский Д. Сто фильмов советского кино. (Фильмография, подбор материалов и иллюстраций Л. Закржевской Е. Самусь, В. Тарасенко). М., «Искусство», 1967, 319 стр., илл.

Содержание: От автора. I. 1917—1930. II. 1930—1941. III. 1941—1954. IV. 1954—1967.

Погожева Л. Михаил Ромм. М., «Искусство», 1967, 160 стр., 32 стр. илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: От автора. Всегда в движении. Начало пути. На экране — Франция. Трагедия в песках. О революции, о Ленине. Пансион «Мечта» и его обитатели. Война и русский характер. Самое главное — мир. Обращаясь к истории. Полтора часа размышлений. 14-я картина Ромма. Фильмография.

«Показывает „Мосфильм“». М., «Искусство», 1967, 115 стр., илл.

Альбом с аннотациями о фильмах, выпущенных «Мосфильмом» в 1966 году: Айболит — 66. Берегись автомобиля. Война и мир. Выстрел. Дачники. Девочка на шаре. Дневные звезды. Дядюшкин сон. Июльский дождь. Кавказская пленница. Каменный гость. Королевская регата. Крылья. Мимо окон идут поезда. Мы — марсиане. Нет и да. Неуловимые мстители. Одни. По тонкому льду. Про чудеса человеческие. Путешествие. Сказка о царе Салтане. Скверный анекдот. Старшая сестра. Туннель. Человек без паспорта. Человек, которого я люблю. Черт с портфелем. Я — солдат, мама.

Ризаев С. Рачия Нерсисян, М., «Искусство», 1968, 192 стр., илл.

Содержание: «По профессии человек». На перекрестках судьбы. Обретенная родина. Дон-Кихот. Гамлет. Герой новой эпохи. Говорящий немой. Живые монументы. Русские характеры. Образы Шекспира. Образы родной классики. Последняя роль. Искусству отданная жизнь. Роли Рачия Нерсеяна в театре. Роли Рачия Нерсеяна в кино.

Романов Ал. Важнейшая общественная функция советского киноискусства. М., 1967, 31 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет).

Романов Ал. Киноискусство и современность. Наблюдения. Раздумья. Мысли вслух. М., «Искусство», 1968, 165 стр., илл.

Содержание: 1. Искусство для миллионов, искусство для всех. Киноискусство и современность. Важнейшая общественная функция советского киноискусства. Годы. Фильмы. Зрители. Гражданская ответственность мастеров экрана. 2. Живые и славные имена. Вторая жизнь знаменитых кинолент. Воинствующая кинолента эпохи. Открытое окно в науку. Товарищ киномеханик. Мужество художника.

Родионов О. А. Работа фронтовых операторов над боевым репортажем. М., 1968, 50 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра операторского мастерства).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Содержание: Введение. Фронтной кинорепортаж. Кинопортреты героев войны. Труд кинооператоров при съемках боевых эпизодов. Операторские монтажные листы.

Санаев Всеволод. О труде нелегком, но радостном (об актерском искусстве в театре и кино). М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, 47 стр., илл.

Соболевский П. Из жизни киноактера. М., «Искусство», 1967, 184 стр., илл.

Содержание: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей!» (Марк Твен). Быть всегда учениками... Встреча с Ваней Шориним. «Союз великого дела». Наш старший брат и друг. «Рождение» Жана Вансана. «Какая хорошая будет жизнь!» О ролях значительных и незначительных. Преодоление «звукового барьера». Мой первый отрицательный герой. Мои «фрицы». Незабываемые встречи. Кусочек моего счастья. Фильмографическая справка.

«Советский историко-революционный фильм». Материалы сборника подготовлены Ю. Белоусовым, М. Заком, Л. Зайцевой, Т. Соколовской. Редакторы-составители М. Сербер и Р. Яловецкая. М., Бюро пропаганды советского киноискусства. 1967, 126 стр.

Содержание: 1. Историко-революционный фильм в советском киноискусстве (перечень тем, рекомендуемых для лекционной пропаганды в 1967 году). 2. Правда революции — правда искусства. 3. Классика советского кино (материалы и документы). 4. Историко-революционные фильмы — в год великого пятидесятилетия. 5. Ожившие страницы истории. 6. У книжной полки...

Гадэ Э. Надежда Румянцева. М., «Искусство», 1967, 92 стр., 32 стр. илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Приложение: I. Роли, сыгранные Н. Румянцевой в Центральном детском театре (1949—1950). II. Роли, сыгранные Н. Румянцевой в кино (1952—1966).

Тешабаев Д. Асад Исмамов. Ташкент, 1968. 83 стр., илл. (Серия «Мастера узбекского кино»). Книга подготовлена Институтом искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи.

Содержание: Введение. «Клятва». Трудность роста. «Асаль». Исмамов-Бабахан. Исмамов в «Алишере Навои». В поисках современного героя. Место А. Исмамова в узбекском кино.

Тешабаев Д. Киноискусство советского Узбекистана. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1968, 63 стр.

Содержание: От автора. Трудные поиски. На новом этапе. Все для фронта. В глубь веков и легенд. На подступах к современной теме. Экзамен на зрелость. Фильмы молодых мастеров. Документальное кино Узбекистана.

Церетели К. Николай Шенгелая. М., «Искусство» 1968, 88 стр., илл. (Серия «Мастера советского кино»).

Содержание: Введение. Пролог. Учеба. Поиски темы. «Элисо». «26 комиссаров». Неснятый фильм Николая Шенгелая. Тяжелые годы. Фильмография.

Юрениев Р. Краткая история советского кино, вып. 1, М., «Знание», 1967, 140 стр., илл.

Содержание: Важнейшее из искусств. Русское дореволюционное кино. Рождение советского кино. Первые успехи. Эйзенштейн и Пудовкин. Расцвет немого кино. В многонациональной семье. Кино становится звуковым. Человек и революция. История и современность. Геронка труда.

Юрениев Р. Искусство, рожденное Октябрем. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1968. 110 стр., илл.

Содержание: От автора. Революцией мобилизованное и призванное. Широкими шагами пятилеток. За нашу Советскую Родину. Послевоенные годы. Современное советское кино.

Юткевич Сергей. Разгадка поэзией. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1968, 87 стр., илл.

Содержание: Разгадка поэзией (О работе над фильмом «Человек с ружьем»). Путь к образу («Рассказы о Ленине»). Формула боя (Из опыта работы над фильмом «Ленин в Польше»).

### III. История зарубежного кино

Арнольди Эм. Жизнь и сказки Уолта Диснея. М., «Искусство», 1968, 211 стр., илл.

Содержание: Как Дисней стал художником. Как Дисней стал президентом. Как Алиса выручила Диснея. Микки Маус рождается в муках. Легенды о первых звуковых фильмах. Маленькие хитрости «бесхитростных симфоний». Как у Диснея рождались новые герои. Как Дисней сделал Белоснежку. Что Белоснежка принесла Диснею. Что показал Пиноккио. Некоторые обстоятельства рождения Бемби. Реальность «Фантазии». Хвостом вперед в шторм. Прежними путями по новым направлениям. Как Дисней открыл свою страну. Курс не меняется. Дисней и другие.

«Звезды встречаются в Москве. Путешествие по четырем московским фестивалям». (Авторы текста и составители М. Долинский и С. Черток. Фотографии Барулина и др.). М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, 180 стр., илл. (Союз кинематографистов СССР. Союзэкспортфильм. Бюро пропаганды советского киноискусства).

Содержание: В. Баскаков. Экран мира в Москве. Что ни страница — то лев, то львица. И звезда с звездой говорит. Я встретил вас... С корабля на бал. Делу — время. Победители. Бюро справок.

«Звезды немого кино». (Сборник. Составитель В. Головской). М., «Искусство», 1968, 239 стр., илл.

Содержание: Вступительная статья — Э. Арнольди. Аста Нильсен. — В. Кисунько. Мэри Пикфорд — В. Колодяжная. Лилиан Гиш. — Э. Арнольди. Уильям Харт. — Ж.-Л. Рипейру. Дуглас Фербенкс. — А. Разумовский. Пирл Уайт. — А. Разумовский. Сессю Хайакава. — Ст. Яницкий. Рудольф Валентино. — Ж. Садуль. Франческа Бертини. — Г. Богемский. Мюзидора. — Ж. Садуль. Эмиль Яннингс. — Н. Ефимов. Конрад Фейдт. — Э. Арнольди. Комментарии. Фильмография.

Ибрагимов Аджар. Киноискусство сражающегося Вьетнама. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1968, 85 стр., илл.

Содержание: Кино в землянках. Организация киношколы. Национальный театр. Первые фильмы киношколы. Фильмы стреляют. Дипломные фильмы. Торжественный выпуск киноспециалистов. Восторги и... споры.

Карцева Е. Н. Бэтт Девис. М., «Искусство», 1967, 114 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Колодяжная В. С. Кино США (1929—1941). М., 1967, 106 стр. (Всесоюзный государственный институт кинематографии. Научно-исследовательский кабинет. Кафедра киноведения. История зарубежного кино).

Утверждено в качестве учебного пособия.

Содержание: Переход к звуку. Стандартная кинопродукция. Прогрессивные тенденции. Уильям Дитерле. Фриц Ланг. Чарли Чаплин. Френк Капра. Уильям Уайлер. Джон Форд. Орсон Уэллс. Мультипликация Уолта Диснея. Прогрессивное документальное кино.

Кукаркин А. Мифы западного кино. М., «Знание», 1968, 93 стр.

Содержание: Великий иллюзион. Смех, но не только! А царика-то голая. Флирт с Клио. Под манящим покровом романтики. В погоне за золотым тельцом. Преступление остается нераскрытым. Зеркало страха. «Новый Лаокоон».

Маркулан Я. Кино Польши. Л.—М., «Искусство», 1967, 292 стр., илл.

Содержание: Глава I. *Совсем немного истории.* «Чудо XX века». Это искусство должно быть полезным! Польский кинофронт. В оккупации и эмиграции. Зацветают деревья. Глава II. *Сопро-*

тивление зла. «Запрещенные песенки». «Последний этап». «Улица Граничная». Схемы, рецепты и живое искусство. Глава III. *Драма в трех актах*. «Поколение». «Канал». «Пепел и алмаз». Глава IV. *Спор у экрана*. Героизм или антигероизм «Летна». «Эройка», «Косое счастье». Два фильма Ежи Пассендорфера. О войне по-новому. Размышления о причинах и следствиях. Глава V. *О времени и о себе*. Польская школа — что это такое? Смена героя. Жажда чувств. «Черная серия». Эволюция Войцеха Хаса. Бунт сценаристов. Лунатики и чародеи. Вместо эпилога. Фильмография.

Соболев Р. Встреча с польским кино. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967, 102 стр., илл.

Содержание: Предисловие. I. «Чолувка». Возрождение. «Последний этап». Трудности. Диалогия о солдате партии. Итоги десятилетия. Лицом к жизни. Ежи Боссак и его фильмы. Пути документалистов. II. Что такое «польская школа кино»? Расчеты с прошлым. Мунк в споре о героическом. Цвета борьбы. Судьба Мацека Хельмицкого. Инерция «школы». Эволюция темы. III. Обращение к современности. Фильмы о молодежи. В жанре комедии. «Авторское кино». Атакующие фильмы. Поиски поэтического языка. IV. Щедрый год. «Се-мафор». Сколимовский — открытие или манерничанье? До новых встреч.

Соловьева И., Шитова В. Жан Габен. М., «Искусство», 1967, 244 стр., илл.

Содержание: Несколько фотографий. Парижские развлечения. Четыре опыта независимости. Приговоренный убить. Мужество ясности. Легенда Габена. Последняя глава. Фильмография.

Столпник С. V Международный кинофестиваль в Москве. М., «Знание», 1967. 32 стр.

Содержание: Люди и фильмы. Позиция человека в военных и мирных буднях. Судьбы молодых.

Сулькин М. С. Эрвин Гешонек. М., «Искусство», 1967, 88 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Содержание: От автора. На рабочей окраине. Человек с «Кал Аркона». Рядом с Брехтом. На студии Дефа. Трилогия о коммунисте. Встреча с одиннадцатой музой. Поиски продолжаются. Эрвин Гешонек: Несколько слов к читателям этой книжки. Фильмография.

Теплиц Ежи. История киноискусства, т. I. 1895—1927 (перевод с польского). М., «Прогресс», 1968, 336 стр., илл.

Содержание: Часть I. 1895—1908. Мечты о кино. Первые шаги. Жорж Мельес — создатель кинематографического зрелища. Методы создания фильмов. Ярмарочное кино. Часть II. 1908—1914. Империя Пате и «Фильм д'ар». Итальянское кино в тени Д'Аннунцио. Датская кинематография господствует в Центральной Европе. Американское кино на подъеме. Победа кино. Часть III. 1914—1918. Возникновение американской киноимперии. Вермахт создает студию УФА. Кризис западно-европейского кино. Рождение нового искусства. Часть IV. 1918—1928. Немецкий экспрессионизм. Шведская школа кино. Французское киноискусство на ложном пути эстетизма. Американское кино в «эпоху джаза». Великий художник экрана Чарлз Чаплин. Сделано в Голливуде. Немецкое кино под знаком «новой вещности». Три направления во

французском киноискусстве двадцатых годов. Кино в других странах.

Литература по истории зарубежного кино 1895—1928 годов. Указатель имен. Указатель фильмов.

«Федерико Феллини. Сборник. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания». М., «Искусство», 1968, 288 стр., илл.

Содержание: С. Герасимов. Книга о большом художнике. Г. Богемский. В поисках человека. Основная библиография. Фильмография. 1. *Дорога к другим*. К. Лидзани. Проблема Феллини. Ф. Феллини. Моя «Дорога». Дискуссия о «Дороге». (перевод Г. Богемского). Вокруг «Мошенничества». Ж. Садуль. «Ночи Кабирии». А. Моравиа. Кабирия — внучка Фантины. П.-П. Пазолини. Заметки о «Ночах». Дж. Мазина. Я и Кабирия. А. Базен. Путешествие на край неореализма (перевод В. Михалковича). 2. *Тайны мага*. Вокруг Феллини (перевод И. Янушевской). Д. Делуш. Дневник «бидониста». (перевод И. Янушевской). Ф. Феллини. Режиссер — немного клоун. Б. Ронди. Личность Феллини. 3. *Реальность чуда*. Г. Аристарко. Роман и антироман. Что вы думаете о «Сладкой жизни»? Р. Даль Сассо. Почему клерикалы ненавидят «Сладкую жизнь»? П.-П. Пазолини. Католическая праациональность Феллини. Ф. Феллини. «Сладкая жизнь». Ф. Феллини, М. Мастроинни. О фильме «Сладкая жизнь». «Искушения доктора Антонио». П. Балделли. Путаница по-итальянски. Ф. Ди Джамматтео. Проблемы Феллини. А. Моравиа. Он находит героя в себе самом. А. Тромбадори. Феллини исповедуется. Р. Гуттузо. Феллини, 8½. Ф. Феллини. Мой простой фильм. 4. *Художник и духи*. Длинное интервью. А. Моравиа. Федерико Барочный. Ф. Морэн. День Феллини (перевод Л. Прокопович). Комментарии.

Черненко М. Фернандель. М., «Искусство», 1968, 143 стр., илл. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).

Содержание: Лицо. Фернан Контанден. «Синема-бис». Кто пустил сюда этого идиота? Комплекс Тартарена. При попытке к бегству. Человек без корней. Жить, как люди. «...Последний турок... последний верблюд». Фильмография.

«Экран говорит — нет!» (Сборник статей. Редактор-составитель И. П. Садовская). Л., «Искусство», 1968. 226 стр., илл. (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии).

Содержание: Г. Капралов. Когда фильмы сражаются. Л. Муратов. Мифы и факты. Я. Иоскевич. «Грязная война» и совесть художника. И. Соловьева. Время под обстрелом. И. Генс. Голос Японии. Н. Абрамов. Американские противоречия. Л. Муратов. Чувство истории.

#### IV. Справочные издания

«Кино-календарь на 1968». М., «Искусство», 1967, 212 стр., илл.

«Советские художественные фильмы». Аннотированный каталог, т. IV (1958—1963). М., «Искусство», 1968, 824 стр. (Всесоюзный государственный фонд кинофильмов).

Содержание: От составителей. Игровые фильмы. Мультипликационные фильмы. Приложение: Алфавитный указатель фильмов. Хронологический указатель фильмов. Указатель фильмов по киностудиям. Именной указатель.

«Экран 1966—1967». (Сборник. Составление и интервью М. Долинского и С. Черток). М., «Искусство», 1967, 344 стр., илл.

Содержание: Л. Кулиджанов. Год юбилея. Крупным планом. Фестивали. Полемика. Перед фильмом, после фильма. Штатп. Классика: книга, спектакль, экран. Встречи и знакомства. Гости наших экранов. Они шли за солдатами. Неделя итальянского кино. Кино Аргентины. Кино Кубы. Кино Алжира. Фильмография за 1966 год.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

А. Караганов. Сила ленинской мысли. . . . .	5
Ю. Карасик. Из опыта работы над фильмом «Шестое июля». . .	33
Ю. Ханютин. Факт — мысль — образ. . . . .	48
М. Зак. Экранизация сознания. . . . .	75
К. Церетели. Заметки о молодом грузинском кино. . . . .	97
Л. Козлов. Гипотеза о невысказанном посвящении. . . . .	109
М. Андроникова. Поэтическое «я» Маяковского в кино . . . .	134
Е. Викторова. О традициях неореализма . . . . .	172
Сергей Юткевич. Шекспировская трилогия Орсона Уэллса. . .	213
И. Генс. Японский традиционный театр и становление кино- искусства. . . . .	258
Я. Бутовский. Первая русская книга о киноискусстве. . . . .	288
Любомир Лингарт. Чешский кинокритик Вацлав Тилле ( <i>К 100-</i> <i>летию со дня рождения</i> ) . . . . .	299
Новые книги по теории и истории кино ( <i>Библиография, 1967—</i> <i>1968 годы</i> ) . . . . .	315



**Вопросы киноискусства**  
выпуск 12  
(Ежегодный  
историко-теоретический сборник)

*Утверждено к печати  
Институтом истории искусств  
Министерства культуры СССР*

Редактор издательства *Д. П. Лбова*  
Технические редакторы *О. М. Гуськова,*  
*Р. М. Денисова*

Сдано в набор 10/IX 1969 г.  
Подписано к печати 27/IV 1970 г.  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага № 2.  
Усл. печ. л. 17,64. Уч.-изд. л. 17,8.  
Тираж 5000 экз. Тип. зак. 2891. Т-06759.  
Цена 1 р. 07 к.

Издательство «Наука»  
Москва К-62, Подсосенский пер., 21

---

2-я типография издательства «Наука»  
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

И. С. 40  
204423  
1 р. 07 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·