

ИСКУССТВА

КИНО

ВОПРОСЫ
КИНО
ИСКУССТВА

1 9 7 1

ВОПРОСЫ

13

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



ЕЖЕГОДНЫЙ
ИСТОРИКО-
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
СБОРНИК

1971

ВОПРОСЫ

КИНО

ИСКУССТВА

13

ИЗДАТЕЛЬСТВО
• НАУКА •
МОСКВА
1 9 7 1

Ответственный редактор
С. И. ЮТКЕВИЧ

ОТ РЕДАКЦИИ

Рассматривать кинематограф в неразрывных связях между историей и современностью, между теорией и практикой — таковы важнейшие принципы нашего ежегодника «Вопросы киноискусства». Предлагаемый читателю тринадцатый выпуск составлен в соответствии с этими принципами. Вместе с тем он имеет и некоторые особенности. В отличие от прошлых выпусков, отводивших значительное место собственно историческим исследованиям, этот выпуск почти исключительно посвящен теоретическому осмыслению фактов и явлений современного кино. Такая направленность представляется нам насущно важной. Она продиктована, с одной стороны, тем, что практика советского и мирового киноискусства за последнее десятилетие потребовала новой, более конкретной разработки ряда теоретических вопросов; с другой стороны, современный этап идеологической борьбы необходимо включает в себя серьезнейшую полемику на общетеоретическом уровне: советское киноведение должно быть наилучшим образом вооружено в критике буржуазных эстетических концепций.

Мы не претендуем на то, чтобы осветить в данной книге все те вопросы, по которым в последнее время развернулись споры киноведов разных стран. Мы не рассчитываем также и на то, чтобы предложить целостную систему рассмотрения вопросов кинотеории. Мы, однако, надеемся, что наш сборник, имеющий поисковый характер, в какой-то мере поможет решению обеих названных задач.

Если обратиться к дискуссиям, происходящим ныне в мировом киноведении и в кинокритике, то, пожалуй, главной и наиболее острой из обсуждаемых проблем окажется

проблема человека на экране; как, каким образом современное киноискусство отвечает на вопрос о сущности, призвании и возможностях человека в обществе? Этому специально посвящена группа статей нашего сборника. Работа С. Фрейлиха «Мера всех вещей» имеет своим предметом опыт советского кино в создании образа драматического героя. Речь идет по преимуществу о фильмах 50-х и 60-х годов. Это исследование в какой-то мере дополняется работой Л. Козлова «Человеческий образ в искусстве Эйзенштейна», в которой рассмотрена на конкретном материале одна из самых принципиальных традиций советского киноискусства — традиция исторического осмысления человеческих судеб. Статья Е. Громова «Сложное и простое» освещает те противоречивые, во многом пессимистические толкования, которым подвергается человек и его возможности в кинематографе капиталистического мира. В известной мере к этой же проблематике примыкает и статья Е. Викторовой «Новые тенденции в современном итальянском кино».

Другая группа статей посвящена анализу развития художественных средств современного экрана. Очерк М. Андроникиной «Портрет на экране» рассказывает о возможностях и способах показа реального человека в киноискусстве и на телевидении.

Статья И. Шиловой трактует перспективные возможности использования музыки в сегодняшнем кинематографе. Наконец, в исследовании С. Гинзбурга сделана — на широком фактическом материале — попытка обобщить многообразные тенденции мультипликационной кинематографии разных стран.

В сборнике публикуется также перевод одной из глав монографии известного французского теоретика Жана Митри «Эстетика и психология киноискусства». Это глава о так называемой «субъективной камере» — об одном из наиболее активных выразительных средств современного кино.

МЕРА ВСЕХ ВЕЩЕЙ

(К проблеме героя на советском экране)

В СПОРАХ О ГЛАВНОМ

В современной кинотеории нет более полемической проблемы, нежели проблема героя. Здесь главное направление поисков и открытий. Здесь плацдарм неистового сражения, вступая в которое мы оказываемся перед необходимостью вести борьбу на два фронта. Концепция героя, игнорирующая объективный смысл исторического процесса, так же чужда нам, как и нормативная эстетика репрезентативного героя, все действия и желания которого историей детерминированы.

Объяснение человеческих действий фатальностью истории, как и чрезмерное внимание к области подсознания имеют одни и те же последствия. В одном случае человек оказывается слепым орудием творящей себя истории, в другом — жертвой нерасшифрованных тайн своих инстинктов.

Наивно представлять себе дело так, что истина лежит посередине. Будь это так, жить было бы очень просто. Всегда был бы прав благоразумный центрист. Но в эстетике центристская психология оппортунистична по самой своей метафизической сути: в поисках так называемого «соломонова решения» она пытается свести несводимое. Занятие это тем более бессмысленно, что противоположности в искусстве, о которых мы говорили (культ подсознания или фатальность истории), сами в конце концов приводят нас к одним и тем же последствиям, и нигде это так не обнаруживается, как в момент, когда мы, изображая действия человека, ищем мотивы этих действий.

Нет, истина не лежит на поверхности между своими крайними противоположностями. Истина познает себя в борьбе со своими противоположностями, но споря с ними и побеждая их, она их не уничтожает, не отбрасывает, она их преодолевает «снятием» и этим заставляет служить себе, потому что они тоже истины, только искаженные.

Мы отрицаем вульгарную социологию не потому, что она *социология*, а потому что она *вульгарная*. И вульгарную физиологию мы отрицаем потому, что она *вульгарная*, а не потому, что *физиология*.

Будучи вульгарными, социология и физиология себя выражают прямолинейно и потому не способны к диалектическому единству, и это является причиной отчуждения человека. Освобожденные от своих искажений, они стремятся друг к другу, проникают друг в друга, через друг друга проявляются; личность преодолевает в себе трагическую раздвоенность и становится действительно совокупностью естественно-природных и общественных отношений.

Как же это выражается в искусстве?

«Дуализму сфер „чувства“ и „рассудка“ новым искусством должен быть положен предел.

Вернуть науке чувственность, интеллектуальному процессу его пламенность и страстность.

Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действительности.

Оскопленности умозрительной *формулы* вернуть всю пышность и богатство животного-ощущаемой *формы*.

Формальному произволу придать четкость идеологической формулировки»¹.

Такую программу Эйзенштейн начертал для себя в 1929 году в статье «Перспективы». Многие в этой статье уже устарело, в частности, убеждение, что «живой человек» остается прерогативой театра и литературы, для экрана же живой человек, т. е. индивидуальный характер, это... «правый уклон». Основная же мысль «Перспектив» о «кино предельной познавательности и предельной же чувственности»² не только не устарела, но

¹ С. М. Эйзенштейн. Избр. прозв. в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 42—43.

² Там же.

звучит сегодня еще более актуально. Вдруг, начиная с 1969 года, «Перспективы» (и такие примыкающие к ним исследования, как «Четвертое измерение в кино», «За кадром», «О форме сценария»), а затем и итоговый труд Эйзенштейна «Неравнодушная природа» публикуются из номера в номер во французском журнале «Кайе дю синема», вызвав горячую дискуссию. В это же время внимание французской кинообщественности привлек фильм итальянского кинорежиссера Бернардо Бертолуччи «Перед революцией» (поставленный за четыре года до этого и не сразу замеченный), в котором молодой герой Фабрицио свой душевный разлад, неспособность «себя собрать» осознает как явление кризиса общества *перед революцией*.

Именно с революцией связывал Эйзенштейн возможность преодоления в жизни и в искусстве антагонизма между двумя, как он говорил, стихиями — «стихией Действительности» и «стихией Вымысла». Статья «Перспективы» была не итогом исследования этой проблемы, а только началом.

Смысл «Перспектив» станет для нас яснее, если мы вспомним путь Эйзенштейна после этой программной работы, т. е. после «Стачки», «Броненосца Потемкина» и «Октября». Обратившись в «Старом и новом» к современной теме, он пытается продолжить линию эпического кинематографа, сочетая его с тем самым живым человеком, которого он столь ригористически отрицал в «Перспективах». В «Старом и новом» Эйзенштейн пытался из современной коллизии извлечь энергию той же мощи, какой обладали его ленты о революционном перевороте. Удалось ли это Эйзенштейну? И да, и нет. Не удалось, когда пытался следовать кульминациям «Потемкина» в сцене с сепаратором, добиваясь в ситуации ожидания крестьянами «сгустеет — не сгустеет» такого же напряжения, какими были охвачены восставшие матросы в сцене встречи с адмиральской эскадрой: «будут стрелять или не будут?». В «Старом и новом» подобная кульминация оказалась не столь органичной, такая форма выражения не вполне соответствовала содержанию нового конфликта, еще не изученного. Фильм был на пути к эстетическому освоению нового материала жизни, достижением его является образ крестьянки Марфы Лапкиной. Именно в ней живет новое. Конечно, новое в картине — это и трактора, и идилическая молочная ферма, выстроенная архитекто-

ром Буровым специально для картины Эйзенштейна. Но новое во всем этом не познается чувственно, а скорее умозрительно логически, так же как возникает будущее в «Бане» Маяковского в образе Машины времени и пре-красной Фосфорической женщины (новое мы больше ощу-щали в жизненности Велосипедкина, в его стремлении помочь ученому Чудакову создать Машину времени). Ма-шина времени в «Старом и новом» — это сепаратор. Мар-фа Лапкина — человек времени. Новое живет в ней, в ее улыбке, в ее искренности, в ее негодовании, в ее жажде объединить людей, чтобы покончить со старым укладом жизни. Марфа Лапкина — предтеча и Александры Соко-ловой, и Егора Трубникова — образов вожakov, для ко-торых мечта вывести людей за пределы «идиотизма де-ревенской жизни» стала личной страстью. Таким обра-зом, было бы упрощением думать, что раньше Эйзен-штейн не понимал значения «живого человека», а затем, осознав ошибку, обратился к его изображению. Он при-шел к этому не вопреки своим первым картинам, а через них, благодаря им. Если бы это было не так, ему бы пришлось все начинать сначала. Однако ему не пришлось этого делать: между его трилогией о революции и «Ста-рым и новым» есть внутренняя преемственность. Более того, теперь очевидна связь первых его опытов и фильма «Иван Грозный», которым он завершил свой путь.

«Мой «Грозный» вышел из «Потемкина» — настаи-вал Эйзенштейн. «Иван Грозный» — кинотрагедия. Пси-хология героя в ней исследуется языком кино, основы которого Эйзенштейн открыл в «Потемкине». Эти откры-тия были бы невозможны, если бы там, в «Потемкине», Эйзенштейн не отказался от традиционных способов изоб-ражения психологии индивидуального героя. Конечно, не психология сама по себе мешала молодому революционному искусству, а связанные с ней старые навыки игровой кинематографии. Чтобы преодолеть их, на первых порах пришлось отказаться от актера (или безымянно исполь-зовать актера как типаж), а вместе с ним и от струк-тур сюжетной драматургии. Впервые в истории кино Эй-зенштейн показал массу без протагониста, показал не фо-ном, а двинул ее, как сам говорил, «в центр драмы». Когда же в «Старом и новом» Эйзенштейн впервые ставит в центр картины развивающийся человеческий характер, то он еще не отказывается от типажного принципа, ис-

пользуя в роли главной героини «божественный дар» не профессионала. Обращение его затем к профессиональным исполнителям означало не «назад к актеру», а «вперед к актеру». Эйзенштейн был убежден, что человек возникает не только в содержании и сюжете, но и во всем образном строе произведения. «Все в человеке...» — писал он. — Ни один элемент подлинно живого образа произведения вне человека, не из человека и человеческого ни родиться, ни возникнуть, ни расцвести не может и не способен»³.

Патетические картины Эйзенштейна эмоциональны: «вздыбленная» композиция строится в них по законам состояния человека в момент экстаза, в момент «выхода из себя» (молчащий — закричал). Однако это привело бы к однообразию и риторике, если бы Эйзенштейн не знал законы «снижения»: указанный принцип «выхода из себя» он сочетает с противоположным принципом «возвращения в себя» (пронзительный крик обрывается мертвой паузой).

Конечно, теория Эйзенштейна не универсальна, она имеет пределы, обозначенные практикой Эйзенштейна — художника именно эпического, который события и характеры видит обобщенными.

Кино сегодня в большей степени аналитическое искусство, и таким оно проявляет себя прежде всего в подходе к характеру человека. Здесь принципы Эйзенштейна предстают в новом преломлении, ибо в личности героя, как и в композиции, возвышенное может проявляться не только прямо, но и через противоположность.

НОВЫЙ ЛАКООН

В фильме «Коммунист» пафос выражен прямо. Уже само название говорит о такой намерении. Столь же принципиально программным является выбор актера на роль Василия Губанова.

Эту роль режиссер Ю. Райзман поручил тогда еще никому не известному воспитаннику театрального училища Евгению Урбанскому, обладавшему внешностью социального героя. Но дело было не только в фактуре его

³ С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2, стр. 329—330.

внешности, «готовой» для образа Губанова. Дело было еще в индивидуальной психологии артиста — ему не надо было «играть» воодушевление, он чувствовал своего героя и мог за него думать. Последнее обстоятельство оказалось решающим для успеха картины, и на этом следует остановиться.

Новое в жизни всегда интереснее, богаче чувствами, но показать это непросто. В старом легче обнаружить противоречие: именно потому, что оно старое, противоречие в нем достигает предела и потому для нас очевиднее.

«Мыслящий разум (ум), — писал В. И. Ленин, — заостривает притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного* различия, до *противоположности*. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности*»⁴.

Вот почему в старом легче почувствовать «жизненность», «пульсацию», старое поэтому же легче показать в сфере переживаний.

Природа противоречия нового иная; пока художник ее не разгадал, он остается в сфере рациональности, которая в искусстве всегда отступает перед сферой чувств, что и произошло в фильме «Перед судом истории». Фильм построен на диспуте двух людей — бывшего русского государственного деятеля монархиста Шульгина и Историка. В картине снимается сам Шульгин, т. е. он сам себя играет, Историка играет актер. Первый — живет, второй — играет. Первый трагичен — поразительной силы кадр, когда Шульгин, вспоминая о прошлом, закрывает лицо руками. Перед нами возникает образ отчаяния человека, возможно ошугившего в эту минуту свою вину перед историей.

Для второго аналогичный способ передачи его внутреннего состояния невозможен, это было бы нарочито, потому что он — олицетворение логики. Шульгин создает вокруг себя трагическую атмосферу, Историк — атмосферу пакидательности. Первый обнаруживает характер, тип,

⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 128.

сложившийся в определенных исторических обстоятельствах. Второй пересказывает нам содержание истории в объеме учебника, который мы можем сами прочесть; он всего лишь механический рупор событий. Так между этими двумя фигурами возникает непреодолимая черта; в результате фильм эклектичен. В реальной жизни победил Историк, а художественно это воплотить в данной картине не удалось.

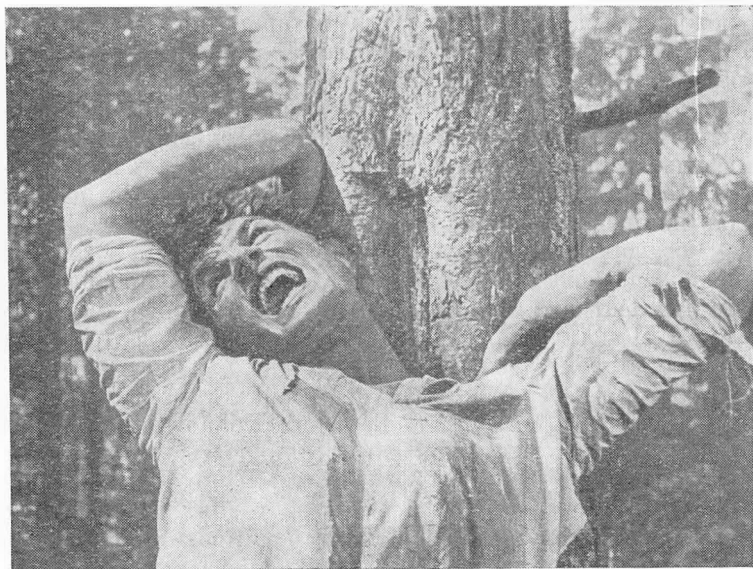
Государство, пишет в другом месте Ленин, — «это не волчок, не колесо, не закон фатума, не воля провидения: его двигают «живые личности» «сквозь строй препятствий»... И поэтому, чтобы заставить колесо вертеться в другую сторону, надо против «живых личностей»... обратиться тоже к «живым личностям»...»⁵.

В фильме «Коммунист» Василий Губанов встает перед лицом старого мира как живая личность. Его чувство и его сознание открыты перед нами. В них отражен бушующий мир во всех своих противоречиях. Дело только в том, что он не зеркало этих противоречий — он пытается их понять. «Знать» для Губанова — значит «действовать». В поступках таких людей история разрешает свои противоречия. В картине есть вершинная сцена — Губанов рубит могучее дерево, и когда он пытается его повалить, мы видим его на крупном плане: в момент высшего душевного напряжения искаженное страданием лицо Губанова, как лицо Лаокоона, дает нам новое представление о прекрасном.

Следует остановиться на этом крупном плане, он объяснит нам не только эту картину, но и нечто существенное в самой трактовке в современном кино образа человека, которого мы называем положительным героем.

Мы не случайно вспомнили скульптурное изображение мифологического героя — он был изображен в момент нравственных и физических мук, но лицо его, в отличие от лица Губанова, не было искажено страданием. Лессинг, сопоставив описание гибели Лаокоона у Вергилия со скульптурой «Лаокоон» Агезсандра, Полидора и Афинодора, а также сравнив изображение мифологических сюжетов у Гомера со скульптурой и живописью античных художников, показал, как один и тот же сюжет выявля-

⁵ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 370.



«Коммунист» режиссера Ю. Райзмана.
Василий Губанов — *Е. Урбанский*

ется по-разному в поэзии (широко понимаемой как искусство слова вообще) и в изобразительном искусстве. В поэзии событие отражается как действие, меняющееся во времени, поэтому поэзия ищет в событии одни оттенки и именно на них обращает наше внимание; изобразительное же искусство не способно показать развитие действия во времени, оно неизбежно запечатлевает один из его моментов, но зато покажет его в конкретно-чувственной форме, в пространстве, в его линейной завершенности. Именно потому, что скульптура может показать только один момент в развитии образа, возвышенный герой не может быть изображен с лицом, искаженным страданием.

Теория искусств Лессинга относится к «докинематографической» эпохе. Новое искусство кино, питаясь опытом искусств старых, в свою очередь внесло существенные коррективы в их теории. Кино разрушило границу между литературой и изобразительным искусством. Экран владеет одновременно временем и пространством. Он не абсолютизирует то или иное состояние, не показывает его



Лаокоон (фрагмент). II—I в. до н. э., Рим, Ватикан

как остановившееся мгновенье, это состояние как бы комментируется тем, что мы видели до и что можем еще увидеть после этого момента. Таким образом, искусству кино стало доступно изображение любого состояния человека и именно потому, что оно располагает возможностью «вывести» и героя, и вместе с тем и нас из этого состояния в новое ⁶.

⁵ Игнорирование этого важнейшего свойства кино как искусства *движущегося* изображения приводит к неоправданному желанию в каждом моменте картины, в каждом кадре ее обнаружить абсолютное выражение идеи этой картины.

Приведу классический пример такого рода заблуждения в оценке одного из эпизодов в картине А. Довженко «Земля». Речь идет о сцене, в которой Василь появляется на тракторе. Сцена эта — одна из кульминаций: не поле старое хочет перепахать сейчас Василь, — старую жизнь он намерен перепахать. За действиями его наблюдает вся деревня — и враги, и единомышленники. Вдруг трактор встал — в радиаторе выкипал остаток воды. На глазах изумленной публики Василь наполняет радиатор, управляя естественную надобность. Сцену резко критиковали за натурализм, хотя эта сцена — необходимая часть классической

Однако кино далеко не сразу решилось преодолеть законы пластических искусств, не сразу обнаружило собственные границы, и этот процесс был связан с постижением человека. Кино опиралось вначале именно на прямое соответствие пластического выражения внутреннему содержанию. Агитфильм, с которого начиналось советское игровое кино, был «быстрым ответом на вопрос». Кто — свой, кто — чужой ясно в нем (как в плакате) с первого взгляда. Черная повязка на лице — это чужой. Кожаная тужурка и маузер — это свой. Плакатность не есть неистинность. Разве в «Броненосце Потемкине» не в такой же степени обнажена тенденциозность, разве в конце концов не в той же геометрической определенности расставлены в нем фигуры людей — представителей антагонистических классов. Нехудожественность агитфильма как раз в том, что он хотел быть не только плакатом, т. е. быть не только наглядной иллюстрацией идеи. В агитфильмах играли актеры, но «игра» и «плакат» несовместимы. В «Потемкине» нет противоречия между формой и содержанием: он поставлен в стиле хроники. В нем не играют; выхваченные из самой жизни типы сохраняют на экране ее чувственную реальность. Каждый остается на экране в том состоянии, в каком «взял» его художник из жизни, каждый несет в картину свой неповторимый характер, пусть и не развернутый, — конечно, это возможно именно в произведении эпическом, где развивается событие, а не характер, в том числе и характер главного героя. Кинематографический образ Вакулинчука сохраняет принцип скульптурной выразительности. Его волнение всегда уравновешено. Даже когда он тяжело ранен, лицо его не обезображено страданием; в момент гибели, падая в воду, он на миг виснет на якоре в состоянии спокойного величия.

картины «Земля». Сцена кажется натуралистической, если ее видеть «отдельно», но ее надо видеть именно в структуре образа неумирающей природы, поэтичной во всех своих высоких и простых проявлениях. Ее надо видеть в глубокой связи с финалом, когда в лунную ночь жизнерадостного Василя сражает кулацкая пуля. В сцене с трактором Василь был «снижен» умышленно, такой поступок был парафразом действия, которое можно было бы определить как «отдать себя», «пролить кровь». Таким образом, к патетической сцене смерти в лунную ночь художник движется не прямолинейно; перед патетикой он «снижает» действие, чтобы идти к цели другим, внутренним ходом, который не сразу для нас очевиден.

Невозможно представить себе Вакулинчука за столом, пьющим чай.

Подобные сцены в «Чапаеве» возможны и даже необходимы.

«Потемкин», как эпопея, построен на контрастах, на противоположных состояниях старого и нового мира.

«Чапаев» — эпическая драма, уже самый новый мир в ней конфликтен, он имеет развитие. Чапаев борется не только с Бороздиным, он меняется под воздействием комиссара, он вступает в конфликт со своими подчиненными. Мы видим Чапаева и отважным и задумчивым, и жестоким и добрым, и бешеным в своей ярости и застенчивым, и подозрительным и доверчивым, видели опрокидывающим противника и усталым. Мы видели его легендарным и смешным.

Однако, как нам пришлось уже однажды заметить, кино не пришло к «Чапаеву». Кино прошло через «Чапаева». Уже сами Васильевы свой новый фильм о гражданской войне — «Волочаевские дни» — создают в форме киноромана.

Образ Губанова связан с традицией Трилогии о Максиме, в которой изображение среды потребовало, по выражению Г. Козинцева, внимания к «копеечным подробностям» быта. Участник революции, Губанов появляется в фильме не на тачанке у пулемета, хотя нам нетрудно представить его и в подобной «чапаевской» ситуации. Он взят в другой исторический момент — в момент «после революции». Губанов заведует складом, добывает гвозди и хлеб для стройки, переживает душевную драму. Губанов оказался близким зрителям: еще недавно миллионы советских людей возвратились с войны, с другой, с Отечественной, но в таких же шинелях и, часто также прихрамывая, входили в мирную жизнь, которая иногда оказывалась сложнее, чем та жизнь на войне, которая была так отчетлива в своих пределах между жизнью и смертью. Теперь Губанову суждены и горькие минуты унижения, когда ему плюет в лицо посетитель, принявший его, честного человека, за лихоимца, а он должен сдержаться, или когда, потеряв самообладание, избивает дезертира Степана. Художники как бы хотят нам сказать: смотрите, те, кто победил, обыкновенные люди, как и у вас, у них есть слабости, сильными их делает цель. Но авторы не дегероизируют Губанова, даже

в трудной, непоэтической повседневности они дарят ему моменты высокого проявления человеческой страсти. Я имею в виду две сцены. Первая — лирическая. В ней нет внешнего действия. Губанов стоит к нам спиной, курит. Он пришел на свидание, и хотя мы не видим его лица, мы ощущаем его трепетное состояние — оно подчеркнуто текучими очертаниями утреннего леса. Урбанский любил эту сцену, он был в ней частью природы, он (как заметил потом) чувствовал себя оленем, ожидающим на рассвете свидания.

Вторая сцена построена на энергичном действии — Губанов рубит деревья, чтобы дровами растопить топку эшелона, везущего хлеб. Это была схватка не только с природой. Губанов бросал вызов цинизму паровозной бригады, которая равнодушно наблюдала за его действиями. В конце концов Губанов разбудил совесть этих людей, и они вместе завершили дело.

Обе сцены происходят в лесу, на рассвете, пейзаж комментирует и любовь героя, и его неистовое сражение как проявление одной и той же натуры.

Райзмана как художника всегда интересовали проявления личности в двух сферах жизни — в сфере личных чувств и в сфере общественных страстей. Райзман — лирик и публицист в равной степени. Разумеется, эти две стороны в нем не разделены, но тем не менее в его творческой биографии есть картины, в которых на первом плане оказались герои в момент психологических переживаний («Круг», «Летчики», «Машенька», «Поезд идет на восток»), в других в центре оказываются общественные коллизии («Каторга», «Земля жаждет», «Берлин», «Твой современник»).

Неожиданные переходы Райзмана от лирики к публицистике и документальному стилю то и дело озадачивали критику. Это было и в 20-е годы, когда после «Круга» появилась «Каторга», и еще более в 40-е, когда после эпического документального фильма о разгроме фашизма «Берлин» возникла лирико-комедийная повесть «Поезд идет на восток». «Берлин» приняли восторженно, «Поезд идет на восток» критика осудила за «мелкотемье». Не так смотрел на это художник, и не случайно частная история «Поезда» завязывается именно 9 мая, в день, когда разрешилась в «Берлине» история общечеловеческая.

В поисках достижения единства этих двух стилистических направлений Райзман постоянно сотрудничает с Евгением Габриловичем. Решительную попытку в этом направлении они предпринимают в картине «Последняя ночь». Картина была открытием; после революционных эпопей она осваивала ту же тему средствами камерной психологической драмы. Столкновение старого и нового мира показано через отношение двух семей — фабриканта Леонтьева и рабочего Захаркина, они связаны — младший Захаркин Кузьма любит дочь Леонтьева Лену. Режиссер сосредоточивается на изображении характеров людей, разработке второго плана. По справедливому определению исследователей творчества Райзмана, его камерная картина оказалась «в ряду пегзых шедевров советского кино вместе с «Чапаевым», «Мы из Кронштадта», «Депутатом Балтики»⁷. И все-таки не в драме удалось Райзману и Габриловичу разрешить задачу — соединить «лирику» и «историю», и это сегодня очевидно, когда после «Урока жизни», «Коммуниста», «Твоего современника» мы возвращаемся к их картине 30-х годов.

«Мне хотелось найти в Петре его лирическую сторону...»⁸, — писал о своем герое артист Н. Дорохин — он играл в «Последней ночи» старшего сына Захаркина, моряка, штурмовавшего Зимний. Рассказывая об этом событии, Петр грыз таранку. Подобное актерское приспособление лишь свидетельствует, насколько эпическая тема трудно «приживалась» к быту.

Камерная психологическая драма — не эпопея «навыорот»; того, кто так думает, опасность ложной индивидуализации подстерегает на каждом шагу. В эпопее персонаж представляет собой класс и тем не менее он убедителен, хотя индивидуализирован лишь в той степени, чтобы не утратить характерные черты конкретно-исторического типа. Прямолинейная индивидуализация могла привести здесь как раз к обратному — к утрате человечности⁹.

⁷ *Марк Зак*. Юлий Райзман. М., «Искусство», 1962, стр. 115.

⁸ «Кино», 17 марта 1937 г.

⁹ Интересный пример ложной индивидуализации привел Эйзенштейн в одной из своих лекций. Речь шла о сценическом воплощении пушкинской ремарки «Народ безмолвствует». «В комментариях к „Борису Годунову“ историка, профессора Морозова, — пишет Эйзенштейн, — рекомендуется подавать толпу индивиду-



«Последняя ночь» режиссера Ю. Райзмана.
Алексей (в центре) — С. Вечеслов

В «Последней ночи» две семьи — это два класса. При таком прямом олицетворении каждый из членов одной семьи плох, каждый из членов другой семьи — хорош. Индивидуальная психология оказалась прямой иллюстрацией психологии социальной, классовой. Но здесь утрачена именно историческая конкретность. Если бы это было так в истории, новый класс мог бы утвердиться лишь в

ализированно, то есть как расчлененную массу, в которой одни кричат „за“, другие кричат „против“, а третьи — молчат.

Вот это, дескать, по мнению профессора Морозова, и будет наиболее правильным и правдоподобным решением концовки трагедии.

Однако что при этом происходит?

Под знаком „индивидуализации“ толпы этот профессор истории деиндивидуализирует народ...

В этом случае роль народа как одного из важнейших действующих лиц трагедии вообще сводится на нет» (Избр. произв., т. 4. М., 1966, стр. 684).

результате уничтожения или устранения всех представителей старого класса. Однако история сложнее. В человеке нового общества обнаруживаются противоречия, и, наоборот, человек старого общества может оказаться ценным в новых условиях. Более того, как неоднократно подчеркивал В. И. Ленин, новое общество строило свою реальность из материала разрушенного старого общества. Конечно, это прежде всего относится к человеческому материалу, к человеческому сознанию. Связь индивидуальной психологии и социальной сложна, ее невозможно уловить в характере, если индивидуальная психология включается лишь как готовый пример для исследования расстановки классовых сил.

Мы сейчас говорим о противоречиях картины «Последняя ночь», не подвергая сомнению ее значения для советского кино — оно было велико, ибо картины такого жанра углублялись в материал, в освоении которого эпопея уже исчерпала свои возможности. Но и драма оказалась переходным жанром, хотя в творчестве различных мастеров это проявилось по-разному. Например, Ф. Эрлер именно в драме полно выразил свои художественные пристрастия. Райзман к своему великому гражданину — Губанову придет через киноповесть, через прозу.

В прозе Райзман осуществил свои стремления, потому что именно в ней лирика и публицистика могут жить рядом без принуждения.

К. Федин, перечитав в зрелые годы «Дым» Тургенева, назвал его «необычайно смелым по виртуозному соединению лирики с общественной темой, любовных эпизодов с рассуждениями о сельском хозяйстве и по тому упоению властью художника над миром, которое живет на каждой странице». Далее Федин пишет: «Одинаково легко выражались стариком мысль и чувство, для него не было ничего, что он считал бы за пределами своей эстетики, никаких запретов и самоограничений. Его писание не имеет ничего механистического. Роман живет, как животное: все важно — кость, шерсть, кожа, кровь, роговина, жилы. От этого мы почти отвыкли. К этому мы придем. И вот смелость есть качество, которое скоро будут славословить в Тургеневе. Напе пренебрежение им, как чувствительным и слащавым барином в прозе, заменится страстным желанием восстановить секрет рассказчика, равно

увлекающегося соловьиной ночью и спором о политэкономии...»¹⁰

Здесь нам следует поделиться размышлением о том, почему все-таки, казалось бы, такие противоположные вещи, как лирика и публицистика, легко уживаются рядом. Почему способны так легко переходить сцены «соловьиной ночи» в «споры о политэкономии». Дело в том, что лирика и публицистика пользуются, по существу, одним и тем же способом выражения состояния. Лирика — это прямое выражение чувства. Публицистика — прямое выражение мысли. Урбанский почувствовал эту связь в своем герое.

Он обнажил в Губанове новое равновесие между мыслью и чувством. Равновесие не в том смысле, что в каждой сцене герой соразмерен в своих действиях. Как раз этим Губанов не отличался. В нем постоянно чувство обгоняло логику (в конце концов это стоило ему жизни, когда он один бросился против банды). Мы имеем в виду другое равновесие, другую гармонию, которая возникает от того, что мысли и чувства не дробят натуру. Цельность Губанова естественна, мотивы поступков актер обнаруживает не только в характере, но и в подсознании героя. Положительный мир Губанова сложен, в воплощении такого характера Е. Урбанский продолжил работу, которую начали в кино Б. Бабочкин, Б. Щукин, М. Штраух, Б. Чирков, Н. Боголюбов. В этом убеждаешься, когда снова смотришь картину «Коммунист» сейчас, двенадцать лет спустя после ее выхода.

Но сегодня становится понятнее и другое — почему сама картина не достигла такого же художественного масштаба, как те, в которых Бабочкин сыграл Чапаева, Щукин и Штраух — Ленина, Чирков — Максима, Боголюбов — Шахова, хотя, как мы заметили, сам образ Губанова достигает масштаба характеров героев этих картин.

В «Коммунисте» рядом с эпизодами поразительной силы возникают вялые, инертные сцены, словно их ставил другой режиссер.

Такова сцена субботника с ее ложным воодушевлением.

Таков и эпизод митинга на могиле Губанова. Рассказывают о прошлом героя, о его боевом пути, о том, что он с детства начал трудовую жизнь. Но нам рассказы-

¹⁰ «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 155.

вают то, что мы уже знаем о герое из самой художественной структуры образа. Что Губанов малограмотен, мы уже догадались — ведь мы видели, как он заскорузло держит карандаш, когда пишет записку Апюте. В сценарии это было необходимо, но когда с помощью актера литературный ряд был переведен в пластический, это надо было убирать, вычеркивать, ибо бессмысленно оставлять леса на фасаде готового здания.

В двух сценах мы видим Ленина, но они также художественно слабы, потому что Ленин здесь только говорит текст, но не совершает поступков.

На первый взгляд казалось, что в этих сценах углубляется образ героя. На самом же деле происходит обратное — образ героя в них разрушался, ибо чрезмерность доказательств лишь вредит искусству. Сцены же, которые не нужны, хорошо поставить невозможно. В этом как раз секрет того, почему у крупного художника рядом со сценами высокого класса имеются и посредственные.

Два эпизода, где появляется артист в гриме вождя, могли и не быть в этой картине, ибо ленинская тема решена глубже в образе коммуниста Губанова, решена не иллюстративно, а постижением сути этого человеческого типа, на духовные резервы которого и рассчитывала ленинская стратегия русской революции.

Любопытнейшее открытие для себя сделал в Ленине английский писатель Уэллс вскоре после известной беседы с ним: «Ленин сказал, что, читая мой роман «Машина времени», он понял, что все человеческие представления созданы в масштабах нашей планеты: они основаны на предположении, что технический потенциал, развиваясь, никогда не перейдет «земного предела». Если мы сможем установить межпланетные связи, придется пересмотреть все наши философские, социальные и моральные представления, в этом случае технический потенциал, став безграничным, положит конец насилию как средству и методу прогресса»¹¹.

Образ Губанова дает нам это жизнеощущение, это предчувствие способности переступить предел обычных представлений о возможностях человека. Губанов является их глубоким художественным выражением, ибо, как

¹¹ Цит. по: *Е. Драбкина. Невозможного нет!* — «Известия», 22 декабря 1961 г.

заметил Гегель, люди «осуществляют свой интерес, но тем самым осуществляется еще нечто более далекое, что хотя и заключено внутренне в этом интересе, однако не заключено в их сознании и в их намерении...»¹².

В искусстве подобные характеры возникают не как иллюстрация определенных идей. Само появление их заставляет пересмотреть не только философские, социальные и моральные представления, но и представления эстетические, и здесь мы снова вернемся к Лессингу, чтобы все-таки объяснить, что заставило нас сопоставить знаменитую скульптуру с изображением красноармейца.

Касаясь возможности показать героя — носителя положительного идеала — через активные действия, Лессинг пишет:

«Идеальный моральный характер может поэтому играть не более как второстепенную роль в этих действиях. Если же поэт, к несчастью, предназначил ему главную роль, то отрицательный характер, более энергично проявляющийся в действии, нежели идеальному характеру позволяют свойственные ему душевное равновесие и твердые принципы, всегда будет заслонять последний. Этим объясняется упрек, который часто делали Мильтону, порицая его за то, что его героем является Сатана. Упрек вызывало не то, что поэт придал Сатане чрезмерное величие, что он представил его слишком сильным и отважным, ошибка здесь кроется глубже. Дело в том, что Всемогущему не нужны те усилия, которые приходится прилагать для достижения своих намерений Сатане, и он остается спокойным перед лицом самых яростных действий и предприятий своего врага. Но хотя это спокойствие и соответствует представлению о божественном величии, оно отнюдь не поэтично»¹³.

Таким образом, по Лессингу — идеальное не может и не должно быть активным, оно божественно в своей красоте, изначально и не нуждается в напряжении для достижения своей цели; напряжение может лишь исказить его возвышенную природу. Предприимчивость, активность — удел Сатаны, т. е. отрицательного героя, способного на любые ухищрения для того, чтобы добиться своего.

¹² Цит. по: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 283.

¹³ Г. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957, стр. 421.

О причинах того, почему искусству в отрицательном легче передать «жизненное», «пульсирующее», мы уже говорили в начале. Сейчас нам важнее подчеркнуть, почему по существу своему идеальный герой-красноармеец Губанов вместе с тем поэтичен.

Для достижения своей цели Губанов должен действовать. Крупный план с искаженным лицом Губанова и — еще более — финал, где, расстрелянный бандитами, он рухнул в грязь, — поэтичны, в них выражена жажда переступить пределы, предначертанные человеку.

ПРОЯВЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ЧЕРЕЗ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ

Если в «Коммунисте» пафос героя, его положительность выражена прямо, то в вышедшем в одном году с ним фильме «Летят журавли» характер героини раскрывался через противоположность. Это было непривычно и потому вызвало ожесточенные споры. Неожиданной была сама коллизия фильма: Вероника, вчерашняя школьница, пережившая измену своему жениху-фронтовику, стала героиней фильма о войне. Поразительно неожиданными казались ее фигура в черном свитере, лицо с необычным разрезом глаз, ее мучительный вопрос: «Скажите, в чем смысл жизни?» А смерть Бориса — такая странная, негероическая и в то же время возвышенная: он падал, а над ним кружились березы, и в этот момент он увидел свадьбу, до которой на самом деле не дожил.

Это было откровением.

Напомним, что еще не было «Баллады о солдате» — мы еще не видели перевернутого мира в сцене, когда Алеша бежит от танка. И «Судьбы человека» еще не было, а значит еще не бежал из плена Андрей Соколов, еще не раскинулся он в овсах в полном изнеможении, чтобы мы его увидели таким с высоты небожителей. Только еще через пять лет появится «Иваново детство», и мать юного героя как подкошенная рухнет у колодца, в который полетят небесные звезды. Через шесть лет придут из-за рубежа феллиниевские «8¹/₂», где в финальном хороводе режиссер соединит вымышленных героев с реальными.

«Журавли» такое видение мира утверждали впервые.

«Впервые ли? — говорили скептики. — Это мы уже видели в немом кино».

Ну что ж, кино 50-х годов действительно вспомнило свою родословную. Жизнь вдохнула в экран поэзию, и он вновь обрел аналитическую способность монтажа, выразительность портрета, силу ракурса. Вдруг все вспомнили, что именно М. Калатозов — оператор и режиссер — некогда создал «Соль Сванетии», жемчужину монтажно-поэтического кинематографа.

С тех пор прошло более четверти века. Различные картины ставил Калатозов за эти годы, но посмотрите подряд «Соль Сванетии» и «Летят журавли», и вы почувствуете руку одного и того же мастера. Калатозова постоянно привлекают романтические истории и драмы, сильные натуры в неожиданных, часто странных обстоятельствах. Поэзия для него — это движение, это кино. Движение у него всегда значительно, независимо от того, сколько времени занимает (секунду или вечность) и какое пространство объемлет (вершины гор, русло реки или лестницу, по которой взбегает герой). Это движение всегда интенсивно, оно осуществляется контрастом монтажных стыков, игрой светотени, выразительностью человеческих фигур, часто обостряемых ракурсом. Это движение драматично, ибо каждый раз оно обнаруживает внезапные состояния в героях или в нас самих.

Возрождение пластической культуры немое кино, разумеется, не означало возврат к старому. Немое кино сегодня уже невозможно — разве может вернуться зрелый человек в свою юность? Гераклит был все-таки прав: нельзя дважды войти в одну реку.

Если вы действительно посмотрите подряд «Соль Сванетии» и «Летят журавли», то, помимо сходства, заметите между ними еще больше различия.

«Соль Сванетии» — немая картина.

«Летят журавли» — картина звукозрительная. Ее надо не только смотреть, в нее надо вслушиваться. Звук и изображение в ней не подчиняются друг другу, они могут спорить, каждый ведет свою партию. Контрапункт слова и изображения изменил характер драматургии экрана, новый смысл приобрело само слово «действие», экран овладел высшей формой движения — мыслью.

В «Соли Сванетии» мы ощутили вечность мира. В картине «Летят журавли» воспроизведена не только реальность мира, авторам удалось показать воздействие второй мировой войны на глубины сознания человека.

В конце концов выразительность человека в «Журавлях», так же как и рельефность массовых сцен, передающих атмосферу времени, выражают истину страстей молодой героини, драма которой связана с жизнью миллионов.

После картины заговорили о «субъективной камере» С. Урусевского. Сколько подражателей сразу появилось у него, сколько перекошенных кадров и вертящихся берез мы потом видели на экране, как будто в этом было дело, как будто сам Урусевский еще совсем недавно не снимал «Кавалера Золотой Звезды» так спокойно, объективно и бесстрастно. Его камера стала эмоциональной, субъективной, когда должна была разглядеть именно Веронику.

Открытие этого характера принадлежит прежде всего драматургу В. Розову — сценарий для Калатозова он написал по своей пьесе «Вечно живые». И все-таки именно на экране характер обнаружил свой истинный масштаб.

Решающим условием успеха оказался выбор на эту роль Татьяны Самойловой. Здесь мы должны отдать должное режиссеру: он с таким риском решился поручить эту роль актрисе, которая была до сих пор почти неизвестна (в кино Самойлова сыграла небольшой эпизод в мало кем замеченной картине «Мексиканец») и которая, казалось бы, меньше всего подходила для этого. Но именно так движется искусство — оно способно дать нам то, чего мы не ждем. По самой природе своей оно имеет право на непредвиденное. Предчувствие не обмануло режиссера. В Самойловой есть, в лучшем смысле этого слова, фотогеничность, натурность, она обладает даром не *играть*, а *быть*. По существу, и ее, и Веронику мы увидели в первый раз, увидели слитно, нераздельно. Лицо Вероники с таким единственным, с таким неповторимым выражением глаз — это лицо Самойловой. Актриса настолько не «играла», в прежнем значении этого слова, что многим она казалась лишь великолепной натурщицей для Урусевского. Нет, как раз манера Урусевского требует от натуры внутреннего содержания. Оно значительно в Самойловой. Мы не сомневаемся в глубине переживаний ее Вероники; истинны и нежное чувство ее, и жестокое раскаяние, которое ей суждено было пережить. Потрясение обнаружило в ней неистребимую человечность героини трагедии.

Сам факт появления этой актрисы казался нам тогда симптоматичным, это выражало эстетическую программу



«Летят журавли» режиссера М. Калатозова.
Вероника — Т. Самойлова

картины, которая в конце концов и отвечает на вопрос — «Для чего мы живем?»

Обратите внимание, что эти слова вложены в уста персонажа, который недавно не мог быть изображен на экране с сочувствием. В годы войны, изображенные в фильме, стихи Константина Симонова «Жди меня» воспринимались миллионами людей как нравственная программа бытия. Симонов тогда же в «Открытом письме» женщине, нарушившей священный обет, писал:

Примите же в конце от нас
Презренье наше на прощанье.
Неуважающие вас
Покойного однополчане.

И вот мы увидели фильм, где героиня изменила своему любимому, фронтовику. Именно здесь возникли споры. И можно понять зрителей, критиковавших картину, коль скоро им казалось, что она противостоит симоновским стихам, которые воспевали верность, а фильм «Летят жу-



Кадр из фильма «Летят журавли»

равли», дескать, возвеличивает неверную женщину. Если бы это было так, то зрители эти были бы правы, но они все-таки были не правы, потому что между стихами «Жди меня» и фильмом «Летят журавли» не только нет противоречия, но есть даже нравственная преимственность.

И стихи Симонова, и фильм — это произведения о верности¹⁴. Только в первом случае тема эта передана средствами лирики — а она выражает чувство непосредственно. Авторы фильма приводят нас к тому же состоянию через драму, через трагическую ситуацию, в которой характер человека проявляется через противоположность. Роман Толстого «Воскресение» был произведением о нравственности народа, потому что великий писатель в грехопадении Катюши как раз и увидел, по выражению Чернышевского, «противоположное содержание». Вероника — героиня не потому, что изменила, а потому, *как* пережила случившееся. В ее личной драме преломилась трагедия войны, разорвавшая привычные связи, которые

¹⁴ Прав был критик Р. Юренев, назвав свою рецензию на этот фильм «Верность» (см. «Искусство кино», 1957, № 12, стр. 5—14).

потом обретались ценой невероятных усилий миллионов людей, переживших этот исторический катаклизм.

В картине не изображены бои, мы однажды лишь видим Бориса, пробивающегося через болота из окружения. Но и в этой ситуации он показан через отношение к Веронике: ударом валит он в грязь своего напарника, посмеявшегося оскорбить девушку некрасивым намеком. Через несколько минут они пойдут вместе в разведку, тот солдат будет ранен, и Борис потащит его на себе, пока сам не будет убит.

Тема верности приобретет в Борисе новую глубину. В нем живет достоинство поколения, которое оказалось главной силой в борьбе с фашизмом. Именно такие доходили до Берлина, если не были убиты раньше под Смоленском или Сталинградом. Мужество Бориса для нас вне сомнений, но сам он не любил высокопарных выражений. Он не любил, когда его девушку называли невестой. Он не любил *слова*. Он скрыл от близких, что уходит на фронт добровольцем, так как щадил их.

Артист Алексей Баталов так же хорошо понимает и чувствует своего Бориса, как Самойлова Веронику. Только в этой картине он не был для нас столь же неожиданным: подходы к образу Бориса он показал уже в картинах «Большая семья» и «Дело Румянцева». Но артист не повторялся в «Журавлях», он развивал свою тему, с которой пришел в кино. Баталов выразил на экране современное ощущение положительного героя, противоположного герою монументальных картин прошлых лет. Артист при этом не стремится к дегероизации, обытовлению. Задачу времени Баталов понял глубже. Он сохраняет возвышенное чувство в своем герое, оберегая его иронией, а также простотою выражения. Не случайно его Борис оказался близким молодежи 50-х годов.

Совершенно оригинальная по исполнению картина «Летят журавли» тем не менее не стала неким уникальным явлением в трактовке войны. Кроме упомянутых уже «Судьбы человека», «Баллады о солдате», «Иванова детства», вышедших позже, следует вспомнить и появившийся в один год с «Журавлями» фильм «Дом, в котором я живу». Эти произведения составили новый рубеж, подступами к которому были «Молодая гвардия», «Бессмертный гарнизон», «Солдаты». Картины эти вышли на экран, и мы увидели, что в известных теперь всему миру Крас-

нодоне, Бресте, окопах Сталинграда легендарные подвиги совершали обыкновенные советские люди.

В фильме «Летят журавли» уже само место — непри­метный перелесок, где погиб Борис, — безымянно, и тыло­вой городок, где в госпитале работала Вероника, безымя­нен. Авторы сказали миру, что вся Россия воевала, и потому ее нельзя было победить.

Страна, потерявшая миллионы жизней, заявила о цен­ности человека, рассказала о редком даре любви. Это по­разило, особенно после фильмов, в которых любовь пере­стала быть таинством, а неверность — драмой.

Мировой успех фильма не мешает нам видеть его сла­бости — они сегодня тоже поучительны: борясь в те годы с риторикой, картина иногда сама оказывается во власти ее, и это мы чувствуем в финале, когда Вероника в бе­лом платье раздает цветы бойцам, вернувшимся в сиянии орденов и медалей. Стиль картины нарушает и сцена насилия Марком Вероники, происходящая под вой бом­бежки и фортепианный концерт. Конечно, это излишняя красивость для произведения, где страдания героев не­поддельны.

Истинный пафос побеждает в других, более существ­венных моментах: в изображении смерти Бориса, в стре­мительном беге навстречу поезду Вероники, когда от смер­ти ее спасает ребенок, ради которого она остается жить, и, наконец, в знаменитой сцене проводов фронтовиков, многократно описанной критикой.

Эта массовая сцена возвышенна и трагична. Трагична потому, что людской поток навсегда отделил Бориса от Вероники, предопределив ее драму и трагический харак­тер ее вины. Мудра потому, что мы видим, как из этой массы многоликого человеческого горя вместе с колонной фронтовиков формируется воля.

Ключ к картине — ее пролог. На рассвете Вероника и Борис видят над собой косяк журавлей. Вдруг неожиданно самих героев мы видим как бы прижатыми к земле с высоты полета птиц.

В картине великое и простое не теряют друг друга из виду.

В конце фильма снова летят журавли. Вероника одна, птицы пролетают над ней, и это дает нам новое ощущение прожитой жизни.

Истина характера героини проявилась через противоположность ситуации. И в этом смысл трагической коллизии, в которой испытывает своего героя художник: познав пределы человеческих сил героя, художник утверждает в нем свой нравственный идеал.

ЦЕЛЬ ГЕРОЯ И ПРЕДЕЛЫ ЕГО СВОБОДЫ

Все теории драмы являются в конце концов той или иной трактовкой взаимодействия героя и обстоятельств.

Постигая тот или иной тип человека, ища мотивы, заставляющие его действовать именно так, а не иначе, художник неизбежно раскрывает обстоятельства, формирующие этот характер, раскрывает природу человеческих взаимоотношений.

К. Маркс показал в «Капитале», как кустари-ремесленники, посаженные капиталистом под крышу одной фабрики, неизбежно превращаются в пролетариев. Изучая вопросы производства, великий ученый открыл, что капиталист сам себе готовит могильщика и что этот процесс, даже осознавая его, он предотвратить не может.

В социалистическом обществе отношения между людьми формируются осознанно, однако это не освобождает человека от драм, пусть и новых по своей природе. Богатую пищу для размышлений по этому поводу дал нам «Председатель» — и сам фильм, и споры, возникшие вокруг его героя Егора Трубникова, роль которого с такой страстью исполнил артист Михаил Ульянов.

Трубников потерял на войне руку, устал и теперь имел право жить легче. Но послевоенный мир был нестроен, и это касалось его лично. Картина развивает традиции кино 30-х годов, когда активно действующий характер оказался в центре внимания. В то же время в ее содержании есть принципиальные открытия. В историко-революционных картинах и в произведениях о классовых боях противники стояли по разные стороны баррикад, их антагонизм был обнажен и отчетлив. В «Председателе» нет классовой борьбы, нет диверсий и шпионов (действиям которых, к сожалению, за последнее время наш экран уделяет слишком много внимания), конфликты развиваются между колхозниками одной артели, между двумя братьями (незабываема сцена столкновения на покосе

Егора и Семена Трубниковых). Но эта картина дышит тем же революционным пафосом, она открывает природу противоречий современной жизни. Даже не решив проблему, она привлекла к ее обсуждению миллионы зрителей, которые в спорах по-своему развязывали изображенную в картине коллизию.

О Трубникове спорили, словно это была живая личность. Объектом критики были метод, которым герой возрождает колхоз на выжженной войной земле. Трубникова критиковали за волюнтаризм, за грубость в обращении с людьми.

Любопытное дело: в герое фильма «Знакомьтесь, Балудев!» все было правильно, но он не увлек нас, его правильность была мертвой. Балудев наделен всеми добродетелями, какими только может обладать человек. Он выдержан: во время катастрофы, которая едва не свела на нет усилия всего коллектива в течение многих месяцев и которая произошла по нерасторопности молодого экскаваторщика, он не выходит из себя, не расстраивается, а лишь умиленно смотрит на этого хорошего парня. Он нравствен: девушка объяснилась ему в любви, и что же — ни один мускул не дрогнул на его лице. Он женат, жена его живет в Москве, изучает французский язык. Он любит ее, но даже после окончания стройки не торопится к ней, а сразу собирается на новый объект, будучи, конечно уверен, что жена, кроме французского, ничем более интересоваться не может. Все человеческие тревоги чужды Балудеву. (Об этом фильме можно было бы не говорить, если бы он не претендовал на программность, представляя нашу кинематографию на IV Международном кинофестивале в Москве, и если бы и сегодня не приходилось сталкиваться с тенденциями, выраженными в нем так отчетливо.)

Балудев безжизнен не потому, что хорош, а потому, что быть хорошим ему ничего не стоит. Проходя мимо истинных конфликтов в главном действии, картина, как это часто бывает, драматизирует периферийные моменты в жизни героев. В «Балудеве» одна из девушек пытается утопиться — вскрылось, что она родилась от пемца во время войны, об этом узнал жених и бросил ее. Конечно, это может быть мотивом серьезной драмы. Но стоит обратить внимание на то, как аналогичная ситуация изображена в «Председателе». Брат героя, Семен, играет на

балалайке, под аккомпанемент его пляшет мальчонка — он родился у его жены от немца во время оккупации; конечно, это трагично в сложной и без того судьбе Семена, но он несет это в себе и растит мальчишку, который ни в чем не виноват. И эта сцена характерна для «Председателя», «неправильный» герой которого, Егор Трубников, вызвал не только споры, но и симпатию зрителей. Они чувствовали, что Трубников «неправилен» лишь с точки зрения здравого смысла, сложившегося в нормальной обстановке и считающегося лишь с ней. Нормальной обстановки Трубников никогда не знал: ни на войне, ни тем более после.

Эта проблема всегда возникает в искусстве, как только оно обращается к герою, который перестает считать нормальной ситуацией и пытается ее изменить.

«Неправильными», даже «ненормальными» были, с точки зрения здравого смысла, Чацкий и Лир.

Здравый смысл помогает человеку помнить о своих силах, расходовать норму, чтобы сохранить себя. Герой тот, кто может забыть себя для других. Таким был Губанов. Таким был Чапаев — он помчался навстречу каппелльцам и повернул ход событий.

Трубников относится к такому типу людей, который одним социологическим анализом не прояснить. Об этом говорит, например, статья Янова¹⁵. Он рассматривает Трубникова именно как явление социальное. Справедливость требует сказать, что наблюдения критика помогают глубже понять обстоятельства, в которых закономерно возникает такой характер.

Но именно в этой статье мы чувствуем последствия односторонности социологического исследования художественного образа, на что справедливо обращает внимание А. Караганов, настаивая на сложности и противоречивости образа. «При всем драматизме своих недостатков и ошибок Егор Трубников,— пишет А. Караганов,— революционер, сформированный революционной эпохой»¹⁶. Янову же удастся обнажить лишь негативные стороны Трубникова. Сделай Янов еще один шаг, и он окажется в сфере вульгарной социологии. Он не делает этого шага, но

¹⁵ А. Янов. Положительный герой или Дон-Кихот.— «Вопросы литературы», 1966, № 8, стр. 3—13.

¹⁶ А. Караганов. Трубников снова под огнем.— «Вопросы литературы», 1966, № 8, стр. 27.

подводит к нему других, когда на основании своих наблюдений приходит к выводу: «Егор Трубников... уж никак не кандидат на должность положительного героя в литературе социалистического реализма»¹⁷. Здесь автор рассматривает картину, как будто перед ним сама действительность. Но искусство не нуждается, чтобы мы его принимали за действительность.

К сожалению, мы встречаемся с этим на каждом шагу. Так, в одной из опросных анкет, распространенной среди миллионов зрителей, был предложен вопрос: «Правильно ли поступил Трубников, не разрешив двум молодым людям уехать из колхоза учиться в город?» Постановка вопроса игнорирует фильм как произведение искусства, ибо рассматривает его как инструкцию по поведению. Невозможно представить себе, что среди прочитавших, скажем, «Отелло» Шекспира может быть распространена анкета с вопросом: «Правильно ли поступил Отелло, задушив Дездемону?»

В том-то и дело, что Отелло поступил «правильно», иначе он и не мог поступить в силу своего характера, который и нужен был драматургу, чтоб состоялась трагедия.

Неправильные поступки Трубникова «правильны» с точки зрения *этого* характера, но для этого мало социологического анализа его ошибок, надо еще учитывать трактовку образа, в частности, трактовку актерскую, которая в этой картине не менее важна, чем в фильмах «Коммунист» или «Летят журавли».

Трубников оказывается человеческим, как только мы осознаем истинные его побуждения и цель. Людям с ним было трудно, но ведь больше всех он не щадил самого себя. Он вернулся с войны без руки и с израненной душой, но никого не винил и сам взял ответственность на себя. То, с чем он борется и что мешает строить новую жизнь, сидит в нем самом. Он и новый человек, и человек старый. Здесь кроется жизненность и неповторимость этого характера.

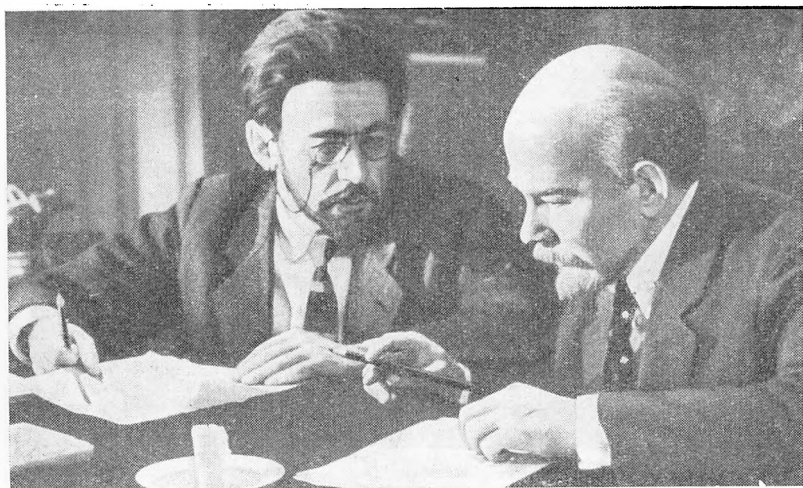
Убедительность свою Трубников как раз утрачивает в финале картины, когда вдруг сказочно изменилась жизнь, конфликты оказались разрешенными и герой успокоился.

¹⁷ Там же, стр. 13.

Такой финал фальшив, он противоречит весьма жизненно развивающемуся действию. История Трубникова трагична, и в конце концов, конечно, необходимо просветление или, как древние говорили, «очищение». Но авторы сделали это чересчур упрощенно. Характер требовал развязки, столь же мужественной и бесстрашной, как само развитие действия. У таких людей, как Трубников, судьба не завершается столь идиллически, они слишком много отдали другим, слишком перегорели для этого. Открыв дорогу новому, они сами часто остаются в прошлом. Проблема финала — не только важная проблема в этой картине. Это — важнейшая эстетическая проблема искусства в целом, искусство решает ее вместе с обществом, не стоящим на месте и всегда ищущим выход в новую историческую перспективу.

Но слабость фильма «Председатель» не в том, что он завершается счастливым финалом. В конце концов все финалы — в трагедии в том числе — счастливые в высшем смысле этого слова, ибо в момент катарсиса мы постигаем истину, ради которой жил герой, и эстетическое переживание внушает нам чувство радости. Этого чувства нам не внушает финал «Председателя» не потому, что с Трубниковым ничего не случилось, а потому, что он утратил характер. Он перестал жить своей жизнью и стал иллюстрацией идеи, к которой стремились в финале авторы. Иногда по этому поводу пишут фельетоны, высмеивают робость авторов, дескать, в финале спешащих загнать в бутылку дух, выпущенный вначале. Дело здесь гораздо сложнее, ибо справиться с «духом», выпущенным из бутылки, мешает кое-что другое, существенное. В «Председателе» оказались в противоречии современное содержание и форма традиционного киноромана, в котором логично разрешались глобальные, как правило, антагонистические конфликты. Чрезмерно полагаясь на повествовательность, авторы строят эпизоды, как крупные блоки, каждый из которых имеет свою внутреннюю завершенную структуру. Авторам приходится подчиняться материалу, иногда кажется, что не они владеют действием, а действие подчиняет себе их волю.

Современная драматургия стала мобильнее, художник активнее распоряжается материалом. Отсюда возможность свободнее подойти к выводу, который хочет сделать художник, проникнуть в сознание героя и показать



«Шестое июля» режиссера Ю. Карасика.
Я. М. Свердлов — В. Торгосов, В. И. Ленин — Ю. Каюров

его в истинном значении в момент изменившихся обстоятельств в финале.

Финал — всего лишь конец произведения, но не конец мира. Истинные развязки чреватые завязками новых драм. В финале обнаруживается связь изображенного с будущим, но показано это может быть различно.

Поэтика советского, ставшего классикой, кино сформировалась на изображении ситуации столкновения старого, буржуазного мира с миром новым, социалистическим, путем революции. Финалы этих картин звучали как победоносное разрешение глобальных, всемирно-исторических конфликтов.

Картина «Ленин в Октябре» завершается выходом Ленина на трибуну, откуда он провозгласил: «Октябрьская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, свершилась!» Эти слова содержат не только политический пафос, они волнуют, как финал симфонии, как выход к свободе, который для слушателей всегда необходим. Так завершалась драма, так завершалась и эпопея «Мы из Кронштадта». Слова — «А ну, кто еще хочет Петроград!» — также волновали нас и также бы-



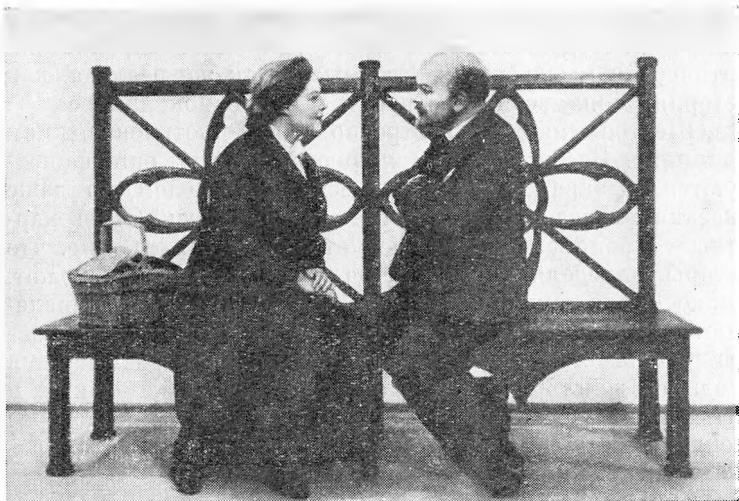
«Ленин в Польше» режиссера С. Юткевича.
В. И. Ленин — М. Штраух

ли необходимы, они бросались в зал в момент, когда мы должны были ощутить равновесие нового мира.

Сегодняшнее искусство ту же самую ситуацию разрешает с ощущением пройденного после великого переворота исторического пути. В фильме «Шестое июля» авторы показывают в финале Ленина не в минуту торжества и апофеоза, — мы видим и запоминаем его в минуты тишины и раздумья, когда *после победы* открылась новая даль, когда наступает еще невиданное, самое интересное и, может быть, самое трудное.

И в фильме «Никто не хотел умирать», и в фильме «Первый учитель» финал является переломом, началом нового.

К такому финалу, к такой развязке не подойти традиционным развитием действия, оно обогащается новыми приемами, смысл которых иногда превратно истолковывается, как покушение на опыт наших классиков, а дело как раз состоит в обратном, в желании не дать традициям заостенеть, продолжить их жизнь в сегодняшних картинах. Новые поиски связаны не с утратой интереса к проблемам истории, напротив, они движимы жаждой понять историзм человеческих поступков, жаждой проник-



«Ленин в Польше». Н. К. Крупская — *А. Лисянская*,
В. И. Ленин — *М. Штраух*

нуть не только в макромир, но и в микромир. Диалектика связи этих двух сфер жизни — предмет поисков современного мирового кино.

Советское кино открывает для себя здесь новые возможности не только в трактовке современной жизни, но и обнаруживает новые подходы к изображению истории и ее переломного момента — революции, подходы, часто совершенно различные и тем не менее в равной степени плодотворные, о чем говорят, например, такие произведения, как «Ленин в Польше» и «Шестое июля» — две современные картины с одним и тем же историческим героем.

Сюжет картины «Ленин в Польше» — это движение мысли. Ее ход не мотивируется внешними обстоятельствами, например, неизбежной сменой места или времени действия. Ход мысли сам определяет выбор тех обстоятельств, которые мы видим на экране. Фантазия художника не скована никакими канонами, и он творит по закону собственного замысла. Жизнь в разных сценах воз-

никает то в формах самой жизни, то в формах мультипликации. Художественное единство придает картине аналитическая мысль героя. Его мысль так же реальна, как история, Ленин связан с ней и в одиночной камере.

«Шестое июля» построено на противоположном принципе. Здесь сюжетом являются факты, они фиксируются на экране не только месяцем и числом, но даже указанием часа и минут, когда это случилось. Стилль картины — хроника, однако, следует обратить внимание, что авторы, определяя моменты, на которых строится сюжет, также смело опускают то, что им не нужно, и привлекают наше внимание к тем моментам, которые необходимы для развития темы. Факты без насилия вовлекаются в единое действие, и тогда они уже не только факты и даты. Факты в картине — эмоции времени. И снова образ Ленина возникает перед нами во всем своем человеческом содержании. В том и другом случае ленинская мысль и ленинское чувство возникают под напором исторических обстоятельств, в борьбе с ними, когда ничто заранее не предрешиено. Финал здесь — не комментарий к действию. Герой не утрачивает к себе интереса до самого конца: именно в развязке, когда внезапно открывается новая даль, мы познаем истинный смысл происходящего.

* * *

Разными путями приходит художник к утверждению своего идеала. В этой статье мы рассмотрели подходы к изображению героя, которого принято называть положительным. Художник не способен «сочинить» такого героя, если его нет в самой действительности. Но действительность никогда не дает его образ «готовым». Довженко жил предчувствиями встречи со своим историческим героем Щорсом: в записных книжках сценариста мы встречаем монологи Щорса, написанные задолго до этой встречи. В конце концов здесь мера наших поражений и побед. Стремление взять героя «готовым» всегда бесплодно, именно в таких случаях картины оказываются художественными иллюстрациями известных истин. Бесстрашно проникая в человека, кино открывает и себя, т. е. осознает себя как искусство.

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

«Я считаюсь одним из наиболее «бесчеловечных» художников. Изображение человека никогда не было ни центральной проблемой моих произведений, ни основной. По складу своему я был всегда больше певцом *движения*, массового, социального, драматического, и мое творческое внимание было всегда острее сосредоточено на *движении*, чем на том, *что* движется. На действиях и поступках, нежели на том, кто действует и кто поступает»¹.

Эти слова Сергея Михайловича Эйзенштейна написаны им в 1937 году — на перепутье между «Бежиным лугом» и «Александром Невским». И эти слова как будто прямо аргументируют тот вывод, который много раз повторялся на протяжении трех последующих десятилетий: чем ни примечательно великое искусство Эйзенштейна, но только не человеческими образами.

В фильмах Эйзенштейна «недостает живого человека», в них «нет полнокровных характеров», в них «не найти героя, с которым можно сжиться» и так далее. Все это замечено и сформулировано — печатно и устно — десятки, если не сотни раз. Речь идет о некоторых действительных отличиях эйзенштейновского кинематографа. Вопрос заключается в том, как подойти к этим отличиям и как их осмыслить.

В данной статье мы попытаемся положительно разобраться в природе того качества, которое обычно представляется «бесчеловечием» эйзенштейновского искусства.

¹ С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 329. В дальнейшем тексте ссылки на это издание будут ограничены указанием тома и страницы.

ва или, по крайней мере, внечеловечностью эйзенштейновских образов.

Каково было эйзенштейновское понимание человека и как оно выразилось в особенностях человеческого образа в его искусстве?

Сегодня это — один из самых актуальных вопросов, связанных с именем Эйзенштейна, с его творчеством. Конкретная разработка этого вопроса еще только начинается. Данное изложение будет поневоле схематичным и конспективным.

Некоторые исследователи склонны решать вопрос очень просто: если в традиционном искусстве главным предметом выступала индивидуальная человеческая личность, то Эйзенштейн выдвинул новую концепцию, в которой главным объектом искусства предполагается масса. Стало быть, Эйзенштейн апеллирует к индивиду лишь постольку, поскольку индивид включен в движение массы, в массовые акции и массовые реакции.

Такой взгляд имеет определенные основания в *социологическом* плане: если понимать «объект» искусства как «адресата» искусства и иметь в виду эйзенштейновское понимание задач кинематографа как массового искусства, как искусства, обращаемого к миллионам. Но можно ли сказать, что такой взгляд будет верен и в отношении к *художественному содержанию* эйзенштейновской концепции?

Действительно, Эйзенштейн снискал свою славу как раз такими произведениями, в сюжете которых главной действующей силой стала революционизированная масса. Это относится и к «Стачке», и к «Броненосцу Потемкину», и к «Октябрю». В самом деле, художник сумел изобразить и осмыслить движение масс так, как никто до него. В самом деле, сюжетом произведения стало то, что ранее мыслилось в лучшем случае лишь одним из возможных слагаемых сюжета — на правах «социального фона», «массовой сцены» или некоего «эпического отступления». Это было в самом деле открытие Эйзенштейна: «в центр драмы двинуть массу» (3, 239). И именно это открытие вызвало упреки Эйзенштейну, надолго получившие хождение, — упреки в том, что он, достигнув своего, якобы обеднил человеческое содержание своего искусства, поскольку принес в жертву традиционного индивидуального героя.

Но если первые фильмы Эйзенштейна еще давали повод для противопоставлений человека и массы, то совсем иначе обстоит дело с его последующими работами, начиная от «Старого и нового» и кончая «Иваном Грозным». Судьбы отдельных персонажей «Потемкина» опосредованы судьбой массы. Персонажи «Грозного» массой не опосредованы. Если говорить о неосуществленных замыслах Эйзенштейна, то значительная часть их посвящена судьбам личности. Это относится и к сценарным работам, отвергнутым в Голливуде, и к более поздним разработкам для фильма о Пушкине.

Мы видим, что суть дела заключается не в том, чтобы рассматривать «эйзенштейновского человека» по признаку его принадлежности к массе.

Индивидуальный персонаж так или иначе занял свое — и достаточно значительное — место в сюжетной структуре фильмов Эйзенштейна.

Однако это вовсе не устранило причин и поводов для того, чтобы снова и снова упрекать этого художника в «бесчеловечии»

Персонаж Эйзенштейна в чем-то решительно не соответствует нашим, вполне сложившимся, представлениям о «живом человеке» на экране. Он достаточно далек от тех характеристик, при которых наше отношение к экранному герою незаметно перерастает в отношение к реальному человеку, могущему стать рядом с нами: как Максим в тридцатые годы или герои Алексея Баталова в наше время. И невозможно представить, чтобы персонаж Эйзенштейна возникал в сознании зрителя так, как Грета Гарбо являлась к засыпающему герою хемингуэевского романа «По ком звонит колокол». Персонаж Эйзенштейна — как таковой — никогда не «сходит с экрана в жизнь». Это очевидно ².

² Иногда это приписывают тому, что Эйзенштейн якобы не умел или не хотел работать с актером, добиваться полноценного «актерского образа». Это подмена вопроса. Работа с актером могла быть более или менее успешной, мы видим это в «Иване Грозном»: в казанском эпизоде Черкасов неубедителен, в «Пещном действе» он блистателем. Но ни на мгновение он не становится тем «живым человеком», которого зритель способен представить рядом с собой, человеком, с которым зритель способен «отождествлять» себя (как, к примеру, с Лафтоном в «Частной жизни Генриха VIII»).

Персонаж Эйзенштейна может вызвать в нас сильнейшее сострадание — как женщина-мать на Одесской лестнице. Он может завоевывать наши симпатии своим обаянием — как кольчужник Игнат в «Александре Невском». Ход нашего переживания может пересекаться с ходом переживаний того или другого персонажа. Но наше переживание никогда не замыкается на личной судьбе, личной жизни, личном интересе персонажа, а всегда выводится за эти пределы, в какое-то другое измерение. Даже тогда, когда развитие сюжета идет «вдоль» судьбы персонажа, занявшего в фильме центральное положение, — все равно наше чувство и наша мысль не сосредоточиваются на индивидуальном отождествлении, на личном сопереживании с ним. Мы можем проверить это по «Ивану Грозному». В этом фильме непрерывно взаимодействуют два смысла: тот, что рождается во внутренней жизни Ивана и выражается в его побуждениях, действиях и реакциях; и тот, который сообщается всему этому извне, неким независимым ходом вещей. Эйзенштейн никак не дает нашему восприятию и нашему переживанию замкнуться и остановиться на персонаже. Система характеристик персонажа разомкнута. Она не образует (у Эйзенштейна никогда не образует) завершенной многогранности и самоценной полноты душевных и телесных, духовных и бытовых качеств и свойств. Той многогранности и полноты, прообразом которой могут служить, к примеру, герои Бальзака и Л. Толстого.

Искусство Эйзенштейна воздействует во многом иначе, нежели традиционное и привычное для нас «человековедение». Очень легко сделать вывод, что оно воздействует чем-то внеличным или — говоря более решительно — чем-то «внечеловечным». Вспомним еще раз ходячее мнение о «Стачке» и «Потемкине»: человеческий образ утерян в образе массы, в «коллективном портрете», в «множествах»... Так называемая потеря человека в эйзенштейновском кинематографе усматривалась не только в плане сюжетного изображения: ее связывали также с известным интересом Эйзенштейна к монтажной и звукозрительной композиции, вытесняющей (как представляется некоторым авторам) прямые характеристики человека³.

³ Например: «Опасность подхода к фильму исключительно в плане звуко-зрительной композиции без учета человеческой ценности

В итоге оказывается, что искусство Эйзенштейна «блистательно», «великолепно», «потрясающе» — но «вне-человечно». Или даже что оно «человечно», но чем-то иным, нежели человеческим образом. Вот главное противоречие, главный парадокс, что существует в суждениях об эйзенштейновском творчестве.

Чтобы понять существо этого действительного или мнимого противоречия, необходимо разобраться в реальном значении самого понятия «человеческий образ».

Это понятие довольно часто сближают и связывают с понятием характера. Такое сближение обосновано прежде всего опытом психологической прозы XIX века. Здесь следовало бы напомнить о многообразии возможностей искусства. «Человековедение» далеко не сводится к характерологии. Об этом свидетельствует не только античная драма с ее героями, но и искусство нашего века. Можно говорить о характере Григория Мелехова, о характере Чапаева, о характере Василия Теркина. Но едва ли есть нужда искать образы-характеры в поэмах Маяковского, в «Арсенале» Довженко, в «Рабочем и колхознице» Мухиной. Человеческий образ — даже имеющий полные основания считаться реалистическим — далеко не обязательно воплощается в формах характера. Иногда об этом забывают. А это нужно иметь в виду, когда речь идет об образности фильмов Эйзенштейна.

Другое, не менее важное, условие — и не только условие, но и принцип анализа — состоит в том, чтобы разделить и сопоставить содержание двух разных понятий:

изображение персонажа

и

человеческий образ.

Сам Эйзенштейн в своих теоретических работах конца 30-х годов строго разделяет эти две категории: «изображение» и «образ». Более того, данное разделение приобретает для него принципиальный и основоположный характер (см. 2, 147, 159—160, 189, 331). Наша задача

сюжета доказана на примере „Александра Невского“ и „Ивана Грозного“. «В „Иване Грозном“ — жесты и взрывы страсти царя вплетены в столь сложный общий рисунок, что трагическое величие образа тонет в потоке изображений», «он движется среди ритуала церемоний, ослабляющих образ...» (Дж. Г. Лоусон. Фильм — творческий процесс, или Язык и структура фильма. М., «Искусство», 1965, стр. 440, 385, 230).

состоит в том, чтобы конкретно применить данный принцип к вопросу о человеке, о его изображении и его образе.

Мы достаточно привыкли усматривать конкретность человеческого образа внутри границ того или иного единичного персонажа, отождествлять границы персонажа с границами образа. В исследованиях по общей истории искусств и в устных дискуссиях, в журнальных рецензиях и в радиопередачах мы встречаемся с традиционным словоупотреблением: «образ Петра» и «образ Евгения», «образ Добчинского» и «образ Бобчинского», «образ Одетты» и «образ Одиллии», «образ мадонны» и «образ младенца», «образ Иванова» и «образ Сидорова» и т. д. Персонаж — значит и образ. Но тот же самый опыт истории разных искусств говорит нам о другом — о несводимости единства человеческого образа к единичности человеческого персонажа.

В искусстве можно найти достаточно много случаев, когда структура человеческого образа создается соотношением между разными персонажами. Это особенно наглядно в изобразительном искусстве. Сколько человеческих образов в «Троице» Андрея Рублева? Три? Не менее, а более справедливо было бы ответить: один, единый человеческий образ.

Далее, мы найдем в истории искусств немало примеров того, как единство человеческого образа создается сочетанием персонажа и среды вокруг него — его предметного или пейзажного окружения. Вспомним хотя бы только «Джоконду». Излучение, исходящее из глаз этой женщины, поддерживается столь же загадочным, как будто инопланетным, но вместе с тем по-особому земным ландшафтным фоном⁴. За другими примерами подобного рода можно обратиться к Эйзенштейну, к его «Неравнодушной природе».

Изображение персонажа — и человеческий образ. Если говорить о точном смысле слов, то стоило бы последовать эйзенштейновскому совету: вглядываться в историю слова, читая словари. Например, «стоило только заглянуть в словарь... где оказывается, что форма по-рус-

⁴ По определению исследователя, «этот пейзаж отворяет в портретном образе все благородно-человеческое...» (Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 49).

ски — образ. Образ же на скрещивании понятий «образа» и «обнаружения»...» (2, 38). В словаре Даля можно было бы обратить внимание на множество смысловых значений слова «образ», из которых выделяются два существеннейших и узловых: образ как оформленная возникнутость и образ как закон осуществления. В классической латыни мы нашли бы различие между словами «*imago*» и «*respona*». Первое означает: образ вообще (как отражение чего-либо); мечту или призрак; образное выражение, параболу; мысленное представление о чем-либо. Второе же раньше всего означало маску актера, затем его роль, а затем роль человека в его отношениях с другими. Можно было бы далее вспомнить средневековую дискуссию о разнице между «образом» и «подобием» и — в несомненной связи с этим — древнерусское различие «образа» и «парсуны», прямо относящееся к искусству. «Парсуной» именовалось портретное изображение реально существующего человека, в отличие от иконного «образа», дающего чисто воображаемый облик — воплощение неких идеальных, в данном случае религиозных, представлений.

Идеальные представления могут, как известно, и не быть религиозными. Так или иначе, разница между «изображением персоны» и «человеческим образом» тяготеет к тому, чтобы выражать разницу между человеком в непосредственности его явления и человеком в его мыслимой сущности, в его чаемом осуществлении. Это тяготение и выразил Эйзенштейн в своем искусстве — и прежде всего в своем монтаже.

Мы уже заметили два пути развития и превращения персонажа внутри образа: во-первых, переход в другого персонажа (у Рублева) и, во-вторых, переход в среду (у Леонардо). Живопись дает нам увидеть две принципиальные возможности искусства. Обе они были возобновлены и развиты в кинематографе Эйзенштейна: вне этого нельзя вполне понять и оценить особенности образной структуры его фильмов.

Здесь происходит постоянное и непрерывное размыкание персонажа, означающее смену качеств выражения человеческого образа: человек переходит на экране в другого человека, в массу, в предметное окружение, в пейзаж, и все это означает не утерю человеческого образа, а, наоборот, его обретение. Этот принцип построения фильмов Эйзенштейна все еще недостаточно рассмотрен.

Отсюда возникают оговорки, например: «...его искусство примечательно не человеческими образами». Говоря так, Г. М. Козинцев, конечно же, исходил из привычного отождествления: из того, что границы образа сводятся к «телесным» границам единичного персонажа. Но интересно, что дальше он опроверг сам себя, сказав об Эйзенштейне следующее: «Только один исполнитель, на мой взгляд, смог справиться с его заданиями: мраморный лев!»⁵ Тут произошла ошибка, в которой есть несомненная мудрость. Ибо мраморных «исполнителей» было, как известно, трое: Спящий, Пробуждающийся и Ревущий. А образ взревевшего льва и на самом деле «только один». Мы еще раз видим, что единство образа несводимо к единичности персонажа, к единичности роли и ее исполнителя. Идет ли речь о мраморном звере или о живом человеке — в данном случае безразлично. Знаменитая монтажная метафора «Взрехали камни» есть самое краткое и наглядное выражение того принципа, по которому создан и живет весь образный строй «Броненосца Потемкина». В метафоре «взрехевших камней» произошло лишь предельное обнажение общего закона построения фильма. От реального, бытового пространства-времени к кинематографическому; от замкнутой скульптурной данности отдельных фигур к динамическому единству между ними; от «камня» до «рева» — такому качественному преобразению Эйзенштейн подвергает и своих *человеческих персонажей*, извлекая их из массы, запечатлевая в отдельном моменте действия или состояния, сталкивая в монтажном ходе и таким путем воссоединяя их на новом уровне, на уровне динамического образа.

Говоря словами Эйзенштейна, «*изображение А и изображение В* должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их — именно их, а не других элементов — вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы» (2, 159—160). Эйзенштейн говорит об образе вообще, о тематической образности эпизода, сцены, фильма в

⁵ Григорий Козинцев. Глубокий экран.— «Искусство кино», 1966, № 11, стр. 71.

целом. Наша задача, как уже сказано, рассмотреть в этом плане вопрос о *человеческом образе*.

Вернемся к «Броненосцу Потемкину». Именно в этом произведении приобрели наиболее наглядную форму и неравенство между образом и персонажем, и соотношение между ними⁶. Возьмем для примера сцену траура по Вакулинчуку. Масса — последовательно обозреваемая в обликах отдельных своих представителей — буквально становится в нашем восприятии *во-ображаемым человеком* (не просто «коллективным портретом», но именно как бы новым человеческим существом, индивидуализированным в развитии единого психологического переживания сквозь меняющийся внешний облик!). Это превращение и включает в себе главную тайну ответственности сцены. Заметим, что как раз множественность отдельных лиц здесь необходима: и не по одной только логике рассказа о событиях, но в равной мере и для достижения нового эмоционального уровня, нового образного качества. Этот уровень, это качество не могли бы быть достигнуты, если бы, допустим, автор строил данную сцену и развивал данную тему, исходя из поведения одного персонажа. Ни один человек из тех, что показаны у гроба Вакулинчука, не мог бы стать безраздельным выразителем человеческого образа, не мог бы передать ни обобщенный смысл темы, ни огромный патетический диапазон ее эмоционального развития. Каждый персонаж по необходимости «выходит из себя», переходя в другого.

Есть и другая возможность: тот же самый принцип у Эйзенштейна объединяет не только облики разных персонажей, но и разные облики одного персонажа. Речь идет о сцене траура по Анастасии в «Иване Грозном». (Глубокий анализ этой сцены — в сопоставлении с «Трауром по Вакулинчуку» — сделан самим Эйзенштейном; см. 3, 339—340, 348—363). Внутреннее действие сфокусировано на одном персонаже и, соответственно, на одном актере, ведущем сцену от первого до последнего кадра. Но содержа-

³ Эта принципиальная особенность фильма была впервые отмечена и сформулирована М. Я. Шнейдером: «„Броненосец Потемкин“ не только не отрицает, он монументализирует значение образа, охраняет его от слияния с актером и ролью и от потери в них» (*М. Шнейдер. «Броненосец Потемкин».* — «Искусство кино», 1937, № 9, стр. 26). К сожалению, эта мысль не была развитая и конкретизирована.

ние сцены не только в самой игре Черкасова. И здесь тоже дело не сводится к изображению персонажа, и здесь исполнитель роли не безразделен в выражении образа. Эйзенштейн подробно разбирал многообразные выразительные компоненты, которые доводят до полноты выражения внутренний смысл происходящего с Иваном, «за него играют» и «на него играют» (3, 351). Это предметная среда, в которой фигурируют остальные персонажи, это музыка в разных формах и, наконец, световая и пластическая трактовка изображения. И все это, имея своей «осью» игру Черкасова, расчленено и воссоединено в строгой системе монтажа, горизонтального и вертикального. В этой системе все и обретает свой окончательный смысл, свое образное качество. Монтажная природа этой сцены наиболее очевидна в чередовании различных планов Черкасова — Ивана, создающем известную аналогию той сюите человеческих обликов, на которой строилась массовая траурная сцена в «Броненосце Потемкине».

Постоянным, неизменным и необходимым для Эйзенштейна остается монтажный принцип композиции человеческого образа.

Образ как сумма отдельных «персон»? Нет, не так просто. Думается, что мы можем перефразировать известные слова Эйзенштейна о кадре как ячейке монтажа (2, 290) и сказать: изображение персонажа есть не просто элемент, но ячейка человеческого образа.

Монтаж создает последовательность соотношений, где характеристики персонажа, точно отобранные и точно сочетаемые, в своем движении и в своей смене диктуют зрителю качественно новый — образный — уровень восприятия изображаемого. Прерывность изображения служит непрерывности отношения к изображаемому, непрерывности чувственного осмысливания, непрерывности переживания образа. Строгий монтажный отбор характеристик персонажа (или многих персонажей) целиком определяется исходным содержанием и смыслом того образа, что «вита́л перед автором» (2, 170). Потому в дальнейшем характеристики персонажа, избранные автором и последовательно изложенные на экране, становятся в точном смысле слова ячейками, из которых в сознании зрителя, в процессе «цепной реакции» восприятия должно родиться переживание исходного (и конечного) образа. Так вы-

глядит, в общих своих чертах, путь от персонажа к образу — если проследживать его с формальной стороны.

Столь неумолимо подчиняемая образным задачам, жизнь персонажа как такового неизбежно подвергается ограничениям. Персонаж Эйзенштейна как будто обделен полнотой существования на экране. Он выглядит частичным. Но почему он частичен? По отношению к чему он частичен? Какой частью он взят и в каком отношении рассмотрен Эйзенштейном? Ячейкой какого образа он становится?

Все это — единый вопрос, вопрос о *содержании* концепции человека и о смысле человеческого образа в искусстве Эйзенштейна.

Обратим внимание на персонажей Эйзенштейна. Приглядимся к тому, как они выглядят.

Здесь, конечно, нужно прежде всего иметь в виду, что основой своих сюжетов и объектом прямого рассмотрения этот художник взял социально-классовую практику разных эпох.

Драматический трактат о стачке. Поэма о восстании матросов против самодержавного государственного режима. Метафоризированная хроника истории Октябрьского переворота. Рассказ о том, почему и как коллективизируется деревенское хозяйство. Незавершенная драма классовой борьбы в коллективизированной деревне. Оратория о политическом единении народа перед лицом угрозы извне. Сказ о становлении единой государственности в России. Таково собрание эйзенштейновских фильмов (не считая неосуществленные замыслы).

Внутри всех этих сюжетов движутся и действуют персонажи. В каждый момент сюжета они предстают с определенным знаком отношения к ним. Они могут представлять «положительными» и «отрицательными», т. е. утверждаемыми и отрицаемыми. Это в особенности касается ранних фильмов Эйзенштейна, где характеристики персонажей тяготеют к некоторому однозначному оценочному смыслу. Остановимся на этих фильмах.

«Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь» построены по монтажно-типажному принципу (см. 2, 95—96). Облик одного человека здесь выступает как одна из градаций в становлении и развитии облика огромных людских движений. С другой стороны — как уже не раз было замечено — выразительность «портрета массы» необходи-

мо связана с живой характеристикностью каждого отдельного персонажа⁷. Эйзенштейн рассматривал типаж как зримую выраженность психологической и социально-классовой биографии человека (см. 4, 330—334, 345—348). Типажный герой — это, как правило, «человек-факт», некий живой первоэлемент реальной общественной группы, фиксируемый затем, чтобы стать элементом сюжета фильма. Но это лишь одна сторона дела. Вспомним еще раз: «Кадр — ячейка монтажа» (2, 290). Типажный персонаж (точнее говоря, его изображение) — не просто элемент образа, но ячейка образа. И это потому, что сам он есть не просто «человек-факт», но и «человек-образ». Это — человек, в облике которого сама действительность выявила определенный образ, соединивший индивидуальное и типическое, личностное и социально-групповое, «самость» и «принадлежность». Образность подобного рода — самую жизнью созданная и предлагаемая — обладала, как известно, особой притягательной силой для искусства 20-х годов⁸. Эту образность Эйзенштейн вводит в свои фильмы, тем самым как бы отражая и закрепляя «работу» самой действительности над формированием людей. Он не раз говорил о том, что типаж ценен именно своей готовой, мгновенно читаемой выразительностью, что типажного персонажа нет нужды разворачивать и анализировать в

⁷ «В массовках его люди — это не статисты, поднимающие вместе руки или бегущие гурьбой, — это люди, по-разному относящиеся друг к другу и видимые зрителю как индивидуальные люди.

Мы все помним через много десятков лет после просмотра „Броненосца Потемкина“ грузчиков, накинувших на головы кули и так и пришедших прямо с работы посмотреть на убитого матроса; учительницу, не понимающую жестокости; женщину с коляской и ее движение, когда она хватается за пояс своего платья, когда пуля пронзает ее живот». (Виктор Шкловский. Жили-были. М., «Советский писатель», 1964, стр. 377).

⁸ С. М. Эйзенштейн сохранил свое тяготение к типажным формам выразительности и в последующие годы. Этому вовсе не противоречит его обращение к игровой работе профессиональных актеров или, например, его переход от «натуральной» физиогномики к неограниченному пользованию гримом. Характерен в этом отношении «Бежин луг», где игра основных исполнителей была развернута в окружении множества тщательно выбранных и расставленных типажных персонажей. В «Иване Грозном» изощренная работа Эйзенштейна с гримером и оператором над пластической и световой трактовкой облика действующих лиц — не что иное, как доведение актеров до некоей идеальной типажности (см. 5, 482—483).

длительном игровом поведении, что его достаточно показать и спрятать, и т. д. (см., напр., 4, 348). Тут нетрудно увидеть известный отказ художника от тех средств и способов исследования человека, что освоены и предложены психологической прозой и психологической драмой. Вопрос в том, как понимать и оценивать такой отказ. Внимательный анализ эйзенштейновского искусства дает возможность увидеть, что этот художник ставил перед собой особые задачи, новые по отношению к традиционным психологическим формам искусства. Индивидуальные, личные характеристики каждого «этого» персонажа нужно было сосредоточить в мгновении именно для того, чтобы высвободить пространство и время для развития новых мыслей по поводу человека.

Типажный облик человека с его выраженностью, законченностью свидетельствует о том, как жизнь сформировала данного человека. Дальше речь идет о том, хорошо или дурно она его сформировала, к чему он готов и не оказывается ли его законченность на деле внутренней умерщвленностью. Появление на экране типажного облика человека уже рождает для зрителя некий чувственный смысл, уже диктует некоторое отношение к данному персонажу. Далее начинается уже собственная деятельность искусства: не только выявить «работу» действительности над человеком, но и проверить ее, сообщить ей заверченный смысл. Отношение к персонажу конкретизируется в зависимости от того, какая — активная или пассивная — роль диктуется ему обстоятельствами сюжета и как она эти требования отвечает. В результате перед нами, с одной стороны, Вакулинчук и Матюшенко, а с другой — командир броненосца, старший офицер, священник и врач. Персонажи утверждаемые — и персонажи отрицаемые. Для некоторых персонажей с не меньшей определенностью возникает третий знак: говоря условно, знак «плюса-минуса». Он возникает тогда, когда роль данного человека в событиях пассивна или не выявлена. В радостной толпе, собравшейся на Одесской лестнице, мы видим нескольких благополучных дам с зонтиками — их лица неизменно хорошо запоминаются — и видим также пожилую женщину в пенсне, с типичным обликом учительницы. Поначалу все они объединены одним эмоциональным отношением к событию, они равно приветствуют восставший корабль. Но затем дамы

с зонтиками растворяются в наступившей панике, а старая женщина в пенсне появляется вновь, уже в действенной роли: она беззащитно и героически пытается остановить избиение людей. Важно проследить, как это «выяснение знаков» продолжается в следующем фильме Эйзенштейна — в «Октябре». Там появляются женщины, типажно очень схожие, — их можно назвать «социальными сестрами» тех, кого мы видели на Одесской лестнице. Седая женщина в пенсне раздает большевистские листовки в Смольном. А дамы с зонтиками — несколько раньше — набрасываются на солдата-большевика и избивают его⁹. Так выясняется отношение персонажей к другим персонажам, так формируется и отношение зрителя к каждому из них.

Итак, персонаж ранних фильмов Эйзенштейна представлен автором в типажной форме. Типаж предстает как своего рода «социальная маска», с которой так или иначе связано — в конкретных обстоятельствах сюжета — определенное отношение классового человека... К чему? Самый краткий и точный ответ — к революции. Именно это отношение становится — в концепции Эйзенштейна — главным предметом отношения зрителя к персонажам «Стачки», «Броненосца Потемкина», «Октября». Во всех этих фильмах революция есть двигатель и смысловая цель сюжетного развития.

Сделав такой вывод, мы, однако, не можем не обратить внимания на то, что он справедлив не только для названных фильмов, но и для созданных в то же самое время произведений других художников советского кино и прежде всего для фильмов А. Довженко и В. Пудовкина. «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», «Арсенал» и «Земля» — все это фильмы о свершении или продолжении революции, и «смысл жизни» персонажей этих фильмов так или иначе формируется в зависимости от их отношения к революции.

Но между этими художниками есть и определенные различия в трактовке этого вопроса.

⁹ Последнее было отмечено и самим Эйзенштейном: «Нам хотелось показать бывших либералов пятого года в их зверской ненависти к наступающему Октябрю. Типаж здесь целиком перекликается с теми представителями „Одесской лестницы“, которые в пятом году приветствовали красный флаг, а в июльские дни с остервенением рвали большевистские знамена» (4, 347).

Для фильмов Пудовкина характерен центральный персонаж, психологически приходящий к революции. При любой степени обобщенности характеристик этот персонаж отличается не только классовой, но и бытовой, личностной конкретностью, постигаемой на протяжении всего сюжета. Речь идет о том, как определенная социально-историческая ситуация затрагивает быт человека и постепенно пробуждает в этом человеке революционное сознание. Фильмы Пудовкина 20-х годов — о том, как обыкновенный человек «биографически» приходит к революции и поднимается к ее постижению и приятию. Революция преобразует обыкновенного, единичного человека.

Герои Довженко — иные. В них символизированы некие извечные состояния и проявления человеческих сил. Типология этих героев близка и прямо родственна фольклорной. И в фильмах Довженко речь идет о том, как такой идеальный, «извечный» человек поверяется революционной реальностью и становится на сторону социалистической революции. Революция подтверждает и конкретизирует извечные человеческие чаяния, выраженные в идеальном довженковском герое.

В сопоставлении с двумя названными художниками становится яснее тот взгляд на человека и та концепция человека, что представлены в искусстве Эйзенштейна. Персонаж Эйзенштейна лишен черт символичности, присутствующих героям Довженко. В то же время он извлечен из тех бытовых и биографических связей, изнутри которых вникает революции персонаж Пудовкина. Между «бытом» и «бытием», между «сейчас» и «всегда» существует дистанция. Эту дистанцию Эйзенштейн осмыслил как путь и как процесс. Имя этому процессу — социальная практика. Смысл этого процесса — смысл исторический. Именно в постижении истории Эйзенштейн увидел восхождение человека от «сейчас» к «всегда». Главное в сюжете «Стачки» и «Потемкина», главное (и наиболее прямо запечатленное) в сюжете «Октября» — это процесс революционной практики, в который включается или из которого исключается тот или другой персонаж. Революция предстает как «очеловечение» истории, отношение персонажей к революции — как отношение их к истории. *Человек Эйзенштейна есть человек исторический.*

Творчество Эйзенштейна в этом своем качестве, разумеется, не единственно. Поэтическое ощущение и осмысление истории так или иначе присутствует и в революционных кинотрилогиях Пудовкина и Довженко, если не говорить о других представителях революционного искусства 20-х годов. Отличительность Эйзенштейна (а если говорить точнее, его высшая типичность) в искусстве эпохи состоит в том, что он сделал историю объектом прямого и непосредственного освоения, именно на историю направив всевозможные силы своего искусства: от патетики гимна до аналитичности трактата. Особенность той модели мира, которую создал Эйзенштейн,— в том, что она наиболее программно, наиболее прямо, наиболее непосредственно выразила состояние человека в исторических связях и отношениях.

И если говорить о критериях утверждения и отрицания, о мерах эстетической оценки человека, которые Эйзенштейн предлагает нам, — то эти критерии неизменно несут в себе историческое содержание и исторический смысл.

Безобразно, смехотворно, отталкивающе все то, что противоречит или не соответствует историческому ходу развития человека, народа, человечества. Безобразному противостоит созобразное: то, что этому ходу соответствует и его выражает. Вот аптитеза, в высшей степени характеристичная для эйзенштейновской концепции.

На ней, в сущности, построен весь фильм «Октябрь»: от эпизодических, прямых и не прямых монтажных столкновений между различными безыменными персонажами — до того сквозного противопоставления комизма и пафоса, в котором соотнесены «временный герой» Керенский и человек, постигший и выразивший историю,— Ленин.

Вспомним, как Эйзенштейн строит эпизод штурма Зимнего дворца, как он его начинает. Долго тянувшееся ожидание как бы взрывается; на экране возникает всепокрушающее людское движение. Оно умножено в смене кадров и обобщено ритмом так, что кажется, будто весь мир сдвинулся с места,— и в этом беге изображений короткими вспышками появляется уже знакомый по сюжету фильма и вновь повторяемый кадр Ленина на броневике. Это молниеносное включение ленинского облика во всеобщий ход и есть, наверное, кульминационная точка присутствия Ленина в сюжете «Октября».

И когда говорят, что у Эйзенштейна человек охарактеризован неполно, что он «присутствует» какой-то одной чертой или какими-то несколькими чертами и поэтому «частичен», — то мы должны иметь в виду, что «частичность» эта должна читаться с противоположным знаком: не как частичность, но как *причастность*.

Причастность человека к историческому ходу человечества, к закономерностям этого хода — вот что утверждает Эйзенштейном.

Мера и степень этой причастности — вот что им исследуется.

Да, его персонажи лишены «самоценной» личностной многогранности, но не важнее ли понять, что он берет человека в своей, особой системе измерения, в той самой системе, которая дает ему возможность наиболее последовательно «выразить свои идеи и углубить многие вопросы» (1, 557).

Здесь, пожалуй, имеет смысл вновь обратиться к биографии самого Эйзенштейна, к тому, как он пришел в искусство, как нашел в нем свое место и как себя выразил.

Вспомним то время — начало 20-х годов. Первая мировая война разрешилась социалистической революцией в России, а одновременно повлекла за собой огромные потрясения и сдвиги по всей Европе. На протяжении нескольких лет после наступления мира происходит бурное высвобождение разнообразной эстетической энергии. В искусстве возникают всяческого рода «измы». На некоторое время расцветает экспрессионизм — искусство одностороннего ультраромантического вопля в социальном пространстве. Пабло Пикассо ошеломляет всех неожиданностью своих творческих мутаций. Василий Кандинский доводит до предела свой бунт против форм реальности — бунт на коленях, бунт в незабываемых рамках традиционного станкового полотна. Переворачиваются привычные представления о театральности. В архитектуре торжествует строгий и трезвый инженерный расчет наряду с головокружительной утопической фантазией. В России «левые», во главе с Маяковским, заново ставят вопрос об общественном призвании искусства. Превозшедший вершины театрального эстетизма Мейерхольд предстает перед

своими зрителями как ниспровергатель эстетизма и революционный трибун... Что было единым и общим для всей этой творческой бури? Пожалуй, это было ощущение полной субъективной свободы, хотя и по-разному понимаемой, — свободы индивидуального самовыражения в искусстве. И, с другой стороны, — все более осознававшаяся необходимость искания новых ответов на те властные вопросы и требования, что были заявлены меняющейся социальной действительностью.

Среди всего этого оказался Сергей Эйзенштейн. Юноша, пришедший с гражданской войны с большими книжными знаниями, чувствующий себя внутренне уже художником, успевший о многом услышать и желающий многое увидеть, — он быстро ориентируется в происходящем и устанавливает ясное, четко осознанное отношение между собой и окружающей его действительностью, эстетической и социальной. Сначала он задается вопросом о природе воздействия искусства и приходит к выводу, что искусство в очень большой степени способно уводить человека «назад» от реальных проблем его сегодняшней жизни. Он приходит к теоретическому отрицанию искусства, втайне приговорив его к смерти (см. 1, 99—101). (В обстановке начала 20-х годов такая утопия, как известно, имела свои корни.) Но затем Эйзенштейн пересматривает свою постановку вопроса о жизни и смерти искусства, он подвергает ее преобразованию. Проблема «конца искусства» становится проблемой границ искусства внутри конкретной социальной действительности, проблемой соотношения произведения искусства с окружающей практической жизнью людей. Эйзенштейн приходит к необходимости осознать действительные возможности искусства и овладеть ими. Исходя из этого, он строит свою теорию функций искусства, выраженную первоначально в рабочей программе «монтажа аттракционов». Самое важное в этой программе — предельная четкость осознания прямой и обратной связи между зрелищем и зрителем. Основной принцип этой программы: в искусстве реально не то, что художник носит внутри себя, не то, что его привлекает и впечатляет, — но то, чем и как художник будет привлекать и впечатлять зрителя. Все — во имя «воздейственности» художественного произведения *здесь и теперь!* Этот принцип Эйзенштейн испытал в театре, чтобы затем найти наиболее полные возможности его осуществления в кинематографе.

Говоря о программе «монтажа аттракционов», мы должны отдать себе отчет в том, что в ней проявилось замечательное историческое и социологическое чутье Эйзенштейна. (Ведь одним из главнейших жизненных принципов нового общества стало единство и взаимосвязь между Советской властью и массовым сознанием. Сделать живым достоянием масс революционную мысль — научную, политическую, идеологическую — такова была одна из самых важных задач культурной революции. Эту объективную необходимость Эйзенштейн претворял во внутреннюю необходимость своего искусства.)

Здесь возникает вопрос о творческой свободе художника. Внутренняя стихия самовыражения направлена в твердое русло, в котором она подвергается строгому ограничению, отбору и превращению. Казалось бы, художник становится «на горло собственной песне». Казалось бы, происходит непозволительный для искусства (с точки зрения интересов личностной свободы) самоангажемент, жестко ограничивающий внутренние богатства художника. Казалось бы, художник сам подвергает себя некоему усечению, становясь в лучшем случае частицей самого себя. На самом же деле именно это решение оказалось наиболее положительным для искусства Эйзенштейна. Ибо дело не в том, чтобы избежать частичности, а в том, чтобы достигнуть причастности. Художник поставил себе условие: каждый раз реально осуществлять свою причастность к жизни людей и именно через это «быть живым». Тем самым художник нашел для себя диалектическое решение вопроса о том, что такое индивидуальная полнота творящего человека. Он точно нашел меру, границы и качество той неполноты, через которую эта полнота каждый раз может наилучшим образом осуществляться. Разумеется, для этого нужно было быть диалектиком, нужно было уметь не только сохранять свою внутреннюю энергию, но и превращать ее.

У Бальзака есть повесть «Неведомый педевр». Книга, которой зачитывался Карл Маркс, перед которой преклонялся Сезанн, которую иллюстрировал Пикассо. Произведение, оставшееся одним из самых проблемных для современной философии искусства. Ее герой, Френхофер, — живописец, который несет в себе громадный творческий галант и столь же громадную культуру. Он стремится выразить это сполна, сосредоточив в одном произведении

все, что чувствует и знает. Френхофер оказывается обреченным на трагедию, на безумие: создавая свое произведение, он разрушает его. Картина никак не может вместить и совместить все его внутренние богатства, все то, чем он внутри себя владеет. Однако не таится ли одна из причин этой постепенной катастрофы в том, что Френхофер оставил себя наедине со своим творением, в сфере идеальной свободы, всячески оберегая свою картину от встречи с реальностью, со взглядом зрителя? Не есть ли это трагедия *непричастной полноты*? Вот вопрос, естественно возникающий в связи с Эйзенштейном, в связи с тем решением, которое он нашел для себя.

В исторической логике развития искусства, в социально-историческом изменении места и положения художника Эйзенштейн нашел положительный смысл и последовал этому смыслу. Он вписал себя в жизненную и эстетическую реальность своего времени и тем самым реально обрел самого себя, разрешив «комплекс Френхофера». Ему вовсе не чужды были френхоферовские муки творчества, и богатство замыслов, его обуревавшее, он смог осуществить лишь далеко не большей частью. И все же главное то, что он решил вопрос о причастности себя и своего искусства к жизни людей и к ходу истории. Тем самым он смог не только «быть живым», но и остаться живым для будущего.

Выбор своего места, сделанный Эйзенштейном и определивший его дальнейшую судьбу, представляет собой очень важный урок. Речь идет о человеке, реальном постольку, поскольку этот человек включается через социальную практику в закономерный исторический ход. Суть дела состоит не только в том, что человек необходимым образом определяется или самоопределяется как достояние истории, но и обратно: тем самым история осознается и постигается как достояние человека.

В этом и заключался основной смысл той концепции человека, которую Эйзенштейну предстояло выразить в своем искусстве.

Человек в истории — таков смысл существования на экране эйзенштейновских *персонажей* как таковых.

История в человеке — таков содержательный смысл человеческого *образа* в искусстве Эйзенштейна.

В одном из фрагментов своей незаконченной рукописи «Метод» Эйзенштейн дает замечательную формулу:

«Монтажный герой, охватывающий не только себя, но и вселенную»¹⁰.

Эта формула обоснована прежде всего опытом «Потемкина» и остальных эйзенштейновских «монтажно-типажных» фильмов немого периода. Принцип монтажного героя, охватывающего вселенную, может быть прослежен и в дальнейшем творчестве Эйзенштейна, в различных прямых и опосредованных формах воплощения.

В фильме «Генеральная линия» («Старое и новое») — произведении, по многим своим качествам переходном, — отчетливо видны две тенденции, два направления, в которых развивается эйзенштейновская мысль на последнем этапе «монтажно-типажного» кинематографа. Одна тенденция — от эпоса массовых движений к драматизму индивидуальной человеческой судьбы. Персонаж эпизодический, возникающий из общей картины движения и вновь уходящий в нее, чтобы уступить место другому, сменяется персонажем центральным, сквозным, проходящим сквозь весь сюжет. Такова Марфа Лапкина — «типаж, использованный в качестве актера» (2, 96), один из первых в мировом кино синтезов реального человека и драматического героя. Другая тенденция — все более углубляющееся стремление развернуть на экране просторы исторического времени. Это воплотилось в конфликте между «новым» и «старым», между различными общественными укладами, между уходящей в века косностью и дикостью деревенского быта и разумом социального переустройства, принесенным революцией. Одна из статей Эйзенштейна, посвященных этому фильму, называлась «Пять эпох»¹¹. В ней говорится о замысле, осуществившемся лишь частично: претворить в фильме «Генеральная линия» ленинское положение о пяти социальных укладах — пяти этапах истории, — сосуществовавших в России после свершения революции.

Обе названные тенденции, по-разному сочетаясь, проходят сквозь последующие замыслы Эйзенштейна.

Мы видим проекты фильмов, посвященных судьбам отдельной личности в буржуазную эпоху: «Золото Зуттера», «Американская трагедия», «Черное Величество» (1930). Здесь в центре внимания художника — объектив-

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. 1923.

¹¹ «Правда», 6 июля 1926 г.

ный процесс того, как социально-историческая логика завладевает индивидом и детерминирует ход его существования. Неизбежная связанность между человеком и историей предстает в отчужденной (для героя) форме и приводит его к гибели. Интересна в этом смысле занимавшая Эйзенштейна идея — поставить картину о деле Дрейфуса. В ней с остротой парадокса должно было быть вскрыто противоречие между объективной причастностью индивида к истории — и субъективной его же непричастностью. Речь должна была идти, с одной стороны, о взволновавшем целый континент размахе общественной борьбы вокруг судьбы невинно осужденного офицера — события подлинно историческом, а с другой стороны, о полнейшей внутренней заурядности этого сугубо частного человека, оказавшегося чисто символическим героем времени (1, 351—353).

А рядом с этим рождались замыслы огромных исторических панорам, первую из которых должен был стать фильм «Да здравствует Мексика!». Работа над этим произведением приобрела для Эйзенштейна этапное значение. То был момент огромной важности, еще далеко не исследованный, — узловой момент в процессе созревания и осознания основных концепций его искусства и его философии искусства.

То, что произошло в Мексике, было уже подготовлено предшествовавшими работами Эйзенштейна: его революционной трилогией и картиной «Старое и новое» и связанным с ними теоретическим опытом. В 1931 году совпали два факта творческой биографии Эйзенштейна. Он наиболее внимательно и углубленно изучает философскую диалектику. В это же самое время он видит перед собой страну, в которой закономерное развитие человека и народа — социально-историческое и естественно-историческое развитие через многие века, во всей своей конфликтности и многоступенности, — можно было рассматривать непосредственно, как бы хроникально, способом обычного путешествия по стране и прямого ее наблюдения. Мексика поразила Эйзенштейна необычайно открытой, зримой, пластической выраженностью своих исторических судеб. Мексика стала для Эйзенштейна глубочайше прочувствованным подтверждением уже обретенного им взгляда на историю и на человека в ней.

В замысле фильма «Да здравствует Мексика!» перед Эйзенштейном возник один персонаж, взятый прямо из

реальной жизни и претворившийся в сознании художника в обобщенный образ. Здесь можно было не заботиться о монтажных метафорах. Вот что пишет об этом персонаже сам Эйзенштейн.

«В период революции Мексика не имела ни интендантов, ни системы лазаретов и перевязочных пунктов. Еда и уход за ранеными ложились на плечи солдатских жен — солдатер. В туче пыли своей бегающей походкой, характерной для мексиканца, стая солдатер неслась впереди армии. Занимала селения. Обирала запасы. Пекла и стряпала блюда несложной мексиканской кухни... Солдадера же рыскала по покинутым полям сражения, выискивая среди трупов раненого боевого товарища, с которым нередко и в бою дралась бок о бок, с тем, чтобы на собственных плечах его вынести с поля или похоронить...

Любопытна черта этих удивительных женщин. С покорностью и безропотностью они переходили от бойца к бойцу, деля с ним тяготы похода, заботясь о нем, лечили или хороня его после боя, где он погибал. Еще любопытнее — солдадера переходила не только от бойца к бойцу, но и от армии к армии, часто враждебных, только что уничтожавших друг друга в бою. Есть что-то символическое и глубоко человеческое в этом образе женщины, которая становится выше военной распри, раздирающей ее страну. В ней как бы заключена великая идея того, что в основе мексиканский народ всех своих пятидесяти двух национальностей един... На этой точке *фигура солдатеры Панчи... выростала в воплощенный образ самой мятежной Мексики*, раздираемой гражданскими войнами и политическими противоречиями, Мексики, подобно Панче, метавшейся между федералистами (войска диктатора Порфирио Диаса), вильистами (войска Панчо Вильи), сапатистами (войска Эмилиано Сапаты), каррансистами (войска Венустиано Каррансы) и т. д., и т. д., с тем чтобы закончить картину на светлом моменте кратковременного национального объединения Мексики, когда Панча триумфально въезжала в Мексико-Сити вместе с объединившимися армиями юга и севера — Сапаты и Вильи.

...На этой точке осознания образа солдатеры Панчи он засверкал передо мной во всей своей многокрасочной видимости и во всем своем большом обобщении» (2, 362—363).

В этой живучести, в этом непрерывном прохождении сквозь разные, подчас непримиримые между собой условия и ситуации Эйзенштейн не мог не увидеть высочайшую степень включенности человека в социальные судьбы своего народа.

Интересно сопоставить этот персонаж и этот образ с другим персонажем и другим образом, очень похожими по внешней схеме своего сюжетного движения через разные ситуации. Речь идет о брехтовской мамаше Кураж. Такое сопоставление дает нам возможность лучше уяснить родство концепций Эйзенштейна и Брехта, поскольку и тот, и другой не удовлетворяются рассмотрением человека внутри замкнутой ситуации его личного существования и поверяют человека — каждый по-своему — сквозным движением социально-исторического процесса. Более того, сопоставление эйзенштейновской солдатки и брехтовской маркитантки позволяет нам понять концепции Эйзенштейна и Брехта не только в их родстве и совместности, но и в их взаимной дополнительности. Они взаимно проясняют друг друга в эстетическом и нравственном смысле.

Мамаша Кураж проходит с армией через множество сражений и также обнаруживает невероятную живучесть — ей нипочем любые передраги и любые превратности. Но в этом сюжете Брехт обнажает постепенное внутреннее опустошение человека, мнимо причастного к историческому ходу и пытающегося перехитрить его повороты. Мамаша Кураж как бы плывет по поверхности событий — судьба солдадера Панчи неотрывна от почвы, на которой события вырастают. Кураж из всего извлекает выгоду — солдадера везде и во всем отдает себя. Кураж существует как будто вне войны, но благодаря войне — солдадера живет внутри войны, но вопреки ей. Кураж, замкнувшись в частном интересе, как бы отделяет себя от человеческих жизней и смертей — солдадера постоянно готова разделять их с людьми. Кураж отделилась из народа — солдадера воплощает в себе народ. Брехт отрицает — Эйзенштейн утверждает. Но предмет отрицания и предмет утверждения в самом деле противостоят друг другу. Брехт отрицает прагматическое приспособление к истории — Эйзенштейн утверждает подлинную причастность к ней.

Но вернемся к общему замыслу мексиканской картины Эйзенштейна, в которой «Солдадера» должна была быть одним из эпизодов. Фильм «Да здравствует Мексика!» проектировался по принципу монтажа эпох (мы уже говорили, что принцип этот, как возможность, был открыт Эйзенштейном еще ранее — в работе над концепцией картины «Генеральная линия»). Эйзенштейн пишет:

«Сцепление новелл держалось по ряду сквозных линий. Их последовательность шла по историческому признаку. Но не по эпохам истории, а по географическим поясам. Ибо культура эпох Мексики из вертикального столбца истории кажется веером, распластанным по поверхности ее земли...

Так и был задуман фильм — в виде цепи небольших эпизодов, проходивших по этим оттенкам истории, эпизодов, которые сами вырастали из облика, вида и нравов отдельных частей этой страны. Через три центральных эпизода двигались три пары... Почти биологические «единицы» в счастливом раю тропиков до открытия Колумба и завоевания Кортеса... Жертвы бесчеловечной эксплуатации испанских помещиков и католической церкви. И, наконец, мужчина и женщина, как боевые товарищи, солдадера и солдат в боях революции за единую свободную Мексику.

Как видим, через вещь в целом, через изображение исторических обликов Мексики в решающие этапы ее истории и культуры шла еще вторым планом тема отношений мужчины и женщины от почти животного тропического сожительства через борьбу за свободное право обладать друг другом (в борьбе против феодального [права первой ночи]) к совместной борьбе бок о бок за право обладать всей полнотой жизни в целом (участие в освободительном движении).

Но картина имела еще третий — наиболее обобщенный — план: это была тема жизни и смерти или, вернее, победы над смертью.

Тема смерти проходила через картину трижды.

В прологе. В кульминации действия. В эпилоге.

И несла мысль о социальном бессмертии, в противоположность смертности биологической.

Ту мысль, что подлинное бессмертие, то есть существование за пределами положенного срока своей физической жизни, возможно только в цепи непрерывного

коллективного социального творчества поколений...» (2, 363—364).

Так Эйзенштейн представлял систему образных обобщений своего фильма, нараставших и углублявшихся по трем планам: от рассказа о персонаже — через монтажный вариационный повтор судеб мужчины и женщины в разные эпохи — к выражению темы жизни, смерти и социального бессмертия. Нельзя не заметить, насколько естественно и строго связаны эти три плана и как, например, тема преодоления смерти рождается уже в самой судьбе солдadera, которая длится за пределами ситуации личного и непосредственно социального существования. Нельзя не заметить и того, как человеческий образ «прорастает» за пределы истории единичного персонажа, так, что солдadera становится одним из меняющихся ликов мексиканской женщины.

То, что Эйзенштейн нашел здесь, он носил в себе всю свою жизнь. Это была новая модель драматургии фильма, призванная наиболее полно и наиболее прямо совместить образ истории и образ человека. И тем самым наиболее программно выразить эйзенштейновское понимание места и возможностей человека в истории.

Ни к какому из своих композиционных открытий Эйзенштейн не возвращался с таким постоянством, как к этой драматургической концепции. Об этом свидетельствуют замыслы фильмов «Москва» (1933), «Ферганский канал» (1939), «Москва 800» (1947). Последний из этих замыслов Эйзенштейн разрабатывал почти перед смертью, уже достаточно ясно сознавая, что лишен физической возможности реализовать его.

Обратим внимание на этот последний замысел: здесь мы увидим подлинный итог того кинематографа, который создавался Эйзенштейном. Здесь развернуты до предела те принципы человеческого образа, которые Эйзенштейн осуществлял в различных сюжетах с различной степенью определенности.

Излагая этот замысел, Эйзенштейн записал:

«1. В центре *героиня-ткачиха* — она же «Москва». Помните Soldadera — она же Mexico!» (3, 574).

Но тема Москвы была взята «не биографически лично, а космически (дважды: как биография... города и как биография действующих лиц, выступающих за пределы

одного поколения в целые вольтовые столбы родов)...» (3, 573).

И разница с историей солдадеры заключалась в том, что сюжетный путь героини-ткачихи должен был быть развернут на восемь столетий истории Москвы, пронизывая весь фильм от начала до конца.

Героиня «Москвы 800» — это *как бы* единый персонаж с определенным обликом, *как бы* единая сквозная роль, исполняемая, как следует из замысла, одной актрисой. Вместе с тем это цепь разных ролей со сквозными чертами характера и со сквозной характеристикой «ткацкого дела сквозь века» (3, 575).

Рядом с ней точно так же проходят два мужских образа-персонажа: крестьянин и рабочий (продельывающий путь «от кустаря до москвича-металлиста» и переходящий «из рукодела в конструктора и нового интеллигента») (там же).

Первоначально они — два брата в подчинении у третьего, старшего, богатого. Последний также проходит цепь превращений, претворяется в цепи отрицательных ролей. В наброске Эйзенштейна значится: «От феодала (?) в кулака-миroeда, в фабриканта, в союзника интервентов, в тлю» (там же).

Строгость и прямота линий этой общей схемы должны были быть уравновешены конкретностью разработки ситуаций внутри каждого из исторических эпизодов. «Самая резкая отточка конфликта между соц [иальными] силами, до конца четко психологически отчеканенными живыми игровыми персонажами в супердраматических ситуациях и положениях» (3, 574).

Действующие лица были представлены прямыми участниками — и выразителями — истории Москвы. В сюжет вплетались легенда о Китеже и Морозовская стачка, проблема крепостничества («по грибоедовской ненаписанной драме») и бои на Пресне в 1905 году, оборона Троице-Сергиевой лавры от польских интервентов и облик социалистической Москвы 30-х годов. Тройным повтором возникла тема Москвы-спасительницы (в эпизодах татарского нашествия, 1812 года и Великой Отечественной войны).

Множественность тем, их взаимосвязь и перекличка привели Эйзенштейна к решению перестроить хронологический ход изложения сюжета и привести его к свободной форме ассоциативного контрапункта различных тем и мо-

тивов, дабы с наибольшей чувственной силой выразить и передать внутреннюю логику закономерностей истории Москвы.

И сквозь все это должна была пройти, вместе с сопутствующими персонажами, собирательная героиня фильма во всем богатстве характеристик: от ассоциаций с девой Февронией, Ярославной и старостихой Василисой до облика современной русской советской женщины.

Здесь возникает любопытная параллель. За год до замысла «Москвы 800» Михаил Чиаурели выпустил свой фильм «Клятва». Его образная система на первый взгляд кажется прямой аналогией эйзенштейновскому замыслу. Мы видим центральный женский персонаж, который есть не просто женщина из рабочей семьи, но и Мать-Россия; видим много персонажей, которые одновременно суть воплощения разных социальных сил и разных национальностей страны. Однако представить Эйзенштейна несостоявшимся Чиаурели — значит сделать слишком легкий и поверхностный вывод. За внешним сходством кроется принципиальное различие, которое неизбежно открывается, если сопоставить две поэтики — хотя бы только две поэтики. Фильм «Клятва» глубоко неорганичен, и неорганичность его прямо связана с тем, что он построен на насильственном отождествлении образа и персонажа, образа и роли. В сценарии и фильме «Клятва» фигурируют индивидуальные персонажи в бытовых связях, объединенные в сквозном сюжете по принципу личных отношений и личных встреч (по тому самому принципу, который Эйзенштейну в свое время пришлось отвергнуть для того, чтобы создать «Потемкина»). Но эти личные отношения и встречи распределены так, чтобы обозначать собою сущностные морально-политические связи общества. В результате сюжет оказывается полон натянутых, заведомо искусственных совпадений. Персонажи, представленные поначалу в характеристиках бытовой прозы, постепенно нагружаются и перегружаются символическими функциями. Обобщенный образ (ставший здесь идеологическим символом) буквально загоняется в контуры персонажа. Возникает противоестественная смесь символики и бытовщины, которую режиссер (с его выдающимся талантом) тщетно пытается оживить. Символизм и бытовщина поедают друг друга с переменным успехом. Образ либо теряется в актере и его роли, либо подавляет актера и смещает его роль.

Персонаж либо сопротивляется образу, существуя в чисто бытовом жизнеподобии, либо не выдерживает напряжения и превращается в свою бледную тень, в невыразительную схему. Таков фильм «Клятва» — знаменательный пример отказа от художественных завоеваний советского поэтического кино. Эйзенштейну был решительно чужд эклектический символизм, выразившийся сполна в «Клятве». У Эйзенштейна был свой путь. На этот путь можно было вступать с двух сторон. С одной стороны — находить в самой реальности такого героя или такое событие, чтобы самим своим жизненным самодвижением они рождали бы искомый образ. Таков был выбор потемкинского восстания для фабулы фильма о революции 1905 года, таково было нахождение мексиканки-солдаеры в качестве героини «Да здравствует Мексика!». С другой стороны — создавать образную структуру, в которой образ рождается соотношениями разных персонажей в разных эпизодах, и персонаж, по-своему выражая общую логику образа, свободен оставаться самим собой. Примером могут служить и внутренняя композиционная разработка «Потемкина», и общая конструкция фильма о Мексике, и, конечно, «Москва 800». «Героиня, ткачиха, она же Москва» должна была возникать из разных состояний и разных действий разных героинь. И свобода автора в монтаже образа должна была обеспечить свободу этих персонажей естественно существовать внутри каждого из сочетаемых отрезков сюжета — жить собственной жизнью, не влача на своем челе и в своей поступи символических заданий автора. (Эйзенштейн с полным правом мог требовать от себя «четкой психологической чеканки живых игровых персонажей».)

«Москва 800» — только план. Но план гениальный, сосредоточивший в себе зрелость открытия. Открытие это — в единстве формы и смысла, означающем концепцию.

Если говорить о сюжетных «приемах», которые Эйзенштейн привел в единство, то они были найдены и помимо его, и раньше. Монтаж сюжетов, относящихся к различным эпохам, был осуществлен в гриффитовской «Нетерпимости» (1916). Гриффит перекликается с Эйзенштейном как его предшественник. Но за этой перекличкой таится значительная разность концепций. Сочетание и перекрещивание различных исторических времен у Гриффита имело своим смыслом обнажить моральную не-

терпимость как извечный и неизменный «грех» человеческой цивилизации. История как таковая оказалась, строго говоря, не содержанием фильма, но лишь формой наглядного утверждения тезы. Истории у Гриффита, по сути, и нет, есть лишь совокупность обстоятельств, из истории почерпнутых. У Эйзенштейна же речь идет именно об истории как о процессе развития.

Дополнить и связать изображение разных времен единым героем — идея также очень давняя. Возникающая отсюда сюжетная схема раньше всего и легче всего стала источником комизма. В известном фильме «Три эпохи» (1923) Бастер Китон претерпевает свои приключения в условиях трех эпох истории. Кстати, этот фильм был сделан как пародия на «Нетерпимость». Это и в самом деле увлекательно смешно: неизменный персонаж попадает в предельно меняющиеся и предельно несоответственные условия. Впоследствии подобный ход приобрел сугубо серьезную проблемность в научной фантастике как экспериментальная проверка ситуаций современности ситуациями прошедшими или якобы грядущими. Но это совсем не то, о чем идет речь у Эйзенштейна¹².

В эйзенштейновской концепции главенствует не персонаж в преувеличенных условиях смены времен, а человеческий образ, воссоединяющий жизнь разных персонажей в разные времена. Смена времен у Эйзенштейна — это не развертывание статических различий, но развитие единого исторического процесса сквозь судьбы персонажей. Это — «...картина кровообращения эпох, их связей, их переходов из одной в другую, картина последовательности и сосуществований»¹³.

Замысел фильма «Москва 800» — это предел выражения эйзенштейновской концепции исторического человека.

Концепция эта воплощена у Эйзенштейном, как уже

¹² Был, правда, в эйзенштейновской практике и такой случай, когда имелось в виду чисто эксцентрическое соединение современного персонажа с обстановкой и реалиями давно прошедшего времени. В сценарии неосуществленной комедии «МММ» (1933) главный герой — приспособленец, служащий в системе «Интуриста», — путем «комического фортеля» сталкивался с русскими боярами XVI века и проводил с ними соответствующую (с его точки зрения) работу. Этот сюжетный поворот был намеренной и глубоко осмысленной комической буквализацией — пародией и одновременно самопародией.

¹³ «Вопросы кинопдраматургии», вып. 3. М., «Искусство», 1959, стр. 33.

сказано, в различных сюжетных формах, в различных соединениях эпики и драмы.

Фильм «Бежин луг» строился на сквозном драматическом взаимодействии персонажей в условиях единства времени и действия. Но и в этом времени (формально равном суткам), и в этом действии — конкретном социальном конфликте, происходящем на почве коллективизированной деревни 30-х годов, — Эйзенштейн раскрывал историческое содержание, историческую значимость происходящего. Это относится прежде всего к двум основным персонажам фильма — мальчику-пионеру и его отцу. В условиях реальной классовой борьбы сын и отец оказываются в непримиримом столкновении, после того как сын предотвращает социальное преступление, к которому оказался причастен отец. Этот конфликт трагичен, он приводит к гибели сына и ведет к гибели отца. Отец становится убийцей сына. Сюжет строился на основе реальной — и в 30-е годы общеизвестной — истории Павлика Морозова. Эйзенштейн подверг персонажей сценария такому образному претворению, такому смысловому обобщению, при котором анализ юридического и политического преступления неизбежно превратился в установление исторической вины.

В фильме (в его первом варианте) отец не был кулаком, не был классовым врагом в точном смысле слова, он был бедняком, но фанатически приверженным к заповедям патриархальной морали, и именно в силу этого становился противником всего нового и моральной добычей кулаков, стремящихся это новое истребить ценой крови и голода. Предотвратить гибель человека и гибель хлеба — только в этом практический смысл поступков и побуждений его сына. Мальчик присутствует в сюжете как образное выражение новых моральных норм, норм будущего, норм еще далеко не всеобщих. Происходящий конфликт осмыслен как столкновение двух формаций человеческого сознания. Исторически внешнеполужные друг другу, предельно друг от друга отдаленные, они становятся социально непримиримыми, будучи сопоставлены в условиях единства времени и места. Главные персонажи «Бежина луга» — это одновременно и человеческие облики двух эпох людской духовной истории, двух эпох социальной этики. Проблемность «Бежина луга» в том, как воображены и выражены те трудности, которые претерпевает но-

вый нравственный закон на путях к чаемой исторической победе.

Создавая сценарий и фильм «Иван Грозный», Эйзенштейн в значительной степени приблизился к большим традициям психологической драматургии. Персонажи-характеры наделены здесь не только остротой и яркостью выражения, но и внутренней сложностью и противоречивостью, превосходя во всем этом героев многих признанных «психологических лент». Для исследователей этого произведения могут быть необычайно ценны предварительные разработки Эйзенштейна — своего рода психологические экспликации действующих лиц. Они отличаются редкой изощренностью анализа и синтеза; автор устанавливает для себя самые сокровенные, самые личные устремления и мотивы каждого персонажа, самые глубинные обоснования его роли в действии фильма. Но и при всем этом видимый на экране психологический портрет персонажа — будь то Иван или Евфросинья Старицкая, Владимир или Федор Басманов — никогда не самодовлеет в своей внутренней личной правде. Следуя авторской логике, мы не останавливаем свой взгляд на персонаже, дабы узреть или домыслить полноту его личного существования. Необходимый в общем действии фильма именно как личность, персонаж в то же самое время строго следует логике этого действия, строго развивает собой динамическую «геометрию» этого действия. Личная правда побуждений и действий персонажа — лишь ступень, на которую возводится зритель для того, чтобы последовать дальше и постичь нечто более важное для автора и выходящее за пределы личного кругозора персонажа как такового¹⁴.

«Геометричность» сюжетного действия, или — как это называл сам Эйзенштейн — его «шахматность», вытекает прежде всего из того, что автор наглядно вскрывает логику исторического закона. Более того, этот закон выступает логичным не только в своей общей тенденции; логичными оказываются и отступления от него, исключения из

¹⁴ Тут стоит вспомнить замечание Гегеля (из его «Лекций по философии истории»), отмеченное и подчеркнутое В. И. Лениным: «...,Они“ (die Menschen) „осуществляют свой интерес, но тем самым осуществляется еще нечто более далекое, что хотя и заключено внутренне в этом интересе, однако не заключено в их сознании и в их намерении“...» (см. *В. И. Ленин*, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 283),

него — те самые возмущения, те самые флуктуации, что возникают в результате взаимодействия объективного закона и субъективных волей. Эйзенштейн устанавливает логику в тех самых «неправильностях» развития, которые столь часто служили основанием к тому, чтобы отрицать за этим развитием какую бы то ни было закономерность.

Перед нами переломный момент истории — и собрание личностей, так или иначе влияющих на ее ход. Персонажи действуют в полускрытом окружении народа, время от времени призываемого к тому или иному действию, но в остальном безмолвствующего. И ставится вопрос: как каждый из персонажей осознает свою роль и свой образ действий перед лицом исторического закона развития страны, пробивающего себе дорогу? И мы наблюдаем, как личности, одна за другой, разламываются — морально или физически — постольку, поскольку они приходят в противостояние историческому закону. Мало, недостаточно быть верным себе в отстаивании своей личной правды. Но не только об этом идет речь.

Другое разрушающее начало, действие которого показано в фильме, — это личное своекорыстие, попрание закона нравственного. Мало, недостаточно принять сторону той силы, что выражает историческую закономерность, прикнуться к этой силе. Судьба Басмановых, Алексея и Федора — их постепенное вырождение и деградация — доказывает эту истину. Но их судьба в лучшем случае драматична. Трагедия — это судьба Ивана, который принял на себя историческую идею государственного прогресса и, утверждая свою миссию, столь же неумолимо разрушает себя, будучи приведен к попранию нравственных законов, к самооправдывающему насилию. Бескорыстная воля Ивана, смешиваясь с окружающим своекорыстием и отравляясь им, превращается в произвол.

Кого же утверждает автор? На чьей он стороне? Можем ли мы, помня сюжеты его предшествующих произведений, найти в этом фильме персонаж, на стороне которого высшая истина?

Обратимся к одному из многочисленных сюжетных столкновений «Ивана Грозного». Царю Ивану противостоит его былой друг, Федор Колычев, ставший митрополитом Филиппом и вступающий за осуждаемых. Движимый любовью к ближним, богобоязненный до степени героизма, воплощенное бескорыстие — таков этот человек, рыцарь

мирного развития, из всех персонажей фильма наименее замутненный, наиболее светлый внутренне. И тем не менее правда не на его стороне. Дело тут в том, что этот человек усовершенствовал себя в далеком монастыре, ценою выключения из политической деятельности, покинув Ивана в самом начале его царствования. Дело — еще более — в том, что, противостоя жестокостям Иванова реформаторства, Филипп оказывается орудием самых реакционных сил, которые расчетливо подводят его под царский гнев, чтобы затем предать его перед царским судом и — мертвого — сделать своим «святим». Нет, и этому, самому нравственному из своих персонажей, Эйзенштейн не отдает полной правды. Так же, как не отдает ее Ивану, самому «историчному» из героев фильма.

В чем же проблема? Она в том, что достижение искомой гармонии между человеком и историческим законом безмерно трудно. Она в том, что, как говорил Эйзенштейн, «на путях еще безмерный хаос противоречий...» Одно из главных противоречий — между нравственным законом личности и историческим прогрессом человечества. Не переставая утверждать причастность человека к истории, не переставая провозглашать свой идеал согласия между ними, Эйзенштейн в «Иване Грозном» исследует то, что Фридрих Энгельс называл отрицательной стороной прогресса. Но и в этом произведении, где художник в наибольшей степени затрагивает нравственный «состав» человеческих стремлений и действий, он не перестает с неизменной строгостью подвергать нравственный закон проверке исторической закономерности.

Нравственные вопросы не схематизируются историческим воззрением, не «усекаются» им, но они конкретизируются в историческом свете. Вопрос не только в том, виновен ли ты перед человеком; вопрос еще и в том, не виновен ли ты перед веком.

В «Иване Грозном» есть еще один персонаж, близкий к тому, чтобы быть воплощением нравственной безвинности. Но эта безвинность проблематична, поскольку прямо связана с социальным и историческим «идиотизмом». Это — Владимир Старицкий, боярский инфант, «умом прискорбный» князь, которого прочит в цари реакционная оппозиция. Жертва обстоятельств жестокой политической игры, своей гибелью он не может не вызвать сострадания. Но и ему автор не предоставляет ни исторической, ни нрав-

ственной правды, и за ним числит достаточно серьезную вину. Вот заметка Эйзенштейна:

«Вина перед XVI веком —

с его позиций — участвует в акте подъятия руки на богопомазанника.

с позиций истории — не видит, не участвует в создании исторической прогрессивной линии.

Вина перед XX веком —

тряпка, вместо целенаправленности, цепкости и последовательной активности.

С таким текущим счетом греха — можно в остальном делать его «очаровательным»¹⁵.

Нравственные права персонажа опять-таки строго проверяются правотою его социальной роли и его исторического сознания.

В «Иване Грозном» ясно различима идейная традиция, идущая от пушкинского «Бориса Годунова». По некоторым свидетельствам, сам Эйзенштейн не только признавал такую преемственность, но и полагал ее принципиально важной. Но весьма серьезным вопросом остается то, насколько и в чем Эйзенштейн продлил и обновил эту традицию, в чем он ушел от Пушкина, да и от Мусоргского также. В этой связи следует обратить внимание на такого персонажа, как юродивый. У Пушкина (а у Мусоргского в особенности) юродивому придано в некотором смысле привилегированное значение в сюжете: ему дано изречь всю суровость нравственного суждения о происходящем — это как бы остраненный глас безмолвствующего народа. В фильме Эйзенштейна также появляется юродивый и также обличает царя. Традиционная внешняя роль сохранена, но разительно изменен облик персонажа и его образный смысл. Под гипнотизирующими замашками ясновидца скрывается корыстный и расчетливый игрок, политический провокатор, агент оппозиции, умелый эксплуататор слепой веры и неразумия — своего рода предок Распутина. В таком переосмыслении традиционного персонажа полностью сказался Эйзенштейн, художник своего времени и своего общества, человек с выношенной ненавистью к деклассированным потомкам юродивых, к подонкам и накипи классовой структуры:

¹⁵ «Вопросы кинодраматургии», вып. 4. М., «Искусство», 1962, стр. 375.

вспомним, какую гнусную роль играет в сюжете фильма «Стачка» мпиморомантическая шпана!.. Здесь особенно важно подчеркнуть, как неизменно Эйзенштейн подвергает социальной и исторической проверке любое суждение, изрекаемое в ходе развития сюжета. Что же касается высшей правды, связанной с идеальным созвучием между человеком и историей, то, как уже сказано и подтверждено, Эйзенштейн не доверяет ее в полной мере ни одному из своих персонажей. Часть этой правды — в речи юного Ивана, венчаемого на царство; другая часть — в обличениях Филиппа, изрекаемых перед пещным действием; еще одна, не менее важная, грань этой правды — в музыке, сопровождающей шествие Владимира Старицкого к месту его гибели. Но в чем средоточие этой правды, этой истины? Или же — каково ее итоговое выражение?

Вот важный вопрос, имеющий прямое отношение к проблеме человеческого образа в эйзенштейновском искусстве.

Чтобы подойти к ответу, мы должны обратить внимание на некоторые особенности этого искусства, связанные с той «внеперсональностью» идеи и смысла, о которой уже достаточно говорилось.

Главным предметом мысли Эйзенштейна, прямым объектом его исследования не была личность как таковая, в ее суверенном внутреннем существовании. Эйзенштейн занимался «надличными» закономерностями мира. Но в этом необходимо понять самое важное: то, что мысль и пафос Эйзенштейна посвящены были неизбежности этих вопросов и этих законов для человека, для индивида, для личности. Существо дела для Эйзенштейна заключалось в том, чтобы открывать перед взглядом своего зрителя содержание «надличной» исторической реальности, ибо содержание это насущно для судеб человека. Именно в этом деле Эйзенштейн обнаруживает себя как человек-вед, хотя и иного рода, нежели традиционный тип художника, неотрывного от судеб своих персонажей.

Есть воспоминания о Флобере, в которых рассказано, как однажды его нашли в полумертвом состоянии, с признаками отравления. Оказалось, что он только что привел к смерти героиню своего, еще не законченного, романа: только что Эмма Бовари приняла яд. Таково было подтверждение слов писателя, сказанных им в другое время: «Эмма — это я». Он писал этот роман, как бы вжившись

в свою героиню. С Эйзенштейном было иначе. Он вживался в нечто иное, о чем рассказывал так: «Я... совершенно отчетливо помню «поникший» ритм, в котором я проводил все бытовые операции в те дни, когда монтировались «Туманы» и «Траур по Вакулинчуку», — в отличие от дней, когда монтировалась «Одесская лестница»: тогда все летело кубарем в руках, походка была чеканной, обращение с домашними — суровым, разговор — резким и отрывистым» (5, 464). Эйзенштейн «вживался», но он вживался не в изображаемого человека как такового, а в ритм того процесса, что проходит сквозь человека. А тем самым и в того человека, сквозь которого пройдет этот ритм, — в зрителя.

Есть рассказ о том, что из рабочей комнаты Бальзака иногда доносились яростные крики, которые пугали домашних. Писатель кричал: «Я тебе покажу!» В такой момент он имел дело со своим персонажем, которого ненавидел за то зло, что тот приносил окружающим его людям. Бальзак изливал свое негодование, свой гнев, он сводил с ним счеты, он мстил ему. Для Эйзенштейна предметом ненависти и возмездия было нечто другое. Он неоднократно вспоминал о своем ощущении «слепой неумолимости» — темной безличной силы, которая тяготеет над жизнью человека, давит ее и угрожает ей. В своем искусстве он принимал вызов этой силы. Он как бы отвечал ей: Я тебя покажу! Я сделаю тебя зримой, я раскрою твои тайны, я обнажу твои механизмы! Я не только напомню о тебе, я дам людям понять тебя!

И он это делал — в полную меру своих возможностей, подвергая анализу отрицающие, противочеловечные силы истории.

Его фильм «Стачка» — это исследование. Не только о том, как делается забастовка и в какой «технике» осуществляется классовая борьба пролетариев за свои человеческие права. Это еще и расследование тех сил, тех причин, тех предпосылок, внешних и внутренних, которые приводят к поражению такой борьбы, к временной гибели новорожденного свободного сообщества людей.

Его фильм «Александр Невский» — это не просто оратория на тему патриотизма, это еще и трактат историка и стратега о способах самозащиты всех и каждого, о способах достижения моральной и военной победы над внешней силой, грозящей уничтожить жизнь человека в

народе. Из всех фильмов, сделанных в предвидении прихода второй мировой войны, «Александр Невский» выделяется точностью своей образной мысли — мысли о том, как можно одолеть надвигающуюся темную силу.

Его фильм «Иван Грозный» имеет своим предметом один из самых сложных и омраченных периодов русской истории. Роль царя Ивана IV в исторических событиях настолько сложна, что в ее трактовке издавна возникала дилемма: обелить или очернить. Эйзенштейн был призван выступить против очернения Ивана. Но принципом художника, открыто объявленным, было: не обелить, но объяснить. Темные силы истории предстали в фильме «Иван Грозный» в самых разных обличьях, «механизмы» их были просвечены мыслью автора, и сюжет картины определила логика взаимодействия главного героя с этими силами; точно так же был выяснен процесс разрушения и краха человеческих личностей, к этим темным силам приобщающихся.

«Темную силу» надо раскрыть, понять, лишить иррациональной загадочности, а не оставлять ее привычно и абстрактно темной, пусть даже всем сердцем сострадав человеческим мукам, происходящим в ее гигантской тени. Эйзенштейн отчетливо видел последствия и жертвы социально-исторических катастроф, но гораздо более важным для него занятием было рассматривать условия и причины этих катастроф, дабы утверждать противостояние им.

Это в конечном счете и означало для него — сообщать человеку человеческий образ.

Казалось бы, эти слова — человеческий образ — употреблены на сей раз в некотором расширительном смысле, духовном и практическом одновременно: так, как говорят об «образе чувств», «образе мыслей», «образе действий». Но это тот самый смысл, в каком Эйзенштейн говорил о тенденции «Потемкина», что она требует от зрителя уметь почувствовать себя человеком.

Вне этого смысла едва ли можно в полной мере понять собственно эстетическое и собственно художественное содержание понятия «человеческий образ».

Что такое образ — об этом Эйзенштейн подробно говорил в своих теоретических работах конца 30-х годов. Изображение и образ — такова, по сути, главная проблема этих работ. Изображение и образ — и соотношение между ними. В статье «О строении вещей» это соотношение

сформулировано несколько иначе: «образ» осмыслен как «отношение к изображаемому» (см. 3, 37). Стало быть, человеческий образ может быть интерпретирован и как человеческое отношение к изображаемому, так или иначе выраженное.

Эйзенштейн показал, как это отношение запечатлевается (можно также сказать моделируется, проектируется) в композиции фильма.

«...Композиция берет структурные элементы изображаемого явления и из них создает закономерность построения вещи.»

При этом в действительности она в первую очередь берет эти элементы из структуры *эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания* того или иного изображаемого явления.

Именно по этой причине подлинная композиция неизменно *глубоко человечна...*» (3, 38).

Что это такое, Эйзенштейн раскрывает в анализе одного из самых «бесчеловечных» своих эпизодов — знаменитого «скока свиньи» в «Александре Невском».

«Эпизод этот выслушан во всех оттенках переживания нарастающего ужаса, когда перед надвигающейся опасностью сжимается сердце и перехватывает дыхание.

Структура «скока свиньи» в «Александре Невском» точно списана с вариаций внутри процесса этого переживания.

Это они продиктовали ритмы нарастания, цезуры, убыстрения и замедления хода.

Клокочущее биение взволнованного сердца продиктовало ритм скока копыт:

изобразительно — это *скок* скачущих рыцарей.

композиционно — это *стук* до предела взволнованного сердца.

В удаче произведения оба они — изображение и композиционный строй — *здесь* слиты в неразрывном единстве грозного образа — начало боя не на живот, а на смерть.

И событие, развернутое на экране по графику протекания той или иной страсти, обратно с экрана вовлекает по этому же «графику» эмоции зрителя, взвивая их в тот клубок страсти, который предначертал композиционную схему произведения» (3, 39).

Композиция эпизода — это лишь звено в общем становлении того чувственного и мысленного «человеческо-

го отношения к изображаемому», которое сообщается композиционным строем произведения как целого.

Здесь стоит напомнить о том, что отмечал Эйзенштейн в особенностях строения «Потемкина», а именно, что массовое действие этого фильма — по своей *композиционной форме* — строится в соответствии со структурой тех личных отношений человека к человеку, которые издавна являлись *сюжетным содержанием* традиционной драмы, а затем традиционного фильма.

«Только один критик, — пишет Эйзенштейн, — в свое время разгадал тот факт, что пятый акт «Потемкина» по костяку своего динамического построения видоизмененно вырастает из традиционной сцены освобождения героини из лап злодея — из недр классической традиции погонь.

Совершенно так же... другой критик... мимоходом обронил замечание о том, что, по существу, «Одесская лестница» есть традиционный треугольник, возведенный здесь в массовое действие.

«Лестница» стремится к «Броненосцу». А на пути становится злодей — «Ноги царских солдат».

Занятно, что здесь мимоходом подмечен совершенно умышленно продуманный ход...

И, вероятно, «человечность» этого фильма, лишенно го человеков-протагонистов, во многом и держится на том, что под коллективными образами живут своими жизненными перипетиями живые человеческие прообразы» (3, 296—297).

К этому следует только добавить, что человечность композиции «Потемкина» не исчерпывается этими ее особенностями, рождающими непосредственность *эмоционального* переживания сюжета. Речь должна идти также и о том, как композиционная организация событий сюжета передает человеческое *осмысление* этих событий с идеальной точки зрения.

В сюжете «Потемкина» революция рассмотрена как вооруженная борьба. Эйзенштейн сопоставляет два пути социального самоопределения, представленные двумя обществами людей: одно — на броненосце, другое — на лестнице. Коротко говоря, Корабль борется и призывает к борьбе, а Лестница сочувствует и взывает к сочувствию. Практическое решение вопроса в сюжете недвусмысленно: или — или. Стать молотом или быть наковальной — перед третьим лицом, перед лицом «злодея», перед

лицом Режима позиция мирного сочувствия трагически безнадежна, остается истинной только позиция борьбы. «Революция есть война...». Но решение «взвиться молотом» не абсолютно. Оно относительно и соотносительно. Ибо, почему же революция есть не просто война, а «единственная законная, правомерная, справедливая, действительно великая из всех войн, какие знает история»? Эти ленинские слова, поставленные в эпиграф фильма, предполагают вопрос о великой законности, об идеальном содержании революционной практики. И этот вопрос определяет собой иное, новое измерение содержания и формы «Броненосца Потемкина». Речь идет уже о том, чтобы была упразднена сама дилемма: «молот *или* наковальня», «насилие *или* жертва». Речь идет об отмене того неравноправия, которое этой дилеммой полагается. Речь идет о том, о чем напоминают другие ленинские слова: «...в нашем идеале нет места насилию над людьми»¹⁶. Логика этого идеала возникает уже в сюжетных, в собственно фабульных отношениях: в том, как Корабль и Лестница (и вообще мирные люди берега) стремятся друг к другу в достижении желаемого. И далее, на переходе от сюжета к композиции, становится ясным, как эта логика идеала выражается во всем строе фильма. В том, как закономерны переключки и переходы между кораблем и берегом. В том, как равноправны в композиционной расстановке команда корабля и мирные жители. В том, наконец, что центром фильма, его кульминацией, средоточием самых глубинных его проблем стала именно сцена на лестнице — с ее радостью и с ее ужасом. И когда одна из сопоставляемых человеческих систем — будь то Корабль или Лестница — в полной мере выражает свой пафос и свое самоопределение, то в этот самый момент она обнаруживает свою открытость, свою причастность к другой сопоставляемой системе. Зов сочувствия и призыв к борьбе совмещаются. Это миг идеального состояния, миг, практически неостановимый и именно так показанный: проносимся сквозь человека. Но он незабываем, и он необходим. Женщина-мать, стоя на лестнице, указывает своему мальчику на красный флаг. Это сочувствие, но оно как бы объемлет собою борьбу. Вакулинчук разрывает мертвую тишину своим криком: «Братья, в кого стреляешь!» Это —

¹⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 122.

борьба, но она включает в себя сочувствие. Торжество идеала не воплощено, не символизировано ни в телесном облике изображаемых тут людей, ни в дальнейшей сюжетной судьбе каждого из них. Оно, строго говоря, не видимо, оно воспринимается в соотношении. Но когда Эйзенштейн композиционно завершает сюжет своего фильма, то он не только улавливает момент идеального состояния своего предмета. Он музыкально продлевает этот момент — во взаимном братском приветствии «Потемкина» и кораблей, отказавшихся в него стрелять. Завершая свой фильм этим прохождением через реальность, которая в то же время есть прообраз *исторического идеала*, — именно этим моментом прерывая ту цепь событий, что была основой сюжета, — Эйзенштейн наилучшим образом обосновал свою идею о человечности композиции.

Итак, что же такое человеческий образ в искусстве Эйзенштейна?

Как уже сказано, это — образ, развертываемый далеко за пределы персонажа как такового.

Не персонификация, но движение соотношений; не замыкание, но непрерывное прорастание — вот принцип образа.

Конечными границами этого образа могут стать только границы произведения как целого.

Этот образ обретает окончательную завершенность в композиционном построении фильма, которое, в конечном счете, и выражает собой авторское отношение к изображаемому.

Именно это имел в виду Эйзенштейн, когда говорил: «Меня увлекает человек, присутствующий ритмами своего переживания в... конструкции произведения» (1, 244).

И если зритель эйзенштейновских фильмов действительно отождествляет себя с кем-то или с чем-то, то он отождествляет себя именно с этим — незримым, но неизменно воспринимаемым — композиционным образом «относящегося человека», объемлющим собою все сюжетные соотношения между персонажами как таковыми, а заодно и все «неперсональные» элементы изображаемого.

Этот образ не есть образ зримого персонажа. Но этот образ делает зримым, слышимым, постижимым авторское понимание человека как человека исторического.

Именно в нем, в этом образе, мы находим выражение той итоговой истины, к которой ведет нас автор,

той высшей для него истины, что связана с идеальным созвучием между человеком и историей.

Так проясняется место и роль человека в эйзенштейновской модели мира.

Человек предстает двояко освещенным. Он предстает одновременно в свете реальности и в идеальном свете. Как сюжетный персонаж он может выглядеть исчезающе малым, мимолетным и сколь угодно частичным внутри огромности исторического движения и перед лицом логики исторического закона. Вместе с тем сюжетный анализ устанавливает возможности человека практически переосмыслить эту свою частичность и стать причастным истории. Мысль об этой возможности овладеть историей обретает завершенную образную форму в композиции эйзенштейновских произведений. Человек, проявленный в строе композиционного образа фильма, выступает на равных правах с историей, как ее носитель, дающий ей свою человеческую меру. История становится предметом человека.

Эйзенштейн, таким образом, не только показывает историю и не только анализирует ее, он выражает и формирует *социально-историческое чувство*. Он утверждает и узаконивает его в своем зрителе как естественное, индивидуальное, интимное достояние человека.

В этом прежде всего и состоит человечность эйзенштейновского искусства.

СЛОЖНОЕ И ПРОСТОЕ

(О некоторых философско-социологических аспектах современного зарубежного кинематографа)

В основе всех научных и этических представлений о человеке лежит сегодня тезис о необычной сложности и противоречивости его духовного мира и психики. Именно необычной. Сам факт амбивалентности личности был осознан людьми очень давно и был хорошо известен древнегреческим философам и легендарным авторам Библии. Его художественным исследованием испокон веков занималось мировое искусство. Во второй половине прошлого столетия, в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского, этот факт был понят, освоен, эстетически раскрыт во всей его глубине и объеме. Тогда был сделан, говоря словами В. И. Ленина, шаг вперед в художественном развитии человечества. И сделан он был, разумеется не только потому, что в мир пришли такие феноменальные гении, как авторы «Войны и мира» и «Братьев Карамазовых», но и потому, что сама эпоха, этих гениев породившая, оказалась чрезвычайно сложной по своему реальному историческому содержанию.

Однако XX век побил все рекорды социальной, политической, идеологической, духовной, психологической сложности. В XX веке было и есть все: замечательные победы социалистических революций и варварские фашистские перевороты; бурное развитие научно-технического прогресса и резкий упадок культуры; величайшие взлеты гуманистической мысли и жесточайшее попрание исконных прав личности. Высокие и низменные дела совершаются детьми одной и той же планеты, часто одной и той же страны, народа.

Закономерно, что современное искусство стремится осмыслить и художественно выразить сложные коллизии и конфликты эпохи. Причем осмыслить их в самом остром и трудно поддающемся анализу аспекте — в нравственно-психологическом. Не секрет, что легче объяснить политические и экономические предпосылки, скажем, победы нацизма в цивилизованнейшей Германии в 1933 году, нежели раскрыть все духовные, идеологические и психологические источники фашизма.

Это — глобальные проблемы современной истории; но и более частные, так сказать, человеческие ее проблемы, рассмотренные в плане этическом и психологическом, могут нередко поставить в тупик.

Несколько лет тому назад французские философы, публицисты, критики широко дискутировали вопрос о «палачах и жертвах». Этот вопрос возник в связи с колониальными войнами, которые тогда вела Франция. В книге Симоны де Бовуар «Прелестные картинки» героиня Лоранс вспоминает о той «истории с пытками», от которой три года тому назад она заболела. Эта история действительно потрясла прогрессивную Францию, да и не только Францию. Мы помним, в частности по фильму «Битва за Алжир», что на груди многих парашютистов, присланных подавлять национально-освободительное движение, красовались колодки орденских лент, полученных за участие в Соппротивлении. Случалось, что иной бывший герой маки, стойко перенесший пытки в застенках гестапо, становился впоследствии карателем, мучившим алжирских женщин и мужчин. Как он дошел до этого? По приказу или по собственной инициативе? Мотивы его поведения, естественно, не интересовали того, по телу которого пропускался электрический ток, но они не могли не занимать умы философов и художников.

По-видимому, не все и не вполне можно объяснить здесь изменением социальных условий и среды существования. В тех же условиях одни, рискуя собственной жизнью, дезертировали из армии, другие же послушно, а порой и не без садистского удовольствия выполняли самые чудовищные приказания.

Ситуация жертва — палач — совмещения в одном индивидууме способности к благородному подвигу и жесточайшему насилию — носит все же крайний характер. В ней предельно заострена более общая проблема: принципиаль-

ной возможности *одновременного* сочетания в человеке разных, противоречащих друг другу мыслей, страстей, импульсов, побуждений, действий. Проблема, давно занимавшая мировое искусство (вспомним хотя бы Отелло у Шекспира, Фауста у Гете, Раскольникова у Достоевского), но приобретшая ныне особую актуальность и значимость.

Надо подчеркнуть, что такая противоречивость далеко не всегда должна оцениваться как нечто негативное. Нередко она суть выражение прогрессивного развития человека, исторического становления личности, вбирающей в себя все многообразие мира, эпохи. Сложность сложности разнь. Но в любом случае она должна тщательно анализироваться искусством, вечно актуальной задачей которого является исследование «диалектики души» (Н. Г. Чернышевский). Весь вопрос в том, с каких философских, нравственных, художественных позиций это исследование осуществляется, если оно действительно осуществляется.

1

Человек, заброшенный в хаотичный и алогичный мир, перманентно несчастлив, лишен надежды, обречен на абсурдное, бессмысленное существование — вот лейтмотив многих современных зарубежных фильмов (как романов и пьес), авторы которых, крупные мастера, находятся, сознательно или бессознательно, под влиянием экзистенциалистской философии, ставшей своего рода религией западного интеллигента либерального толка. Социальные, идеологические, эстетические, психологические источники и предпосылки этого влияния детально проанализированы в работах советских ученых, — С. Великовского, П. Гайдено, Т. Мотылевой, Э. Соловьева. Не так давно была опубликована на страницах журнала «Искусство кино» статья философа К. Долгова, показавшего, что экзистенциализм весьма импонирует творческой интеллигенции, ибо он «стал рассматривать человека как главную проблему, как проблему всех проблем... Затем экзистенциализм в философско-художественной форме (а подчас и в мифологическо-мистической) описал ситуацию индивида в современном буржуазном обществе, безысходность, трагизм человеческого существования, его отчуж-

денность и пессимизм, заброшенность в мире и страх индивида за свое собственное существование. Это вполне соответствовало художественно заостренному мироощущению и видению мира буржуазными художниками. Но самое главное, чем экзистенциализм оказал и продолжает оказывать влияние на искусство, — это своим учением о человеческой личности, о ее «освобождении» от «повседневности», рутины и косности повседневной жизни, зависимости от общества, «освобождении» от «неподлинного» существования. Проблема человеческой свободы, свободы человеческой личности всегда была и остается в центре внимания искусства. Мы не говорим уже о том, что ряд видных экзистенциалистов выражали свои взгляды не только в философских сочинениях, но и в собственных художественных произведениях (Ж.-П. Сартр, Камю, Симона де Бовуар и другие)»¹.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что сама обстановка буржуазного общества склоняет многих серьезных, думающих художников — вне зависимости от того, читают ли они книги Сартра и Ясперса или не читают, — к умозаключениям экзистенциалистского плана. Острые социальные противоречия, духовное обнищание, кризис идеалов разъедают это общество, делают жизнь в нем тяжелой, запутанной, бесперспективной. Человек одинок среди подобных себе, рвутся духовные связи между людьми. Любовь заменяется сексом. Дружба — деловыми знакомствами. Работа — бизнесом.

Характеризуя современную действительность, французский социолог экзистенциалистского плана Жан Шарпантро, писал: «Жизнь и мечта расходятся... личность не находит ни в труде, ни в свободном времени единящей силы культуры, где совпадает воображаемая и повседневная жизнь. Абсурд не мешает жить, он мешает жить счастливо»².

Впрочем, еще пятьдесят лет тому назад реакционный русский философ Н. Бердяев, критиковавший капитализм справа, с позиций своего рода религиозного экзистенциализма, говорил о тотальном отчуждении, которое порождает

¹ К. Долгов. К проблеме личности. — «Искусство кино», 1969, № 5, стр. 46 — 47.

² Jacques Charpentreau. L'Homme espéré. Justification de l'action culturelle. Les éditions ouvrières. Paris, 1966, p 9.

дается «механической цивилизацией» XX века. «Буржуазная цивилизация есть предел некосмичности мира. В ней гибнет внутренний человек, подменяется внешним, автоматизированным человеком»³. И еще, в другой работе: «Личность ощутила небывалую еще оторванность от мира, отъединение и тоску, необычайную жажду самоутверждения, жажду полноты и воссоединения, ужас небытия, ужас смерти и скуку недействительной жизни»⁴.

«Автоматизированный человек» есть в сущности своей обыватель, объект и субъект массовой культуры. Его личность деперсонализирована, он фактически — марионетка, находящаяся во власти чуждых ей социальных сил.

Изображение ситуации и процесса деперсонализации составляет одно из магистральных направлений современного зарубежного кинематографа: И. Бергман («Лето с Моникой»), А. Рене («В прошлом году в Мариенбаде»), П. Пазолини («Птицы большие и птицы маленькие»), Д. Лоузи («Слуга»), Ж. Годар («Уик-энд»).

Все названные здесь авторы констатируют факт предельной элементарности, духовной бедности отчужденного человека, на какой бы ступени социальной лестницы он ни находился. Но из этой констатации закономерно делаются разные выводы. Один из самых экстремистских у Годара. Персонажи «Уик-энда» лишены обычных, простых человеческих чувств, внешне они кажутся амбивалентными, на самом же деле пусты. Отношения между ними до нельзя запутаны, их сознание хаотично и примитивно. Героиня «Уик-энда» изменяет мужу с любовником, а любовнику с мужем приятельницы, причем в ее присутствии. Однако для нее, как и для ее сожителей, во всем этом нет никакой нравственной проблемы. Герои Годара могут рассуждать на любые темы, выслушивать какие угодно философические речи, но реально их интересует в жизни одно: при максимуме или минимуме комфорта секс с патологией или одна патология. Для них идеи — религиозные, марксистские, маоистские, голлистские — лишь фантомы, иллюзия. И сам Годар, пронизируя над своими героями, разделяет их позицию. Весь изобразительный строй ленты, ее рваный, алогичный

³ Николай Бердяев. Смысл творчества. М., 1916, стр. 285.

⁴ Николай Бердяев. Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907, стр. XXIV.



Дельфин Сейриг и Джорджио Альбертацци
в фильме «В прошлом году в Мариенбаде».
Режиссер — Ален Рене

монтажный строй выражает одну мысль: мы живем в бредовом мире и выход из него — в никуда.

Годар говорит абсолютное «нет» окружающему миру. В этом отношении он может быть уподоблен Пазолини, который в фильме «Птицы большие и птицы маленькие» встает на позиции тотального критицизма; его фильм — притча о том, что человек изначально и неизбежно плох, ему никто не в состоянии помочь: ни церковь, ни коммунисты, ни он сам. Черный ворон, символизирующий у Пазолини промарксистского теоретика-интеллектуала, меланхолично замечает: «Идеологии выпли из моды». В фильме высмеивается известный тезис: мир должен быть изменен. Это, по мнению автора, либо невозможно, либо не нужно. Люди не заслуживают лучшей участи. Герои ленты Марчелло (Тото) и Нинетто (Нино Даволи) столь же способны к поступкам злым, сколь и добрым. И больше они тяготеют к первым, чем ко вторым.

Стоит отметить, что сам Пазолини попытался несколько смягчить впечатление от фильма: «Марксизм, — писал он, — далек, естественно, от конца, поскольку он стремится к познанию новых реальностей, на которые намскается в фильме: рассерженности (*das Ärgeris*) черного континента, существованию Китая и прежде всего необъятности человеческой истории, как и одновременно конечности отдельного человека и обусловленной всем этим религиозности, что является другой темой фильма»⁵.

Но эти рассуждения Пазолини — рассуждения пост-фактум. Задавшись целью спорить с марксизмом, показать «кризис» коммунизма в Италии после смерти Тольятти (в фильм вмонтированы документальные кадры похорон вождя итальянской компартии), режиссер обрушился на гуманизм в целом и пришел к отрицанию всех духовных и нравственных ценностей. Правда, это отрицание пронизано у Пазолини, автора таких картин, как «Мама Рома» и «Аккатоне», чувством боли и скорби. В этом его принципиальное отличие от Годара. Последний едко насмеяется над человеком и, заметим попутно, над зрителем, которого он эпатирует часто намеренно усложненной формой и натуралистическими подробностями. Но его смех — смех без слез. Показывая «скуку педействитель-

⁵ Цит. по: «Filmkritik», 1966, N 8, S. 453.

пой жизни», Годар освобождает себя от чувства сострадания людям. С точки зрения нравственной, гуманистической «Уик-энд» представляет собой шаг назад по сравнению с более ранними фильмами Годара «Не переводя дыхания» или «Альфавиль».

В картинах «Уик-энд» и «Птицы большие и птицы маленькие» ситуация деперсонализации принимается и показывается как нечто априорно данное и завершенное. В ряде других западных фильмов рассматривается сам процесс деперсонализации — движения индивида к ничто. В этом отношении особенно характерна лепта американского режиссера, работающего в Англии, Д. Лоузи «Слуга» по сценарию драматурга Пинтера.

Фабула его вкратце такова. Молодой архитектор Джон, получив в наследство большой дом, нанимает слугу Беррета. Оба они, каждый по-своему, вполне, чисто по-английски, респектабельные люди. Один содержит дом в образцовом порядке, другой посещает светские рауты и готовится уехать в Бразилию, чтобы строить там новые города.

Лоузи часто показывает своих героев вместе, рядом, словно приглашая нас взглядеться пристальнее в облик каждого. Хозяин суховат, сдержан. Слуга тоже сдержан, но более чопорен. Он любит ходить в перчатках. У него приятная внешность. Он неглуп, но весь смысл его существования — в лакейской работе, которую он выполняет почти с вдохновением. Беррет угождает хозяину без подобострастия; умея угадывать все его желания, он скоро становится ему почти другом. Джон привыкает к постоянным заботам, комфорту. Он реже вспоминает о поездке в Бразилию, становится холоднее к своей невесте Сюзи. А тут появляется Вера — мнимая сестра. И вот в благородном джентльмене просыпается извращенная страсть к этой распущенной девчонке, место которой в самых дешевых притонах Сохо. Она становится его любовницей. Далее Джон узнает, что «находится в одной лодке» с Берретом. Он начинает пить, забывает и о Сюзи, и о всех своих честолюбивых планах. Теперь архитектор в полной власти своего слуги, который, наконец, раскрыл свое подлинное нутро человека, признающего лишь грубые, плотские удовольствия. Беррету доставляет садистское наслаждение наблюдать, как его хозяин превращается в алкоголика и не пытается бороться со своими инстинк-

тами, он втоптан в грязь. И что самое ужасное, Джону правится его новая жизнь, он освобождается от необходимости думать, размышлять.

Фильм Лоузи как бы иллюстрирует положение З. Фрейда, что в массе своей «люди ленивы и что всякие убеждения бессильны против их страстей»⁶. В образе Джона раскрывается мысль о зыбкости, узости культурного слоя в человеческой психике, которая оказывается чрезвычайно податливой антикультурным воздействиям. В образах Беррета и Веры осуждаются люмпены общества потребления, зараженные всеми пороками господствующей элиты, но лишенные ее денег и положения. В целом же фильм фиксирует распад человеческой личности, трактуемый как нечто фатальное, непреодолимое.

Этот фатализм закономерен. Он вытекает из того пессимистического мироощущения, которое присуще ныне многим западным художникам. Они смотрят на народ как на инертную массу, находящуюся во власти примитивных инстинктов и физических потребностей. Причем в понятие народа включаются часто не только «пизы», но и «верхи» — правящая верхушка, бизнесмены, политики, чиновники и т. п. Последние подвергаются нередко еще более резкой критике, чем первые. Зарубежный кинематограф, равно как и театр, литература, не устает разоблачать «сладкую жизнь» сытых самодовольных мещан. Правда, те довольно флегматично относятся к критике — она не затрагивает основ их существования.

В итоге получается, что плохи слуги, плохи господа. Кто же хороший? Возникает диогеновский вопрос: где люди, достойные высокого звания «человек»? Этот вопрос, обсуждаемый не только деятелями искусства, но и философами, остается обычно без ответа. Или ответ дается негативный: все и всё скверно в этом безумном мире. Карл Ясперс, глава немецких экзистенциалистов, с горечью заявил: «Огни погасли! Мы чувствуем себя падающими в бездну»⁷. Ясперс же неоднократно подчеркивал, что люди в массе своей не способны иметь идеалы⁸. Тем самым он возвратился к тезису Ф. Ницше, что бог умер и никто

⁶ З. Фрейд. Будущность одной иллюзии. М.—Л., 1930, стр. 10.

⁷ К. Jaspers. Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. München, 1958, S. 339.

⁸ См. К. Jaspers. Der philosophische Glaube. Zürich, 1948, S. 63—64.



Джеймс Фокс и Дирк Богард в фильме «Слуга».
Режиссер — Джозеф Лоузи

и ничто не в состоянии его заменить. Правда, Ясперс, а еще определеннее французские экзистенциалисты, говорят и о необходимости иметь идеалы, искать их — почти без надежды найти — в самом себе, в своей экзистенции.

Необходимо и невозможно. Такова главная нравственная антиномия экзистенциализма. Эта антиномия с ударением на *невозможно* анализируется в ряде современных фильмов, рассматривающих ситуацию деперсонализации.

Конечно, любое художественное произведение не есть иллюстрация к тем или иным философским посланкам. Но именно эти посланки определяют часто эстетическую позицию художника.

Уже несколько лет в театрах Америки и Европы идет пьеса Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?» Она представляет собой почти хрестоматийное выражение в искусстве экзистенциалистских и отчасти фрейдистских



Элизабет Тейлор, Жорж Сегаль и Ричард Бартон
в фильме «Кто боится Вирджинии Вульф?».
Режиссер — Майк Николс

идей. Теперь пьеса экранизирована — не буквалистски, но достаточно точно — американским режиссером Майклом Николсом. Это первая работа в кино молодого постановщика. Ранее он удачно дебютировал как актер и режиссер на телевидении и в театре.

«Кто боится Вирджинии Вульф?» — талантливый и страшный фильм. Он с рельефной наглядностью рисует образы людей, сломленных жизнью. Перед нами две супружеских пары. Джордж (Ричард Бартон) и Марта (Элизабет Тейлор) — хозяева дома, где разворачивается почти все действие. Их гости — молодая пара Ник и Хана. Джордж и Ник — один историк, другой биолог — преподают в уважаемом колледже в небольшом американском городе Нью-Картаг. Оператор Хаскелл Векслер подробно и неторопливо показывает обстановку дома. Все комфортабельно, мило, изящно. Каждая мелочь говорит об изысканных вкусах хозяев и широте их интересов. Камера долго задерживается на негритянской маске, ви-

сящей на стене. Рядом — картины, фотографии, много книг. Казалось бы, мир культурных, интеллигентных людей. И вдруг одна из первых реплик в фильме, брошенная Мартой мужу: «Блевать от тебя хочется».

Роль Марты исполняет Элизабет Тейлор, которую мы привыкли видеть в кассовых фильмах демонстрирующей роскошные наряды и нещадно эксплуатирующей свои внешние данные. Здесь Тейлор совершенно другая. Она не боится быть некрасивой, даже отталкивающей. Она играет сильно и свободно, глубоко раскрывая различные грани сложного характера своей героини.

Марта — женщина, которая живет в нескольких измерениях. Она — дочь директора колледжа, милая, любящая жена. Она — враг своего мужа, яростно ненавидящая его. Марта называет Джорджа книжным червем, полным нулем, ничего не добившимся в жизни. Она — алкоголичка, наркоманка, истеричка. В то же время она — романтик, мечтающий о совсем другой, чистой, прекрасной жизни. Кто же она на самом деле?

Не менее сложен образ Джорджа. Это во всем разочаровавшийся интеллигент, отягощенный комплексом неполноценности. Он считает себя виновником гибели собственного отца, неудачником, которого засосала затхлая жизнь провинциального города. Когда-то в целях самозащиты он надел на себя маску циника и скептика. Маска прижилась. Теперь он полагает, что все люди дурны и сам он не лучше их.

В пьяном угаре Джордж изливает душу перед гостями. Собственно, он это делает попеременно с женой, оба они посвящают посторонних людей в интимные подробности своего семейного быта. Джордж провоцирует на откровенность Ника и с радостью убеждается, что тот тоже несчастлив, что он женился на Хане из-за денег и карьеры. Хана же страдает патологической боязнью родов. Джордж, а затем и Марта третируют Ника. В общем, все персонажи, начав вечер с безобидных разговоров, оканчивают его руганью и взаимными оскорблениями. Каждый из них внутренне недоволен, раздражен. Чтобы забыться, они пьют и еще больше озлобляются друг на друга и на весь мир. В результате научная интеллигенция, как она изображена в фильме, выглядит достаточно мерзкой, отталкивающей.

Вместе с тем и Джордж, и Марта — люди, в сущности, не злые. Они способны отозваться на чужое горе. Более того, несмотря на то, что Марта непрестанно унижает Джорджа и даже изменяет ему с Ником, она любит его. Да и у Джорджа не погасло чувство к ней. И им обоим хочется верить во что-то хорошее.

Марта и Джордж придумали себе своеобразную игру, в которую верят больше, чем в реальность. У них, дескать, есть сын, о котором они все время говорят и спорят. Но Марта нарушила уговор, рассказав о мальчишке гостям. В отместку Джордж «умерщвляет» его. Он сообщает Марте, что, пока она была в спальне с Ником, пришла телеграмма о смерти сына. Марта на полном серьезе, с трагическими интонациями в голосе спрашивает, где телеграмма. «Я ее съел», — отвечает спокойно Джордж.

Игра окончена. Но игра ли это? Для обоих героев вымышленный ребенок был символом надежды, радости, мечты. Джордж растоптал мечту.

Авторы оставляют Марту и Джорджа в своего рода «пограничной ситуации», когда барьеры между бытием и небытием, разумом и безумием размыты, хотя и не уничтожены напрочь. Весь фильм пронизан ощущением абсурдности человеческого существования, безысходностью, которая оборачивается духовной и нравственной опустошенностью.

2

Когда Жорж Садуль посмотрел ленту Ф. Феллини «Ночи Кабирии», он сказал: «Я думаю, что маленькая римская проститутка — это современный Дон-Кихот, так же бродящий среди людей и испытывающий такое же идеалистическое доверие к большинству окружающих, строящий такие же иллюзии в отношении ближнего»⁹.

За каждым образом, создаваемым Феллини, стоит бесконечный ряд литературных, фольклорных, мифологических реминисценций, философских, религиозных, этических понятий, вполне реальных, даже бытовых ассоциаций. Его «Дорога» может быть понята как метафизическая поэма о трагическом непонимании людьми друг друга, но

⁹ Сб. «Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания». М., «Искусство», 1968, стр. 88.

вместе с тем, по словам одного критика, она представляет собой модель итальянского брака.

Карло Лидзани писал: «Миллионы зрителей (обратите внимание: миллионы! — *Е. Г.*) узнали в угрызениях совести Дзампано собственные угрызения совести и, быть может, ощутили желание преодолеть собственное «я» и раскрыть душу, пока еще не поздно, пока «другой» — а он всегда физически присутствует в жизни каждого человека — еще не ушел навсегда из круга нашего существования. Миллионы людей спохватились, быть может, хотя бы на мгновение, что они жили в течение долгих лет рядом с «другим» и ни разу не взглянули ему в глаза»¹⁰.

Такие фильмы Феллини, как «Дорога» и «Ночи Кабирии», будучи продуктом сложной, даже изощренной мысли, являются вместе с тем ценностным достоянием всей итальянской культуры. То же самое можно сказать и о «8^{1/2}», хотя, конечно, образ режиссера Гвидо Ансельми более сложен и, так сказать, элитарен, чем образы Джельсомины, Дзампано, Матто, Кабирии. Но и в нем автор конденсирует значительную общечеловеческую тему — тему творчества, созидания, смысла бытия. Мне уже довелось писать, что этот фильм находится почти на одном философско-этическом уровне с романом Томаса Манна «Доктор Фаустус»¹¹. Гвидо близок герою Манна как творческая личность.

С трагической остротой Гвидо Ансельми переживает то сокровенное отчуждение от общества и жизни, которое по своему реальному содержанию стало теперь, в «термоядерную» эпоху, еще более глубоким и сложным, чем это было во времена Леверкюна. Порой герой Феллини хочет уйти от действительности, но действительность все равно возвращает его к себе. Автор «8^{1/2}» отнюдь не утверждает необходимость самоизоляции художника от мира. Нет, дело обстоит гораздо сложнее. Фильм говорит о том, что от жизни, даже если хочешь уйти, не уйдешь, да и не нужно от нее уходить. Ибо, говоря словами Гете, «цель жизни — сама жизнь». Весь вопрос в том, *как* уловить ее ускользающие формы, *как* выразить своим искусством переполняющие тебя ощущения и мысли.

¹⁰ Там же, стр. 53.

¹¹ См. *Е. С. Грозов*. Художник в современном мире. — «Звезда», 1969, № 3, стр. 188.

Можно пойти по проторенной дороге внешнего успеха. Гвидо Ансельми размышляет о том, что, возможно, он усложняет все проблемы. Достаточно в новом фильме, который он хочет создать, ему повторить самого себя, как продюсер, критика, зрители будут довольны. Или все же, размышляет Гвидо, стоит попытаться найти нечто совсем новое, ценностное, идеальное. Но как его найти в этом далеком от совершенства мире и когда сам как человек и художник далек от совершенства? Честнее всего молчать, отказаться от своей профессии. Но это тоже не выход. И не только потому, что к тебе пристают друзья, знакомые, продюсер, артисты, требуя нового фильма, но и потому, что художник должен работать, иначе он не сможет жить. Однако работать становится все труднее и труднее. Может быть, все же лучше уйти от себя? Надо выбирать...

Фильм Феллини представляет собой правдивый слепок смятенного сознания большого художника, который в поисках настоящих ценностей обращается к миру реальному и миру ирреальному, к религии, к своему детству и любви, но нигде не находит нужной ему твердой опоры.

В интервью, данном советскому киноведущему Г. Богемскому, Феллини рассказывал о том, что он «хотел создать фильм, который должен был бы явиться портретом человеческого существа во многих измерениях, то есть постараться показать человека во всей его совокупности — показать всю вселенную, которую представляет собой человек»¹². В этом же интервью он назвал свой фильм простым по языку выражения. С таким определением трудно согласиться. Ассоциативно-символический язык фильма «8^{1/2}» сложен для восприятия. Да и вообще Феллини обычно мало заботится о доступности своих произведений: «Я никогда ни на минуту не ставил перед собой вопроса, поймет меня публика или не поймет»¹³. И тем не менее итальянская критика не без основания говорит об «инстинктивной способности» фильмов Феллини завлекать зрителя.

Стихийное влечение зрителя к Феллини объясняется, вероятно, тем, что в большинстве своих фильмов он говорит с людьми о больших и сложных проблемах, которые объективно имеют в буржуазном мире глобальное,

¹² Сб. «Федерико Феллини», стр. 217.

¹³ Там же, стр. 255.

всеобщее значение. «Наша беда, несчастье современных людей,— писал он в связи с постановкой «Дороги»,— одиночество. Его корни очень глубоки, восходят к самым истокам бытия, и никакое опьянение общественными интересами, никакая политическая симфония не способны их с легкостью вырвать. Однако, по моему мнению, существует способ преодолеть это одиночество; он заключается в том, чтобы передать «послание» от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним человеческим индивидуумом и другим»¹⁴.

Стало быть, формулируя проблему отчуждения, Феллини тут же ставит вопрос о преодолении отчуждения. В этом его принципиальное отличие от Антониони или Камю: те смотрят на одиночество как на абсолютное, фатальное, исходное зло. Феллини же, как и его герои, верит, что люди могут и должны жить в духовной близости друг с другом. Его фильмам до «Сатирикона» был присущ поиск берегов надежды, их финалы грустны, трагически-печальны, но не пессимистичны.

В чем источник веры Феллини? Трудный вопрос. Мы можем попытаться лишь контурно набросать план его решения.

Все биографы и критики единодушно говорят о необыкновенной сложности личности и мировоззрения автора «8^{1/2}». К Феллини можно приложить самые разные, даже порой взаимоисключающие друг друга дефиниции: католик, язычник, экзистенциалист, психоаналитик, барочный мастер, маг, волшебник и т. д. Каждое из этих определений характеризует какие-то грани его таланта. Но необходимо выделить самое существенное.

По справедливому замечанию Г. Богемского, Феллини не может быть понят вне своего католицизма, хотя к нему, разумеется, не сводится его мировоззрение.

Что привлекает и может привлекать Феллини в религиозной идеологии?

Конечно, не обрядовая сторона церкви и не собственно богословие, схоластика. Один из его биографов отмечает, что Феллини почти совсем не знает Библии и Евангелия. У него нет никаких иллюзий по поводу практической

¹⁴ Там же, стр. 66.

деятельности официальной церкви, — эта деятельность им яростно критикуется и осуждается¹⁵.

Феллини привлекают в христианстве его мистические, оккультные идеи, корни которых уходят в философию Платона и Плотина, Франциска Ассизского и Фомы Аквината. Это связано с глубоким интересом режиссера ко всему «таинственному», к самым сложным, мало изученным явлениям человеческой психики, сознания и поведения. По свидетельству своего друга Брунелло Ронди, Феллини внимательно читает и перечитывает Конфуция, Лао-цзы, Фрейда, Юнга. Сам Феллини заявлял, что для него «наиболее общественным элементом в человеке является Тайное. Не из любви к расплывчатому спиритуализму, а из-за любви к человеку, к жизни нас влечет прислушаться к Тайному»¹⁶.

Иррационализм подобной творческой установки несомненен. И если бы Феллини слепо ей следовал, он никогда не стал бы большим мастером, а превратился в дюжинного мистика. Как можно убедиться на примере «Дороги» (да, впрочем, и любого другого фильма Феллини), иррационализм художника относителен. Его творческая интуиция и аналитический, трезвый ум корректируют, приглушают нотки спиритуализма в мироощущении, но этот спиритуализм никак нельзя отбросить в сторону. Он обуславливает склонность Феллини к христианской мистике и ею в свою очередь питается, поддерживается.

Но, безусловно, не только мистическая сторона религии занимает Феллини. Можно предположить, что Феллини воспринимает религию сквозь призму своих собственных этических представлений, той любви к людям, о которой он сам не раз говорил.

Здесь надо иметь в виду то, что почти любая нравственная максима христианства, взятая сама по себе, вне ее фидеистической оболочки, носит некий общегуманистический характер: не убий, не кради, возлюби ближнего,

¹⁵ Вместе с тем Феллини не только идейно, но и лично близок к тем клерикальным кругам, которые выступают за реформу католической церкви в духе концепций покойного папы Иоанна XXIII. Представители этих кругов пытаются сблизить церковь с народными массами, с прогрессивными идеями века, они, оставаясь в рамках христианской доктрины, выступают в то же время против тоталитаризма, фашизма (в частности, против Франко), за мир и демократию.

¹⁶ Сб. «Федерико Феллини», стр. 82.

как самого себя. По сути, это те простые нормы нравственности, которые выработало человечество в ходе своей тысячелетней истории и которые присвоила себе церковь. Феллини же словно отмечает факт такого присвоения, неправомерно отождествляя религию с «естественной моралью». Нечто подобное делали прежде Ж.-Ж. Руссо, Ч. Диккенс, Ф. Достоевский, Л. Толстой.

Фидеизм негативно влияет на творческую практику любого художника, он мешает ему разобраться во многих реальных коллизиях бытия. Жорж Садуль причислил Феллини к христианским прогрессистам. Этим он хотел сказать, что режиссер ратует своим искусством за нравственное обновление человека, но его позиция социально и философски ограничена. Автор «Дороги» хочет и действительно передает «послание» от одного изолированного индивидуума к другому, он стремится помочь духовному сближению всех людей друг с другом. Однако это духовное рассматривается им асоциально, аполитично.

В его фильмах идеи «реального гуманизма» сочетаются, а нередко и полностью поглощаются гуманизмом абстрактным, с одной стороны, католическим экзистенциализмом — с другой. Быть может, поэтому Феллини подчас не находит той самой высшей простоты, которую он настойчиво ищет в жизни и в самом себе. Быть может, поэтому так зыбки и неопределенны образы надежды в его фильмах. Большой, искренний художник, оставаясь как личность в идеологических и психологических рамках отчужденного общества, не может напрочь выйти из них в своем творчестве, в моделировании идеала.

3

Фильмы Феллини, Антониони, Пазолини, Годара, Бергмана, Алена Рене, Бунюэля... Фильмы, разные по своей эстетике, социальной и философской направленности. С ними можно и необходимо спорить, критиковать, но никто не в состоянии отрицать их художественной весомости. Рядом же с ними существует масса других фильмов, которые тоже говорят о сложности современного мира, но, однако, относятся совсем к другому слою художественной культуры. Что это за произведения?

Строгая, добродетельная учительница, уважаемая всеми жителями той деревни, где она преподает. На самом же



Катрин Денёв в фильме «Отвращение»

деле эта учительница — форменное исчадие ада. Она предательница, злодейка, садистка, отягощенная всеми сексуальными пороками. Совершив серию коварных преступлений, она благополучно отбывает в город, оставаясь в глазах своих бывших односельчан образцом добродетели. Такова Мадемуазель в фильме с тем же названием английского режиссера Тони Ричардсона по сценарию Женэ.

Юная милая девушка страдает патологическим отвращением к мужчинам. Оставшись одна в квартире своей сестры, она зверски убивает проходящих туда людей. В киноленте с клинической точностью изображается процесс распада сознания, и, таким образом, фильм «Отвращение» Романа Полянского может с успехом служить наглядным пособием по изучению шизофрении.

Молодой симпатичный парень работает в деревенском трактире. Он неглуп, честен, помолвлен с хорошей девушкой, по рекомендации которой его берут на службу в богатый, уважаемый дом. Там им очаровываются и хозяйка, и ее дочь. Между тем этот превосходный парень — тайный садист. Высшее наслаждение для него — высле-

дить женщину и отрезать ей голову. Одну или две мумифицированные головы он хранит в особом бауле в своей комнате. В финале фильма он убивает хозяйку.

Можно долго излагать содержание картин, заполнивших ныне массовый экран Европы и Америки, картин, в которых человек выворачивается наизнанку и смакуется биопсихологическая патология. Большинство из них сделано грубо, бездарно, иные же профессионально, даже талантливо. Их сюжетные схемы подчас напоминают сюжеты классических произведений мировой литературы и кинематографа. Но во всех этих фильмах отсутствует главное, без чего невозможно подлинно художественное исследование личности,— гуманистический идеал, высокое нравственное чувство. В них, как правило, натуралистически фиксируются те или иные странности, аномалии человеческой психики, которые обычно объясняются в духе рыночного фрейдизма: человек по природе своей — злое, грубое существо, звериное, хищническое начало в нем всегда сильнее осознанных эмоций и нравственных норм. Такого рода утверждения освещаются авторитетом З. Фрейда, иногда даже прямыми ссылками на него, например, в фильме А. Хичкока «Психо», где выводится фигура психоаналитика, исследующего героя Нормана. Норман, страдающий комплексом страха и любви к умершей матери, убивает прибывающую к нему в мотель молодую женщину, чтобы, как кажется ему, удовлетворить ревность матери,— она для него живая.

Хичкок, как и другие авторы псевдопсихоаналитических фильмов, упрощает и вульгаризирует Фрейда. Австрийский ученый, открыв сферу бессознательного, действительно переоценивал ее объективную роль в человеческой психике и жизнедеятельности. Но он допускал возможность управления, регулирования этой сферой посредством сознания, разума — для чего и был создан им метод психоанализа. Субъективно Фрейд стремился к тому, чтобы навсегда излечить человечество от неврозов, болезней, антиобщественных инстинктов. Другое дело, что средства, которыми он этого хотел добиться, были малоэффективными, а порой и вредными. Фильмы же, сделанные якобы в духе фрейдизма, уверяют зрителя в том, что человечество в принципе неизлечимо больно, что каждый индивид актуально или потенциально безумец, преступник, маньяк,

О многих из таких фильмов, ничего общего с искусством не имеющих, не стоило бы и упоминать, если бы не одно существенное обстоятельство. Их возникновение и распространение, нынешняя популярность заставляют иначе взглянуть на некоторые, казалось бы, вполне устойчивые понятия: «развлекательное кино», «коммерческое кино», «кинематограф массовой культуры».

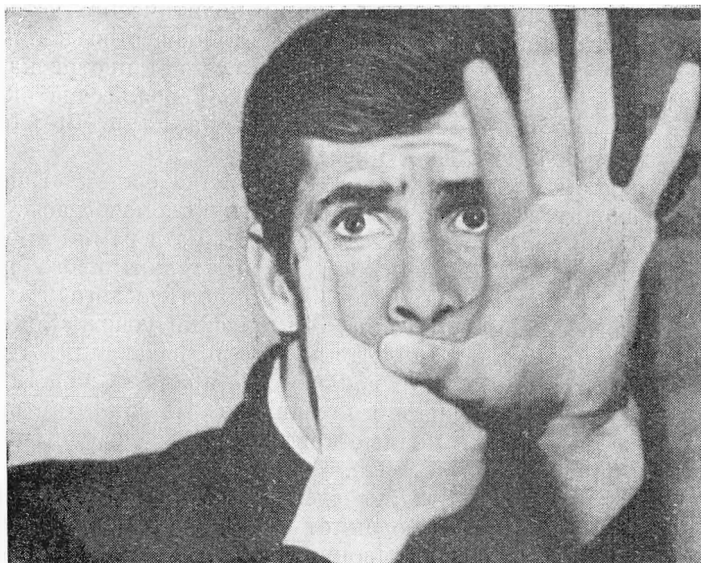
Обычно и чаще всего относят к коммерческому кинематографу, точнее сказать, кинематографу массовой культуры, лишь те картины — ревью, секс-фильмы, детективы, боевики, отчасти мелодрамы, — в которых психология персонажей проста, как дважды два четыре, а сами эти произведения предельно элементарны по языку и ориентированы на самого нетребовательного зрителя. О подобных лентах говорят, что они играют роль духовного наркотика: дурманят сознание людей, отвлекают их от суровой прозы бытия и острых политических и социальных проблем эпохи. Их главным поставщиком является Голливуд, по справедливости называемый фабрикой снов.

Все это бесспорно, но верно и другое. Наркотики бывают разными.

Фильмы о Тарзане, Фантомасе, даже Джеймс Бонде — грубый наркотик, хотя и сильно действующий. Но с точки зрения конечного результата, идеологического и эстетического воздействия на зрителя нет особой принципиальной разницы между лентой об очередных похождениях супермена и многими картинами, в которых изображается убийца с психологией или просто психопат. Зрителю во всех случаях внушается: все возможно и дозволено в этом странном и безумном мире, где жизнь человеческая ничего не стоит.

Таким образом, становится ясно, что кинематограф массовой культуры эстетически неоднороден, многоэтажен. Он включает в себя разные произведения, и реальная практика современной художественной жизни оказывается часто сложнее иных наших умозрительных определений.

...Мне как-то довелось посмотреть фильм западногерманского режиссера Б. Шредер «Еще» (производство Люксембург) о наркоманах. Тема для западного кинематографа более чем актуальная. Режиссер, вполне владеющий средствами и приемами современного авангардистского кино, проявляет отличное знание предмета,



Антони Перкинс в фильме «Психо». Режисер — Альфред Хичкок

Картина рисуется просто ужасающая. На экран временами трудно смотреть: юная девушка колется шприцем в десну — больше уже некуда. С документальной точностью, во всех подробностях воспроизводится техника употребления наркотиков — от легких до самых разрушительных. С выдумкой, убедительно показываются странные видения героев, когда они принимают, кажется, ЛСД.

Б. Шредер, разумеется, не призывает к наркоманству, оно, напротив, порицается. Но, боюсь, эффект этого порицания довольно проблематичный.

В фильме, в котором много смелых, в духе новейшей «немецкой волны», эротических сцен, срезаны, в сущности, действительно острые углы проблемы. В нем ничего не говорится о социальных корнях наркоманства и само оно рассматривается как рискованное увлечение, приносящее изысканное и неожиданное наслаждение — муку, за которое, если во время не остановиться, приходится расплачиваться жизнью: герой фильма погибает. Что ж, такая физиологическо-психологическая трактовка вопроса

отнюдь не задевает идеологических и политических устоев буржуазного общества. Разве само это общество в лице своих официальных институтов не выступает против наркоманства, не борется с ним? «Левизна» режиссера оказывается на поверку весьма внешней, а после Шемана и Циммерман и довольно «пресной»...

По уровню художественного мастерства фильм «Еще» чуть выходит за рамки коммерческого кинематографа. В значительно большей степени выходит за эти рамки «Бонни и Клайд» американского очень талантливого режиссера Артура Пенна, автора острокритического, антирасистского фильма «Погоня». Зрительский успех «Бонни и Клайда», особенно у молодежи, был потрясающим. Американские герлс делали и делают себе прическу под Бонни и хотят, чтобы их парни походили на Клайда. Картине расточают похвалы и модные критики, о ней писали больше, чем о любой другой ленте.

Фильм «Бонни и Клайд» сделан, несомненно, мастерски, хотя он и не свободен от штампов, банальностей. Ловкие бандиты обводят вокруг пальцев незадачливых полицейских, а потом сами попадают в ловушку — таков его сюжет, в основу которого положены реальные эпизоды из жизни гангстеров 30-х годов. Как в любом фильме подобного жанра, в произведении Артура Пенна много выстрелов, убийств, погонь. Последние сняты очень озобретаельно, да вообще работа оператора Барнетта Гаффа высокого класса, а режиссура безусловно профессиональна.

Пожалуй, самое удивительное в картине — это ее герои: мисс Бонни Паркер — ее роль с подкупающей искренностью играет новая звезда Голливуда Фей Дановой, и Клайд Барроу в исполнении талантливого Уоррена Битти. Но дело, конечно, не только в личном и художественном обаянии артистов. Известно, что мировой кинематограф создавал образы самых разных гангстеров — симпатичных и отталкивающих, злых и сентиментальных, хитрых и простодушных, но все они были в конечном счете людьми несложными по своей душевной организации, а потому, в сущности, похожими друг на друга.

Клайд же и Бонни уже по сценарному замыслу во многом отличны от традиционных героев гангстерских фильмов.

Почему Клайд грабит банки? Наивный вопрос: для того, чтобы иметь много денег. Но Клайд не по-амери-

кански спокойно относится к культу доллара. Его более волнует сам процесс игры, ощущение риска, опасности, приключения. Кроме того, он не любит богачей и сочувствует беднякам. Так Артур Пенн трансформирует, применительно к современным американским требованиям, старый миф о добром разбойнике.

Рисуя образ своего героя, режиссер обращается к арсеналу средств, считавшихся раньше монополией «высоколобого» искусства. Любопытно, что мотивация поступков Клайда интерпретируется в психоаналитическом плане. Причем интерпретируется не грубо, а органично, умело. Зрителю тактично, без всякого пережима сообщается, что Клайд страдает половым бессилием. Это — его трагедия, боль, стыд. И это же психологическое объяснение его отчаянной храбрости и агрессивности. Получается, что Клайд вроде бы и не виноват в своих преступлениях. Физиологическая неполноценность заставила его искать путей самоутверждения в убийствах и насилии. В душе же он романтик, даже гуманист.

Так же романтична его подруга Бонни. Этой милой, типично американской девушке смертельно надоела провинциальная скука. Очертя голову, она устремляется вслед за Клайдом в поисках иной, более динамичной, яркой жизни.

Бонни пишет стихи и беззаветно любит Клайда. Сила ее чувства, нравственная деликатность, женская привлекательность таковы, что Клайд постепенно преодолевает свою импотенцию. Сцена их сближения трактуется режиссером и оператором в поэтичных, даже возвышенных тонах.

И поэтому, когда в финале герои падают, изрешеченные пулями полицейских, то трудно им не сочувствовать. Такова магия искусства, способного порой черное превратить в белое.

Но все-таки это только магия.

Какими бы светлыми красками ни расцветивал Артур Пенн образы своих героев, их сущность остается той же: они убийцы. Правда, Клайд поначалу остерегается стрелять в людей, он хочет оставаться в пределах необходимой обороны. Но потом он, как и нежная Бонни, и добродушнейший Мосс, и простоватый Бак Барроу, и его святоша жена — все они вместе и каждый в отдельности сеют на своем пути смерть и горе,



Уоррен Битти и Фей Дановой в фильме «Бонни и Клайд».
Режиссер — Артур Пенн

Известный американский эстетик Томас Манро был прав, когда в своем докладе на VI Международном конгрессе эстетиков в Уппсале (июль 1968 года) отрицательно отозвался о фильме, сказав, что «Бонни и Клайд» учит, что убивать приятно.

В плане же социально-культурном «Бонни и Клайд» показывает, что ныне грани между эстетически сложным и эстетически простым стали более подвижными, чем когда-либо прежде. Этот факт уже привлек внимание наших критиков, отмечавших, что между различными слоями западного кинематографа происходит своего рода взаимообмен художественными приемами. Например, в некоторых вполне коммерческих, развлекательных фильмах неожиданно встречается монтажная фраза в манере Годара, а серьезный, проблемный фильм насыщается изображениями сексуальных сцен. Это — верное наблюдение.

Но стоит иметь в виду, что в какой-то степени диффузия приемов существовала всегда. Крупный план, изобретенный великими мастерами немого кино главным об-



Уоррен Битти и Фей Дановой в фильме «Бонни и Клайд»

разом для более глубокого проникновения во внутренний мир героя, стал очень быстро излюбленным средством показа актов насилия. Да, собственно, во все времена ремесленники от искусства кормились яствами со стола, накрытого большими художниками. Теперь же мы сплошь и рядом встречаемся не только с диффузией приемов, но и с взаимопроникновением идей и концепций.

Конечно, такое взаимопроникновение имело место и раньше, в прошлом веке, — между отдельными слоями культуры никогда не существовало абсолютно непроходимых барьеров. Гоголь сосуществовал, а порой и «смешивался» с «милордом глупым». Живопись передвижников разменивалась эпигонами Репина и Крамского на лубочные, псевдонародные картинки, украшавшие комнаты провинциальных телеграфистов. Но все-таки в XIX, как и в первых десятилетиях XX столетия различие между искусством высоким и беллетристическим, массовым было значительно более определенным и рельефным. Это в конечном итоге объяснялось тем, что тогда социально-

классовая дифференциация общества была практически адекватной дифференциации культурно-образовательной.

Не случайно, что именно в конце прошлого — начале текущего века получили особое распространение элитарные концепции искусства, обоснованные затем в работах О. Шпенглера и Ортеги-и-Гассета. В частности, последний делил все современное ему искусство на два, не общающихся друг с другом, направления. Одно — для духовной элиты, другое — для широких масс. Реальной моделью для теоретических конструкций Ортеги-и-Гассета служило прежде всего развитие пластического искусства, его резкое распадение на нефигуративную и фигуративную живопись и скульптуру. Нефигуративная, новая живопись, как и новая музыка, поэзия, были, по мнению философа, обречены на непопулярность в народе: «...Новое искусство имеет массу против себя, и оно *всегда* будет иметь их против себя. Оно, по существу, чуждо народу; более того, оно враждебно народу»¹⁷.

В мою задачу не входит анализ эстетических воззрений Ортеги-и-Гассета. Отмечу лишь, что развитие художественной культуры на Западе внесло существенные коррективы в его теоретические прогнозы. Наряду с углублением разрыва между «аристократическим» и «массовым» искусством возникла тенденция к их сближению, смешиванию. Это выразилось уже в том, что изменилось отношение широкой публики к нефигуративной живописи, к новой музыке, к авангардистской поэзии и кинематографу. В 60-е годы репродукции картин Кандинского, Брака, Клее расходятся в миллионных тиражах, а оригиналы ценятся в десятках, если не в сотнях тысяч долларов. Еще совсем недавно продюсеры отказывались финансировать постановки режиссеров-авангардистов, теперь же некоторые из их фильмов пользуются значительным кассовым успехом. Словом, интерес падкой до моды широкой публики к элитарным формам в искусстве несомненен, другой вопрос, насколько он серьезен и глубок¹⁸.

¹⁷ *Ortega-y-Gasset. Gesammelte Werke, Bd. 11 Stuttgart, 1955, S. 231.* (курсив мой. — Е. Г.).

¹⁸ В этой связи представляет безусловный интерес статья советского литературоведа Я. Засурского «Бестселлеры и политика». В частности, там отмечается, что «в последние годы появилась новая разновидность бульварной литературы, которая рассчитана уже на более взыскательную публику, чем домашние хозяйки,

Не стоит забывать, что современный обыватель, «средний человек» послевоенной Европы и Америки, стал иним. Бурный научно-технический прогресс, стремительное развитие средств массовой коммуникации и информации, обострившие классовую поляризацию капиталистического общества, вместе с тем сгладили культурно-образовательные различия между отдельными социальными слоями. Эти различия, конечно, не исчезли, но они теперь не столь резко выражены, определены. Кто нынче не читает газет, не слушает радио, не смотрит телевизор? Волей-неволей художественная культура стала всеобщим достоянием. В этом есть свои положительные стороны, но не меньше и отрицательных — мещанской публикой воспринимаются не глубинные основы культуры, науки и философии, а эрзац знаний. Современный обыватель обо всем имеет свое представление и понятие, он кажется себе умным и образованным. Теперь он, к примеру не шарахается в сторону при имени Зигмунда Фрейда. Ему известно, что Фрейд — «величина». Более того, нынешний обыватель, особенно в Америке, едва у него расстроятся нервы, обращается за помощью к психоаналитику.

Вот что пишет по этому поводу известный прогрессивный философ Г. Уэллс: «...Можно определить, что за минувшие 35 лет психоанализу подвергалось от четверти до полумиллиона человек. Это относится только к членам фрейдистской Американской психоаналитической ассоциации ортодоксально-ревизованного направления, из года в год проводившим анализ в течение полных четырех-пяти дней в неделю. Миллионы других американцев самых разнообразных профессий прошли через психотерапевтическое лечение более или менее фрейдовской психоаналитической ориентации. Такая психотерапия составляет второй канал прямого фрейдовского влияния на американское сознание»¹⁹. По мнению Уэллса, фрейдистские

и потому упакована в модернистские футляры. Это так называемый „аванкитч“, что в русском переводе буквально означает „авангардистская халтура“... Бульварная литература ныне обогатила арсенал своих литературных средств штампами, заимствованными у модернистской литературы, но штампы не перестали от этого быть штампами» («Иностранная литература», 1969, № 8, стр. 230—231).

¹⁹ Г. Уэллс. Крах психоанализа. От Фрейда к Фромму. М., «Прогресс», 1968, стр. 60.

идеи пропитали «всю национальную культуру» Соединенных Штатов Америки²⁰. Речь идет, конечно о культуре буржуазной, еще полвека тому назад презрительно отвергнутой фрейдизм.

Не удивительно, что в современных условиях видоизменяется и массовая художественная культура: она начала включать в себя такие философские, этические и эстетические идеи, которых она раньше боялась хуже чумы. В частности, и мысль об амбивалентности человеческой природы, бывшая прежде достоянием только «высокой» культуры, а также — в своем декадентском варианте — культуры элитарной, «высоколобой», стала расхожей идеей массовой культуры, эстетическая неоднородность которой неуклонно возрастает с каждым годом, а идеологические цели остаются неизменными, и главная из них — духовное оболванивание личности.

Более того, идея сложности человека, взятая в ее упрощенном, преимущественно биопсихологическом виде («под Фрейда» или «под Достоевского»), вбивается ныне в сознание обывателя железными гвоздями. И не только искусством, но и всеми другими средствами массовой информации.

Это — полезная правящим кругам, удобная идея. Она позволяет объяснить убийство Джона Кеннеди одними лишь фрейдистскими комплексами, владевшими будто бы Ли Освальдом с раннего детства. В таком же «психоаналитическом» духе можно истолковать гибель Мартина Лютера Кинга, Роберта Кеннеди, восстание негров в гарлемском гетто, студенческие волнения. И нечего скрывать, десятки миллионов людей верят этим, по форме своей вполне «научным», разъяснениям.

Так утверждается общий принцип интерпретации общественных явлений, следуя которому можно объяснить социальные пороки и язвы буржуазного строя — войны, преступления, акты насилия — асоциальными, вечными, биопсихологическими факторами, апеллирующими в конечном счете к изначальной сложности человеческой природы.

Псевдопсихологические, по существу, спекулятивные фильмы, при всей их кажущейся чужеродности «тарзаньим» фильмам, находятся в русле массовой буржуазной

²⁰ Г. Уэллс. Указ. соч., стр. 7.

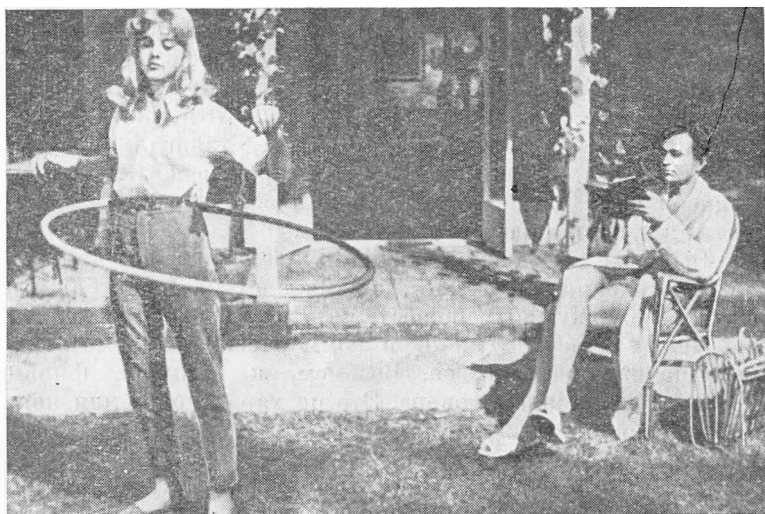
культуры, в кругу реакционных и антигуманистических идей. Это с одной стороны. С другой же, такие идеи, пронизывающие сейчас всю идеологическую атмосферу капиталистического общества, оказывают немалое влияние на умы действительно крупных, талантливых художников, которые подчас создают произведения, попадающие в силу своей философской и эстетической аморфности в жернова массовой культуры.

Было бы, конечно, ошибочным утверждать, что каждый автор психоаналитического фильма идет на сознательную сделку с буржуазным обществом. Но слишком часто грани между «третьим кино» и коммерческим кинематографом начинают стираться. Возьмем, к примеру, фильм У. Уайлера «Коллекционер». Это не характерное для него произведение, но симптоматичное с точки зрения общих процессов развития современной культуры. Герой его — маньяк, превративший свой дом в тюрьму, куда он привозит девушку-студентку. Он хочет, чтобы та не просто отдалась ему физически, а по-настоящему полюбила его. Он подробно излагает девушке свое кредо обычного, рядового человека, каким он себя считает. Он яростно осуждает современное модернистское искусство, видя в нем насмешку над народом, упрекает свою пленницу в аристократизме, снобизме, высокомерии. В конце концов он замучивает девушку и, запрятав ее труп, начинает охоту за другой.

О чем же этот фильм — местами скучный, а временами захватывающий? О сложности человека, на этот раз человека толпы, обиженного на весь мир. Но каков нравственный смысл истории, рассказанной Уайлером? Да, грубо говоря, никакой. Фильм способен заставить зрителя удивиться: поди-ка, на что способен безобидный коллекционер бабочек. А что дальше?

Этот же вопрос невольно задаешь себе, посмотрев фильм другого талантливого режиссера — француза Ж. Франжю «Глаза без лица».

Врач, владелец крупной клиники, работает над актуальной медицинской проблемой — пересадкой лицевых тканей. Его собственная дочь изуродовала лицо в результате автомобильной катастрофы, он хочет сделать ее снова красивой, а значит счастливой. Однажды такого рода операция ему удалась. И вот теперь его ассистентка заманивает в клинику девушек, с лиц которых



Сю Лайон и Джеймс Мэзон в фильме «Лолита».
Режиссер — *Стенли Кубрик*

герой заживо сдирает кожу и пересаживает ее своей дочери. Одна неудачная операция следует за другой, количество трупов растет. А его милая, нежная дочь, вынужденная носить маску, изверившись в хирургическом мастерстве отца, убивает ассистентку, освобождает очередную жертву, а вместе с ней собак из вивария. Собаки загрызают своего мучителя. Нетрудно заметить, что автор фильма «Глаза без лица» знаком с книгами Камю и Достоевского. Его герой страдает неумемной гордыней духа, считает, что ему все позволено; он находится во власти слепых и темных сил, начисто лишен чувства ответственности перед людьми. Но в фильме нет и тени гуманистического пафоса Достоевского, как нет в нем экзистенциалистской тревоги за судьбы человечества.

Такого рода тревоги не ощущаешь и в картине, собравшей большую и разноречивую прессу и поставленной одним из крупнейших американских режиссеров, — в «Лолите» С. Кубрика.

Кубрик — странный художник. Всеядный. Он поставил любопытнейшую, остросатирическую комедию «Доктор Стренджлав», исторический супербоевик «Спартак», фантастическую картину «2001: космическая Одиссея».

«Лолита» — не лучшее творение Кубрика. Она мало-выразительна по пластическому языку, перегружена типично голливудскими штампами. Но как-никак, это — Кубрик, это — экранизация сенсационного романа Владимира Набокова.

Как известно, Набоков принадлежит к числу тех современных писателей, которые, считая себя последователями Достоевского и Пруста, ориентируются в общем на «высоколобого» читателя. Правда, «Лолита» стала бестселлером. Надо полагать, что массового читателя заинтересовали в романе не столько его стилистические достоинства, сколько эротические сцены, которыми он густо насыщен. Но так или иначе Набокову нельзя отказать в способности к утонченному психоанализу. Роман написан в форме исповеди главного героя Гумберта. Заклучая ее, он констатирует: «Итак, вот моя повесть. Я перечел ее. К ней пристали кусочки костного мозга, на ней запеклась кровь, на нее садятся ярко-изумрудные мухи. На том или другом завороте я чувствую, как мое склизкое «я» ускользает от меня, уходя в такие глубокие и темные воды, что не хочется туда соваться»²¹.

«Склизкое «я»» героя становится предметом исследования в фильме Кубрика. Точнее, не исследования, а показа. Кубрик, экранизируя роман, упрощает его. Приглушены трагические нотки в мировосприятии героя, огрубляется образ самой Лолиты. Кубрик вызвал недовольствие снобов, повысив, уступая требованиям цензуры, возраст героини с 12 до 17 лет. Но, конечно, привкус порока, извращения остался и не мог не остаться: стареющий мужчина, профессор Гумберт, увлекается юной девушкой, своей падчерицей. После смерти, вернее, самоубийства ее матери она становится его любовницей.

В связи с постановкой «Лолиты» немало спорили о том, имеет ли вообще право серьезный художник обращаться к столь щепетильной теме? Не является ли само это обращение актом прямой безнравственности?

Думается, что нельзя отрицать право художника исследовать любую, абсолютно любую жизненную проблему. Искусство не брезгливо. Это сказал еще Герцен. Оно может изображать все, другое дело, во имя чего привлекается внимание людей к такому «все».

²¹ В. Набоков. Лолита. Нью-Йорк, 1958, стр. 286.

В фильме Алена Рене «Война окончена» испанский революционер Диего, продолжая любить и уважать свою жену, сближается с совсем юной девушкой Надин. Это сближение не воспринимается, однако, как нечто аморальное. Оба героя — свободные люди, их поступками управляет разум и страсть; страсть, пусть и импульсивная, преходящая, но основанная на духовном, а не на чисто плотском взаимопонимании, как говорили в старину, на сродстве душ. Амбивалентность Диего, выражающаяся не только в измене жене, а во всех его действиях и размышлениях, — это сложность большого, думающего человека, который живет, а не прозябает.

Иные люди и иные мотивы предстают перед нами в фильме «Лолита». Что привлекает в своей падчерице почтенного профессора, знатока экзистенциализма, преподавателя французской литературы? На этот вопрос он отвечает сам в дневнике: скрытая порочность, сексуальность, вульгарность девушки. Лолита будит в нем темные инстинкты, с которыми экранный Гумберт, в отличие от романного, и не пытается бороться. Он опасается полиции, общественного мнения, но его не мучат никакие угрызения совести, как не мучат они и Лолиту. Ее лишь тяготит деспотическая ревность стареющего любовника. К финалу Лолита выходит замуж за бедного, но честного парня, с которым она намеревается строить крепкую американскую семью. Что же, добродетель торжествует, а порок наказан: Гумберт, убив своего бывшего соперника, драматурга Куильти, умирает в тюремной больнице.

Обыватель может быть доволен. Ему пощекотали нервы скабрезной историей, приобщили к «модным» проблемам, заверили в том, что основные устои морали остаются неизблемыми. Короче, и овцы целы, и волки сыты. В проигрыше осталось лишь искусство.

Бездумная легкость, с которой герои нарушают этические и юридические нормы и которая никак не анализируется и не осуждается автором, не может не оскорблять нравственное чувство. Кубрик все время движется в русле излюбленных идей массовой культуры: в факте морального падения человека нет ничего экстраординарного, — сегодня ты благопристойный интеллигент, завтра сексуальный маньяк и убийца. Так было, так есть, так будет.

Эта мысль в силу своей внутренней фальшивости и антигуманистичности враждебна настоящему искусству. Отстаивая ее, Кубрик делает вполне профессиональный,

но растянутый, унылый фильм. С одной стороны, учитывая, видимо, условия массового проката он разжевывает зрителю каждую подробность, с другой — он хочет сохранить внешний антураж психоаналитического произведения. Тем не менее центральный образ — Гумберта — не получился.

По замыслу, этот человек имеет два лика. Один — серьезного и высоконравственного ученого, писателя, другой — преступника. Как же эти лики совмещаются друг с другом, какие здесь имеются связи, переходы, взаимовлияния? — вот вопросы, которые представляют, несомненно, большой художественный и общекультурный интерес. Но чтобы ответить на них, нужна иная творческая установка — установка на действительно аналитический, а не на констатирующий фильм. Отрицательное же воздействие эстетики массовой культуры на умы художников как раз и выражается в том, что она гасит в них пафос исследования жизни. Этот пафос она стремится подменить фиксацией человеческой сложности, двойственности. Но сама по себе такая фиксация означает либо уход от реальных проблем современности, либо мнимое, спекулятивное их решение. Большое искусство всегда аналитично, хотя мы не всегда соглашаемся с методами и выводами его анализа.

* * *

Мы рассмотрели, не претендуя, разумеется, на полноту охвата темы и непогрешимость оценок, ряд фильмов и тенденций зарубежного киноискусства. Естественно, что главное внимание было уделено тем произведениям, в которых талантливо и серьезно, хотя часто и односторонне, неточно, анализируется реальная сложность современного мира и человека. Однако мы вполне отдаем себе отчет в том, что не эти произведения и не их авторы, как бы они ни прославились критикой и даже официозной прессой, являются действительными фаворитами зарубежного кино. На западных экранах лидирует и господствует кинематограф массовой буржуазной культуры, верхние этажи которой заполняют псевдопсихоаналитические, спекулятивные фильмы. Эстетика этих фильмов оказывает растлевающее воздействие как на сознание широкого зрителя, так и на творчество иных крупных мастеров. Кризис буржуазного кино не ослабевает, а усиливается,

КИНОЗРИТЕЛЬ ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

В капиталистических странах отношения кино и зрителя четко регулируются деньгами. Кассовый сбор есть главный и безусловный показатель успеха фильма. Сумма прибыли продюсера или фирмы, цифра гонорара постановщика или актера определяют престиж, стоимость, место произведения киноискусства и его творца на кинорынке. Фильм в первую очередь — товар, материальная ценность. По сути дела эта трезвая реальность кинопроизводства и сбыта никак не изменилась с тех пор, как в маленьких кафе и на ярмарках впервые демонстрировались кинофильмы. Не изменилась, хотя кинематограф стал за семь десятилетий не только производителем товарной ленты, но великим искусством, создателем духовных ценностей, властителем дум.

Было бы наивным, конечно, считать, что вся кинематографическая жизнь на Западе и капиталистическом Востоке исчерпывается интересами рынка и к этим интересам полностью сводится, т. е. полагать, что кинематограф в странах капитализма целиком коммерческий, что там отсутствует борьба идей, всецело поглощенная борьбой за прибыль. Разумеется, это не так.

Естественно, что существует и огромное множество драматических конфликтов, трагических противоречий, усилий и страстей в борьбе художника за кинематографическое искусство против кинематографа-товара. Постоянное, хотя и спорадическое, появление самых разнообразных «независимых» компаний и школ, попытки организации собственных фирм режиссерами и актерами, разнохарактерные всплески художественного меценатства — все эти и мно-

гие иные факты последних десятилетий свидетельствуют о неудовлетворенности, об органической потребности вырваться из тисков капиталистических взаимоотношений, прорвать цепь «капитал — фильм — потребитель — капитал». Но при всем этом главный регулятор, основной закон остается прежним. Кто бы ни выступал в качестве владельца ленты — мощный голливудский концерн или бедная «независимая» фирма, прожженный делец-миллионер или молодая актриса, открывшая собственное дело — какое-нибудь «Маша Мериль-фильм», — материальный успех проката решает их судьбу. Товар должен иметь своего покупателя, как бы специфичен, изыскан, «элитарен» ни был в иных случаях этот покупатель.

Предприниматель, заведомо согласный на отсутствие покупателя, т. е. на убыток; художник, озадаченный лишь творческими исканиями и равнодушный к выгоде, действуют, по существу, в той же системе, но только со знаком «минус»: они сознательно сделали свой личный, индивидуальный выбор, и будучи способными изменить общие законы. Поэтому само понятие «успех» на Западе почти полностью сводится к успеху кассовому, что всегда обращает на себя внимание в беседах советских кинематографистов с кинематографистами капиталистических стран: нам кажется странным, что, о ком бы ни заходила речь — о Бергмане или Стенли Кремере, — говорится прежде всего об успехе сбора, о цифрах выручки и показателях кассы.

Социология кино на Западе является одной из важных отраслей общей социологии, очень продвинутой, накопившей огромный опыт и колоссальный материал самых разнообразных конкретных исследований. Однако именно конкретная, эмпирическая или, можно сказать, «прикладная» социология занимала главенствующее место в последние годы. Непосредственно связанная с интересами кинематографической практики, т. е. прежде всего с интересами экономическими, она могла предоставить бесчисленное множество рекомендаций и данных по поводу того, как, какими средствами и способами, на какие струны зрительских душ ориентируясь, можно добиться успеха, réussir — преуспевать, как это точно выражено французским словом. Опять-таки главный смысл, заложенный в нем, — это успех материальный, успех спроса, успех сбыта.

Социология кино в СССР — наука совсем молодая, еще не выработавшая собственной методологии, не накопившая достаточного эмпирического материала, хотя в последние годы дело сдвинулось с места. Ее неразвитость тем более обидна, что советский кинематограф как явление общественной жизни предоставляет исследователю предмет неизмеримо более сложный, еще не познанный, дающий огромный материал для анализа и выводов. Такова и важнейшая сфера социологии кино — взаимоотношения кинематографа с советским зрителем, которые изначально, с самого рождения советского кино мыслились как совершенно невиданные отношения, отличные от тех, какие сложились в русском частнопредпринимательском кино и остались на Западе.

В числе многих великих социальных экспериментов Октябрьской революции был эксперимент создания кинематографа нового типа. Кинематографа, который должен стать средством просвещения и культуры освобожденных масс. Кинематографа, который осуществляет идеологическую программу нового, советского государства. Кинематографа, который, входя и в сферу преобразенной экономики, все же принадлежит в первую очередь сфере идеологической, являясь областью государственной пропаганды. Естественно, что государство бралось субсидировать такой кинематограф, а вопрос о прибыли, о доходе с киносеанса отодвигался на второй план.

Такой кинематограф мог существовать лишь национализированным, целиком и полностью подчиненным и контролируемым государством. Однако сам по себе гигантски важный факт национализации кинодела, решительно переломив путь русского кино, еще не исчерпывает основ и принципов советского социалистического киноискусства, каким оно было замыслено в программах культурной революции.

Еще до Октября возникали проекты монополизации кинематографа и передачи его в ведение казны¹. В 1915 году вышла нашумевшая брошюра В. М. Деметьева «Кинематограф, как правительственная регалия», где предлагалось передать все частные кинематографические предприятия в собственность казны и эксплу-

¹ См. об этом в книге С. С. Гинзбурга «Кинематография дореволюционной России», М., 1963, стр. 171 и далее.

атировать их на тех же монопольных началах, как до сих пор производилась продажа казенного вина. Брошюра Деметьева положила начало бурной дискуссии по вопросам монополизации, рождению встречных проектов со стороны реакционных кругов, синода, Министерства внутренних дел, а также ожесточенному протесту либеральной общественности. Действительно, хотя проекты государственного кинематографа и имели прикрытие в виде декларированных задач «образовательного и воспитательного воздействия на население», в условиях царской России правительственная «монополька» подразумевала лишь централизацию дохода и контроль кинематографической продукции.

Национализация кинодела, осуществленная по ленинскому декрету 1919 года, явилась одним из закономерных звеньев гигантской государственной программы, как экономической, так и культурной. Особенно важно новаторское значение, какое было придано кинематографу в духовном преображении страны, в культурной революции. Речь шла не только о новом искусстве, но в равной степени о новом зрителе, который должен прийти в залы кинотеатров.

Зритель, стремящийся в кинотеатр не развлекаться, а впитывать в себя новую культуру и идеологию, был как бы и конечной целью преобразования кинематографа, и одновременно безусловным исходным данным этого преобразования. Зритель был важнейшим звеном.

Увидеть в кинематографе — базарной, рыночной продукции буржуазного искусства поры его упадка (а ведь таким и был русский частновладельческий кинематограф в целом) — средство просвещения и духовного воспитания нового человека было и смело, и прекрасно. В ленинской программе культурной революции, складывавшейся с начала 1900-х годов, кинематограф без всяких скидок занял место не только равное с литературой и старыми искусстваами, но преимущественное, как важнейшее из искусств. Интересно сходство ранних высказываний В. И. Ленина о кинематографе и его будущем со взглядами и прогнозами выдающихся русских художников, в частности, с высказываниями Л. Н. Толстого. Широко известные слова В. И. Ленина, записанные В. Бонч-Бруевичем в 1907 году, о том, что кино, «пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит

больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»², — эти слова перекликаются с мнениями, раздумьями и двойственным отношением к современному им кинематографу многих передовых деятелей русской культуры и искусства. И с горячей увлеченностью Толстого кинематографом, который, как считал писатель, может быть «полезнее книги», будучи «понятным массам, причем разных народов», и вместе с тем горечью яснополянского философа от «нелепого содержания кинематографических пьес». И с блоковской любовью к демократическому зрелищу рабочих окраин и с его же возмущением «обывательщиной и пошлостью». И с ненавистью Маяковского к «ловким предпринимателям», которые «засыпали глаза золотом» кино — «рассеивателю идей».

Ленинская революционная программа нового социалистического киноискусства впитывала в себя вековые мечтания русской интеллигенции о подлинно народном искусстве. Об искусстве, прямо адресующемся к народной массе, без посредника в лице «жабы-торгаша», пошлого дельца, спекулянта-буржуа, развратившего здоровый, естественный вкус народа, ценителя прекрасного. В этом смысле кинематограф, дитя XX столетия, на русской почве прививался к древу национальной культуры, трактовался в исконной традиции взглядов на взаимоотношения искусства и народа. Традиции, уходящей корнями в гражданственность русского национального искусства, в его кровную, самозабвенную веру в народ, в постоянное чувство долга перед обездоленными, в убежденность, что именно народ является истинным ценителем и хранителем высоких художественных ценностей. Представитель народа — новый зритель — предполагался таким же важным участником нового, революционного киносеанса, сколь и творец нового, революционного фильма. Новые корреспонденции между экраном и зрительным залом входили существеннейшей частью в программу культурной революции. И беспрецедентный исторический экспе-

² Сб. «Самое важное из всех искусств». М., «Искусство», 1963, стр. 93.

римент начал осуществляться тогда, когда по рельсам побежал первый агиткинопоезд с плакатом «Кино освещает темноту, просвещает бедноту» и на бесплатные сеансы пришел красноармеец, боец гражданской войны, тот самый, к которому перед представлением шиллеровских «Разбойников» и «Дон-Карлоса» со сцены Большого драматического театра, с лозунгом «На тиранов!» обращался Александр Блок. Таково было романтическое, поэтическое начало советского кино, растянувшего белое полотно экрана перед новым зрителем.

Дальнейшая история взаимоотношений советского кинематографа и советского зрителя еще не изучена. В то время как это действительно *история*, заслуживающая фундаментального исследования. История, этапы которой, будучи прослеженными, могли бы дать новый ракурс искусствоведческому изучению развития советского киноискусства. Материала здесь предостаточно, хотя он и не систематизирован, не обобщен и даже еще не поднят. Этим материалом являются не только статистические данные проката — лишь первоначальные и общие в социологическом изучении зрителя. Драгоценный материал содержит кинематографическая пресса, особенно пресса 20-х годов, систематически публиковавшая статьи, заметки и письма «рабкоров» — этих первых советских кинозрителей-«активистов», а также разнообразные отчеты, стенограммы, записи общественных диспутов, в частности, диспутов и дискуссий ОДСК — «Общества друзей советского кино», непосредственно осуществлявшего контакт между киноискусством и зрителем.

В 20-е годы начиналось и специальное изучение кинозрителя, которое сегодня считается изучением социологическим, основанное на первых опытах анкетирования, анализа статистических данных проката, попытках наблюдения за реакцией зрительного зала при демонстрации фильма и др.³ При всей неразработанности методики, свойственной этим ранним опытам, при ошибках в пути, и, в частности, при характерном субъективизме и волюнтаризме выводов, данные этих исследований, частично публиковавшиеся, сегодня представляют исторический

³ Обзор этих ранних опытов содержится во введении к книге «Кино и зритель. Опыт социологического исследования». (М., «Искусство», 1968).

материал большой ценности. Впрочем, обращает на себя внимание одна тенденция, обнаруживающаяся уже в ту раннюю пору, — некоторая идеализация зрителя и стремление отождествить вкус новой зрительской аудитории со вкусом критики, а значит выдавать желаемое за сущее. В случаях явного несовпадения вкусов, сказывающегося, например, в особом кассовом успехе мещанских фильмов отечественного производства и импортных «боевиков», вызывавших справедливый гнев критики, это списывалось целиком на старую интеллигентскую и эмпановскую публику. Однако оптимистические и самоуспокоительные выводы исследователей и критиков оказались к концу 20-х годов в полном разрыве с такими реальными фактами кинематографической действительности, как, например, знаменитая дискуссия «Броненосец Потемкин» или «Танька-трактирщица»? (где показательна сама альтернатива в названии), как прокатный провал подавляющего большинства новаторских фильмов, фактически оставшихся без аудитории, что вызвало к жизни новый размах дискуссий, среди которых — начавшаяся в конце 20-х годов дискуссия об «эксперименте, понятном миллионам», и др. Явное несоответствие между тем, каким хотели видеть, заставляли себя видеть зрителя 20-х годов кинематографисты и критики, и тем реальным зрителем, который заполнял или не заполнял кинотеатры, — факт, не замеченный и не осмысленный первыми советскими исследователями-социологами. Взаимоотношения революционного кинематографа и зрителя в 20-е годы остаются областью неисследованной, настоятельно нуждающейся в исследовании и, повторяем, предоставляющей социологу огромный и увлекательный материал.

Золотая пора союза экрана со зрителем — 30-е годы, время, когда разрешается противоречие между фильмом экспериментальным и фильмом «репертуара» (противоречие, весьма драматичное в 20-е годы, особенно к концу десятилетия), — также требует своего осмысления. Хрестоматийные примеры, вроде знаменитых демонстраций с плакатами «Мы идем смотреть „Чапаева“!» или выдвижения Максима — героя кинематографической трилогии — кандидатом в депутаты Верховного Совета, из области легенд могут перейти в ведение исследователя-социолога, а таких фактов и примеров огромное множество.

Только лишь пресса (не говоря уж о различного рода архивах, в частности редакционных, журнальных и газетных, а также о зрительской почте) позволяет проследить, как изменялся вместе с общественными изменениями в жизни страны кинематографический зритель и в чем он оставался неизменным, а его вкус и требования к киноискусству — устойчивыми.

По прессе же можно судить, как уважение, зачастую даже переходящее в преклонение перед зрителем, все же мало знакомым и неизученным, свойственное 20-м, 30-м и военным годам, постепенно модифицировалось в некую систему упоминаний, где зритель, утратив всякую конкретность, стал абстрактным понятием, риторической фигурой, литературным оборотом: «советский зритель принял», он же «не принял», «полюбил», «осудил» такой-то или иной фильм.

Между тем реальный, живой и отнюдь не аллегорический зритель, продолжая ходить в кино, имел свои пристрастия, очень часто не совпадающие с категорическими оценками, которые приписывались ему в критических статьях.

Как только в середине 50-х годов стала расширяться возможность выбора зрелища себе по вкусу, — ссылки на «зрителя» обнаружили полную свою непригодность и абстрактность. Потому что одно дело — репертуар ограниченный, резко разделенный всего лишь на два русла, как это было в послевоенные годы, т. е. однозначное число фильмов годового отечественного производства и двухзначные, трехзначные цифры заграничных лент трофейного фонда во главе с пресловутым серийным «Тарзаном», постоянно циркулирующие в прокате (пища коммерческая); другое дело, когда выпуск советских картин стал быстро возрастать, когда картины эти оказывались все более разнообразными, когда постоянной величиной репертуара стали фильмы стран социалистического лагеря, а также значительно расширилась закупка современных фильмов капиталистических стран. В этих условиях говорить за зрителя становилось все труднее, а тем более за некоего среднеарифметического, отвлеченного, единообразного зрителя, сама вымышленная фигура которого противоречила многообразию кинематографической панорамы. Настала пора изучать зрителя. Новый этап взаимоотношений кино и зрителя, наметивший-

ся в 50-е и ясно определившийся в 60-е годы, характеризуется, в частности, именно началом планомерного и организованного социологического изучения зрительного зала, его потребностей, вкусов и запросов.

Это все только лишь начало, потому что, пожалуй, нет области более сложной, требующей накопления огромного эмпирического материала и соединения в комплексе самых различных усилий разных специалистов — искусствоведов, социологов, психологов, историков и др. Начало, где наверняка есть и ошибки, и неумелость. Но все-таки начало обещающее, прежде всего потому, что сама постановка проблемы «кино и зритель» вызвана насущнейшей закономерной потребностью.

Никак не претендуя на заполнение «белых пятен» в анализе и истории взаимоотношений советского кинематографа с его зрителем, позволим себе в этих кратких заметках высказать лишь отдельные соображения по поводу кинозрителя 60-х годов и тех трудностей, которые уже обозначились в его изучении и которые ясно видны со стороны. Это именно «сторонние» заметки, заметки только лишь киноcritика, ибо автор из множества уже разработанных методов изучения зрителя (анкетирование, интервьюирование, анализ общественных документов и т. д.) в данном случае выбирает для себя тот, который социологи именуют «наблюдением». Этими наблюдениями мы и позволим себе поделиться, заранее предвидя возможность возражений, особенно со стороны непосредственно специалистов-социологов, горячо увлеченных своим трудом и убежденных в безукоризненной правильности своего пути.

* * *

Дифференциация зрителя — вот в чем, по сути дела, пафос всех разговоров, столь активных и горячих в последние годы. С необходимости отказаться от среднеарифметического зрителя, с потребности индивидуализировать его, собственно, и начиналось дело. Повторяем, это было естественно и обуславливалось целым рядом реальных причин и явлений.

Прежде всего о дифференциации самого кинематографического зрелища. Процесс, сопровождавший развитие кинематографии с первых лет, привел к той расчленен-

ности, определенной иерархии кинематографических видов, сложности и разветвленности внутри кинорепертуара, которые издавна существовали в литературе, музыке, театре. Единого «кино» практически давно уж нет, и это начали осознавать и все чаще констатировать. Однако вся система кинопроката и сам тип взаимоотношений между кино и зрителем продолжают оставаться такими, как если бы «кино» было единым и целостным (если не считать узаконенного разделения на «хронику» и «художественное», подкрепленного разделением кинотеатров: специальных, детских киносеансов и других самых элементарных делений). К примеру, в музыкальном мире, где один вид концерта соответствует Большому залу Консерватории, а другой — эстраде летнего сада, где есть, с одной стороны, органнй вечер, а с другой — вечер ансамбля «Орэра», где концертные залы имеют каждый своего посетителя, — никому не придет в голову смешивать «Симфонию псалмов» Стравинского и песни Мокроусова. Но эта совершенно привычная дифференциация, существующая во всех искусствах, кроме кино, стала для последнего большой проблемой.

Особенно конфликтным оказался круг вопросов, связанных с подготовленностью зрителя к некоторым новым явлениям в киноискусстве. Вопрос возник не случайно именно в последнее десятилетие (хотя он напрашивался и в 20-е годы), и чрезвычайная путаница в ответах на него также обусловлена и имеет глубокие корни в истории самого кинематографа.

Проблемный, серьезный, художественный фильм 60-х годов предъявил к зрителю свои требования. Язык кино, обогащаясь, закономерно усложнялся и призывал к вниманию, к выработке определенных навыков, к встречному желанию его понимать. Само представление о доступности экрана должно было уточниться и дифференцироваться, что давным-давно, в веках, произошло с восприятием произведений литературы, музыки, живописи.

Исконное, вековое уважение к книге — источнику мудрости — с далеких времен летописей всегда предписывало неподготовленному читателю осторожно судить о том, что ему по разным причинам не доступно или не интересно. Поэтому в современной литературной жизни фактически не существует понятия «трудная книга» как фактора, мешающего ее распространению. Так называе-

мая «трудная книга» (предположим, философское или политическое сочинение, сборник сонетов Шекспира или проза А. Платонова) мгновенно исчезают с книжных прилавков и являются «дефицитом». Включения в концертный репертуар современных музыкальных произведений, «трудных» для восприятия, также не отпугнуло любителей музыки, воспитанных на наследии XIX века, а, наоборот, вызвало новый приток слушателей в концертные залы.

В кино же появился термин «трудный фильм», «непонятный фильм», которым объединяли произведения совсем разные: и действительно нарочито усложненные формальные эксперименты, и произведения новаторской формы, и просто серьезные, глубокие фильмы, требующие при просмотре определенной сосредоточенности и самоотдачи.

Здесь сказалось происхождение кино от «аттракциона», от развлечения, устойчивое старое понимание: пойти в кино, т. е. только приятно и весело провести время. Здесь сказалось и давнее отношение к кинематографу, который из «опошлителя», «торгаша» должен стать популяризатором художественных ценностей, их адаптатором для всех, т. е. отношение, в известной степени патерналистское как к самому кино, так и к его зрителю. Ведь на заре экрана даже самые горячие приверженцы нового искусства не предвидели и не могли предвидеть тех *эстетических* высот, на которые поднялся кинематограф за столь краткий исторический срок.

Все явственнее обнаруживались две противоборствующие тенденции: количество зрителей, тяготеющих к серьезному, истинно художественному, «трудному» фильму, увеличивалось, и одновременно возрастала инерция сопротивления, преимущественно со стороны проката.

Зародились киноклубы, сеть их ширилась. Киноклубы собирали молодежь, энтузиастов, влюбленных в кино. Эта новая аудитория все умножалась. Опыт открытия специального кинотеатра «Иллюзион» в Москве и его филиалов в других городах, работающих по специальной программе и преимущественно на фильмотечном материале, показал жизнеспособность и «доходность» подобной ориентации на зрителя, обладающего подготовкой и особым интересом к кино. В кинематографических журналах все чаще стали появляться статьи, зрительские коррес-

понденции, где организация специальных кинотеатров «серьезного фильма» признавалась насущной необходимостью. В ответ высказывались сомнения, не будет ли подобное деление кинотеатров нарушением принципов народности советского киноискусства и данью западной моде. Прокатные организации били цифрами классовых «провалов» фильмов «Земляничная поляна» или «Тени забытых предков». В дискуссиях их оппоненты обвиняли прокат и директоров кинотеатров в плохой рекламе хороших фильмов, в чисто коммерческой ориентации на «Неизвестную женщину» и «Королеву Шантеклера», приводили оидозный пример, как «Баллада о солдате», выпущенная в первый раз с плохой рекламой, прошла лишь два дня и дала минимальные сборы, а потом, после международных премий, после положительных отзывов в прессе, с хорошей рекламой шла отлично. Газеты и журналы публиковали статьи, высмеивающие «Человека-амфибию» и «Черные очки», а у касс на эти фильмы стояли очереди. На кинематографических пленумах объявлялись цифры проката по фильмам советского производства, и рекордсменами, как правило, оказывались совсем не те картины, которые в профессиональной среде и на тех же пленумах фигурировали в числе художественных побед. Словом, получалась путаница.

Все эти обстоятельства и побудили начать изучение зрителя, поставили его в центр внимания кинематографической общественности. Специальная пресса все чаще предоставляла слово зрителю. «Советский экран» стал приводить зрительскую анкету по фильмам года. Участились зрительские конференции. Организовывались искусствоведческие и критические симпозиумы (в том числе и международные) на тему «Кино и зритель». Наконец, образовались специальные учреждения и кабинеты по изучению зрителя. Первоначально они работали полудобровольно при кинотеатрах («Ударнике», «Уране» и др.), являясь некой формой кино клубов, далее они получили административную поддержку. В 1964 году был организован методический кабинет по изучению зрителя при Бюро пропаганды советского кино СК СССР, потом — аналогичная лаборатория при ВГИКе, кабинет при НИКФИ, на телевидении. Систематические исследования зрителя с 1963 года велись в Свердловске (накопленные материалы и результаты изучения опубликованы в книге «Кино

и зритель. Опыт социологического исследования» (1968), являющийся пока наиболее серьезным научным обобщением социологических поисков 60-х годов).

На первом этапе изучения зрителя всеми этими кабинетами, лабораториями и секторами основным методом стало анкетирование — опрос зрителей.

Сам этот способ выяснения мнений и оценок, отнюдь не новый и применявшийся еще в прошлом веке⁴, получил широчайшее распространение в послевоенные годы на Западе в конкретной практической социологии. Но если на Западе прямой и главной целью анкетирования служит анализ спроса, регулирующего предложение, т. е. цель прагматическая и коммерческая, то в советских условиях, исходя из принципиально иного характера всей кинематографической системы, цели были иные и, надо признать, еще не всегда вполне четкие, хотя социологи настойчиво подчеркивали практическое значение своих исследований.

Опросы разного рода стали первым подступом к зрителю. Анкеты по фильмам, содержащие ряд вопросов, связанных с оценкой фильма в целом, отдельных образов, эпизодов, идеи, формы и т. д., а также вопросов, выясняющих личность того, кто заполняет анкету: возраст, профессию, образование, склонности. Анкеты по группам фильмов. Анкеты по фильмам годового репертуара с выставлением им оценок по пятибалльной системе. Анкеты, как это полагается, ставили вопросы прямые и проверочные, должныствующие внести дополнительные штрихи в психологический портрет зрителя, выявить, достаточно ли он искренен в ответах.

Полученные результаты кодировались, подвергались обработке счетных машин и представляли в виде процентных данных, требующих обобщения. Примером одной из наиболее удачных анкет по отдельному фильму и наиболее четко проведенного цикла в целом (составление анкеты, распространение, подсчет, обобщающие выводы) может, в частности, служить анкета по фильму «Доживем до понедельника», составленная Союзом кинематографиче-

⁴ Так, например, одна из первых анкет «народного читателя» рассылалась в 1894 году; перед революцией проводилось анкетирование театрального зрителя; журналы «Сине-фоно» и «Пегас» в 10-х годах также публиковали анкеты по фильмам.

стов СССР и распространенная, а также обработанная всеми кабинетами по изучению зрителя для симпозиума «Кино и зритель», состоявшегося в 1968 году в Берлине.

Эта анкета, помимо обычных оценочных вопросов, содержала ряд пунктов, помогающих точнее определить восприятие зрителем главных нравственных конфликтов и проблем фильма не с помощью заготовленных формулировок, а включением вопросов другого типа, например: «Какую отметку поставили бы вы Наде Огорышевой за ее сочинение?»; «Школьник Шестопал сжигает ученические сочинения на тему «Что такое счастье?» Как вы оцениваете его поступок?», т. е. вопросов, которые как бы втягивают зрителя в само действие фильма, внутрь основного конфликтного узла.

Помимо ответов «да» и «нет» подразумевались также и ответы на вопрос, почему нравится или не нравится тот или иной эпизод, а значит — и что привлекло или не привлекло в фильме в целом (а эпизоды картины неравноценны).

Однако даже эта, повторяем, удачная анкета, как и многие другие (по фильмам «Ленин в Польше», «Твой современник», «Председатель» и др.), обнаруживает слабости метода, а также недостаточность анкетирования как такового, о которых не раз говорилось в печати, на дискуссиях, хотя сторонники анкетирования настойчиво отстаивают его, считая научно составленную и обработанную анкету вполне «репрезентативной», т. е. несущей в себе истину о зрителе.

Тем не менее эти слабости сказываются и в определенной заданности и подсказанности результатов, и в самом выборе фильма для опроса, и в характере поставленных вопросов, которые зачастую волей-неволей (просто в силу схематизации) огрубляют и упрощают явление, например, вопрос: считает зритель «положительным» или «отрицательным» того или иного героя? Кроме того, даже если эти недостатки устранить и составить анкету идеальную с психологической и искусствоведческой стороны, то само мнение зрителя, выраженное в анкете, останется «постмнением», а зритель так или иначе избранным, т. е. вынужденным или пожелавшим высказаться по поводу предложенного ему фильма, — все это отлично известно социологам. Поэтому анкета по фильму может служить «пред-

ставительным» документом только в совокупности с целым рядом других данных: цифрами «человеко-посещений» фильма, зрительской почтой, интервью, магнитофонной записью реакций зрительской аудитории во время демонстрации, которая в известном смысле является свидетельством наиболее точным и безупречным благодаря полной своей непосредственности.

Одной из первых определившихся задач анкетирования явилось, в частности, изучение вкуса зрителя с целью неких советов и рекомендаций — как понравиться зрителю. Так, первые анкеты Кабинета по изучению зрителя при Бюро пропаганды Союза кинематографистов составлялись вместе с кинорежиссерами, чуть ли не по их заказу. Можно заведомо сказать, что подобные рекомендации, полезные для ремесленников (хотя они, как правило, и без того отлично знают секреты успеха), к искусству никакого отношения не имеют. Межеумочность задачи — и не коммерческой, и не творческой, неясность самой постановки вопроса о зрителе и художнике (кто же, собственно говоря, главенствует, кто к кому должен «подтягиваться»), естественно, приведет к тому, что никаких практических результатов анкетирование не даст и на кинематографической практике непосредственно не отразится. Саму такую возможность следовало бы заранее и без сожаления исключить.

Второй и, пожалуй, главной целью анкетирования было доказательство как раз того самого расслоения зрителя, о котором так много писалось и говорилось. Статистика и эмпирический материал должны были подтвердить мысли, носившиеся в воздухе. Предполагалось, что за этим могут последовать практические выводы в виде создания специализированных кинотеатров «серьезного» («трудного») фильма, введения сети клубного проката с соответствующей закупкой иностранных картин и т. п., шире — перестройки всей системы проката и демонстрации фильмов в соответствии с тем истинным «портретом» зрителя, который вырисовывается в результате комплекса социологических исследований.

Выводы о многообразии, резкой неоднородности современного зрителя подытоживали каждое исследование, как и утверждения, что нет «единого» среднего зрителя, что существуют «разные социально-демографические группы населения города и села», конкретные зрительские

контингенты, требующие учета и соответствующих мер по удовлетворению их потребностей. Особенно четко эти выводы сформулированы в упоминавшейся книге «Кино и зритель», где содержится также ряд предложений и рекомендаций для улучшения работы киносети. Опровергая мнение, что «существует некий «средний» зритель, стихийно тяготеющий к «кассовым» фильмам»⁵, авторы книги настаивают на том, что возрастает *избирательность*, которую киносеть обязана удовлетворить. Эти конкретные выводы действительно могут принести большую пользу в организации проката картин. Что касается огромного множества наблюдений, данных, цифр, неожиданностей, обнаруживающихся в результате анкетирования и во многом совершенно по-новому раскрывающих деление зрителей (возрастное, образовательное, по социальному положению и др.), то весь этот материал имеет огромную ценность не только для социологии кино, но и для общей социологии и еще не раз послужит исследователям.

При том, что данные анкетирования очень часто путанны и трудно поддаются классификации и объяснению, особенно в отдельных, частных оценках, сбивающих с толку,— с помощью анкет удалось узнать много нового о зрителях, какие они разные, и установить определенные социально-демографические группы, которые трудно объединить в одно понятие «зритель вообще». Но признание в качестве бесспорной истины того, что зритель неодинаков, и легализация этого неодинакового зрителя, и утверждение в кино того нормального статута, по которому зритель может выбирать себе зрелище по вкусу столь же свободно, как в других видах искусств,— вся эта минимальная нормализация никак не исчерпает огромной проблемы «кино и зритель», требующей еще дальнейшей разработки. Отказавшись в этой разработке от утилитаризма, целесообразнее было бы считать ее сферой науки, исследования, знания, которое необходимо и которое, как всякое знание, дает результаты косвенные, внедряющиеся в практику постепенно, сложными путями, но непреложно. Потому что «зритель вообще», «средний зритель» все-таки непреложно существует.

Исключить его, устранить из поля зрения столь же вредно, как не видеть зрителя разного. Дело в том, что и

⁵ «Кино и зритель. Опыт социологического исследования», стр. 301.

дифференциация зрительской массы, и ее целостность равно реальны. При всех оговорках, при всех важнейших уточнениях понятий, представленных социологами, целостность эта подтверждается большими цифрами, традиционными данными проката, теми же хвостами очередей на определенные фильмы и даже теми же сведениями зрительских опросов. Она же подтверждается поразительно унифицированными реакциями на фильм в самых разных (за редкими исключениями) аудиториях. Кстати, на этот факт, хорошо знакомый всем, кто смотрит один и тот же фильм в разных залах, особенно лекторам-киноведам, часто демонстрирующим одну и ту же программу в разных аудиториях, следовало бы обратить большее внимание. Наконец, она подтверждается зрительской почтой, поступающей в редакции.

В рассуждениях социологов, в статьях и речах борборников зрительской классификации, расслоения и дифференциации зрителя обычно вырастает злобная фигура некоего противника, пропагандиста пошлости с экрана, душителя новаторских, серьезных картин. Это — директор кинотеатра. Это он, по-видимому, из дурного умысла дает на всех сеансах с девяти утра до одиннадцати вечера «Фантомаса», а не «Пепел и алмаз», «Анжелику, маркизу ангелов», а не «Июльский дождь»; «Королеву Шантеклера», а не «Нюрнбергский процесс», — так получается, если послушать упреки в адрес дурной организации проката. Но ведь невозможно себе представить, чтобы все решительно директора были ненавистниками хороших и поклонниками пошлых картин. Директор кинотеатра в этом споре с социологом — представитель трезвой реальности. Спросите у него: «Какие фильмы лучше всего прошли в 1969 году?» — Он ответит: «Бриллиантовая рука», первая серия «Фантомаса», «Каждый вечер в 11». И вы с этим ничего не сделаете.

Подумаем и об уже упоминавшемся разрыве между мнением о фильме критики, профессионалов и небольшого круга зрителей — с одной стороны, и миллионных зрительских масс — с другой. Разрыв этот стал уже традиционным, чем-то узаконенным. Наиболее кассовые фильмы твердо остаются для прессы областью фельетона или в лучшем случае полемики с представителями зрителей на страницах «Советского экрана», завершающейся редакционным заключением о том, что фильм X или Y — «пош-

лый и ремесленный», что в результате оставляет зрителя глубоко неудовлетворенным и рассерженным, вызывая у него недоверие к критике.

У всех на памяти зрительский успех «Бродяги», «Королевы Шантеклера» и других коммерческих фильмов. Не менее памятен успех отечественного «Человека-амфибии» — рекордсмена сборов. Все эти картины заслужили серию более или менее остроумных критических фельетонов, максимум «человеко-посещений» и неприязнь зрителя к критике, которая их осуждала.

Казалось бы, пора понять, что фельетон (сам по себе уважаемый и прекрасный литературный жанр) — не средство «борьбы» с подобным ассортиментом, если «борьба» вообще реальна и целесообразна. Во всех случаях было бы полезнее исследовать обширный материал в этой области, разобраться в нем серьезно, раскрыть внутренние законы явлений так называемой «массовой культуры», к которым и относятся перечисленные названия. Это пока не сделано.

* * *

Может быть, положение изменилось в самые последние годы? Может быть, тот бесспорно существующий фактор, который именуется «ростом зрителя», сказался на пристрастиях и привязанностях?

Посмотрим итоги «Конкурса — 68», проведенного журналом «Советский экран» (1969, № 10). Приведем таблицу с данными по первым десяти фильмам списка.

Фильмы, получившие наибольшее одобрение участников опроса

	Посмотрели фильм (в % от общего числа участников опроса)	Он по- нра- вился	Счита- ют его лучшим	Он не понра- вился
Доживем до понедельника	70	73	8	1
Щит и меч (1 — 4-я серии)	90	72	42	1
Мужчина и женщина	81	69	40	4
Твой современник	52	65	12	3
Отклонение	32	63	11	7
Бабье царство	84	64	8	2
Анна Каренина	82	62	11	6
Я вас любил	71	58	2	4
Еще раз про любовь	85	57	7	8
Три тополя на Плющихе	82	56	3	6

В целом этот список производит скорее отрадное впечатление. Однако, приглядевшись, замечаешь, что наибольшее количество опрошенных зрителей посмотрело «Щит и меч» и «Еще раз про любовь» (90 и 85%) и большинство из них признало фильм «Щит и меч» лучшим в году. Соответствуют этим «призерам» конкурса и признанные лучшие артисты года — Станислав Любшин в «Щите и мече», Татьяна Доронина — в фильмах «Еще раз про любовь» и «Три тополя на Плющихе».

Можно, конечно, сказать (и это достаточно часто говорится), что конкурс, проведенный среди читателей «Советского экрана», не может характеризовать зрителя в целом, что, дескать, это зритель специфический, в каком-то смысле «испорченный» чрезмерной причастностью к делам кино. Думается, так считать было бы неверно. Читатель «Советского экрана», учитывая двух с половиной миллионный тираж журнала, и широк, и очень типичен, показателен. Это как бы кристаллизированный идеальный средний зритель, обладающий и необходимой активностью, и вместе с тем как раз не «испорченный» профессиональной премудростью. К тому же — и это очень важно — результаты конкурса, о котором идет речь, как правило, соответствуют прокатным итогам года: так, фильмы «Щит и меч» и «Еще раз про любовь» являются рекордсменами по кассовым сборам среди фильмов отечественного производства.

Оставив в стороне «Щит и меч», как случай заведомо бесспорный (фильм популярен, во-первых, за счет жанра, ибо, сколько ни рассуждай, детектив наряду с комедией все равно остается любимым жанром⁶, а во-вторых, литературного оригинала — столь же популярного романа В. Кожевникова), остановимся на фильме «Еще раз про любовь», заслуживающем серьезного раздумья.

Успех, выпавший на долю этого фильма, конкурирует с блеском славы «Неизвестной женщины», «Королевы Шантеклера» и «Человека-амфибии», а ту поистине всеобщую любовь, которую завоевала Татьяна Доронина — исполнительница главной роли, пожалуй, знали совсем немногие советские киноактрисы за все время существования нашего киноискусства. И это не преувеличение.

⁶ В этом смысле утверждения авторов книги «Кино и зритель» о том, что нет излюбленных зрителем жанров, не выдерживает проверки данными элементарного наблюдения.

Специалистам это кажется трудно объяснимым, и действительно в успехе картины «Еще раз про любовь» немало загадочного. В каждом прежнем случае, скажем, в случаях «Человека-амфибии» или «Неизвестной женщины», можно было без труда «вычислить» секреты воздействия и развинтить механизм успеха. Красочный и фантастичный сюжет юноши-рыбы Ихтиандра и его трогательной возлюбленной Гуттиере, омытый волнами искрящегося моря, насыщенный подводными чудесами, вполне прилично оформленными в комбинированных съемках, нечто жюльерновское, возвращающее к детству и вместе с тем отвечающее моде на научную фантастику, необычные и приятные лица молодых актеров Л. Коренева и А. Вертинской, гриновские нищие старики из порта и богачи-злодеи, драма отца — некоего нового доктора Моро — вся эта привлекательная смесь «Человека-амфибии» давала зрителю легкий, но не без эмоций культурный отдых. Строго говоря, в этом фильме, ставшем для прессы одиозным, не было ничего дурного и вредоносного. Был достигнут нормальный уровень произведения подобного рода, уровень, скажем, романов И. Ефремова, а уж слабость кинематографической массовки, испано-экзотические песни и пляски, макеты и бутафория приморского города были в данном случае делом второстепенным.

С «Неизвестной женщиной» тоже все ясно: перед нами предстала на экране старинная, чистая и нетронутая, даже не подновленная ничем, кроме восточного «кулер локаль», добротная мелодрама. Сюжет, характеры, расстановка персонажей, перипетии, тема злого рока — решительно все в этом фильме целиком соответствовало вековому канону. Вопрос был только в том, сможет ли человек середины нашего столетия, переживший великие катаклизмы, утраты, прозрения, верить в происходящее на экране, отождествить себя с героиней фильма (без чего невозможно сопереживание), с идеально благородной Фатмой, преследуемой злым роком в образах мерзавца-сутенера, свекрови-злодейки и фатального стечения обстоятельств. Ручьи зрительских слез в темных залах, хвосты у касс, перевыполненные планы проката подтвердили: зритель может верить, может сопереживать и невероятные события биографии Фатмы воспринимает как подлинные.

Нетрудно также определить причины успеха «Обнаженной Махи» — этого большого цветного обмана, принятого

за фильм исторический и даже проблемный, воскрешающий биографию великого художника. И как бы ни антиисторична была «Обнаженная Маха», какую упрощенную информацию о Франсиско Гойе, о придворных испанских нравах, о безвольных королях и коварных премьер-министрах, об экстравагантной красавице герцогине Альба этот фильм все же давал.

Казус картины «Еще раз про любовь» совершенно иной, и критика его не объяснила. Критика просто замолчала фильм-рекордсмен или ответила на него традиционным фельетоном, где ирония заменяла анализ.

Казалось бы, изображение сегодняшней жизни в картине психологической (а такова картина «Еще раз про любовь»), в картине с характерами героев-современников легче всего подлечит проверке реальностью, и такая проверка должна была бы сразу обнаружить надуманность решительно всех коллизий этой картины. Ничего подобного, картина была воспринята как живейшая, действительнейшая жизнь. История случайной встречи бортпроводницы Наташи с физиком Электроном Евдокимовым, заплетшаяся в какой-то психологически маломотивированный клубок переживаний и выяснений отношений, разрубить который смогла лишь внезапная гибель героини за несколько метров до надписи «Конец фильма», произвела впечатление жизненного откровения.

Зрительская почта по фильму поступила в редакцию «Советского экрана» в огромном количестве. Письма пришли от людей самых разных — юных и старых, мужчин и женщин, студентов, рабочих, служащих, военных. Все возрастные, образовательные и прочие рубежи, все членения и дифференциации, установленные годами работы с анкетами, рухнули под натиском любви и восторга перед фильмом «Еще раз про любовь». Очевидно, при всем внимании к зрителю, к проблемам восприятия, к эстетическому воспитанию, отмеченном нами в последние годы, остается в этой сфере немало загадок, тайн, белых пятен, что, разумеется, очень тревожно.

Конечно, есть ответ общий и приблизительный: зритель испытывает потребность в фильме о любви, а таких фильмов мало. Однако, почему удовлетворяет эту потребность не что иное, как фильм «Еще раз про любовь», а не «А если это любовь?» Ю. Райзмана, не «Журналист» С. Герасимова, не «Мне двадцать лет» М. Хуциева?

Но в фильме «Еще раз про любовь», сколько бы грусти ни вызвал он у критики, все же существует действительно интересная и яркая индивидуальность актрисы Дорониной, позволяющей зрителю «домысливать» картину и насыщать ее собственными чувствами, жизненными ассоциациями, опытом. Та же драматургия Э. Радзинского, лежащая в основе фильма «Еще раз про любовь», дала фильм «Каждый вечер в 11» в постановке С. Самсонова с М. Володиной и М. Ножкиным в ролях героев. По сравнению с тем, что разворачивается на экране в этом последнем, сразу же ставшем рекордсменом проката, картина «Еще раз про любовь» уже кажется произведением острым, угловатым, в чем-то даже оригинальным. Ибо если вы хотите познать, что же такое «эталон пошлости», если вы стремитесь уточнить и модернизировать это понятие, коль скоро оно у вас сложилось ранее, если вы мечтаете получить полное, законченное, в своем роде совершенное его воплощение, — идите на картину «Каждый вечер в 11».

И опять в основе здесь лежит история, которая замечает в сердцах зрителей вакуум лирики, и картина воспринимается многими миллионами людей как некое «чеховское» русло в нашем кино. Да, все не так просто. Видимо, школа «Неизвестной женщины» и «Королевы Шантеклера» не может пройти даром. И для человека, видящего в «Неизвестной женщине» современную трагедию, тонкое, душевное, интимное, «чеховское» начало воплощается в картине «Каждый вечер в 11». Об этом тоже нужно задуматься социологам.

При всей грусти, которая охватывает во время чтения зрительской почты по фильму «Еще раз про любовь» (а почта эта чрезвычайно показательна), те же письма вызывают и радостные чувства, внушают надежду. Тем, как они обнаруживают, чего же собственно ждет зритель от кино, пусть даже обманываясь, пусть принимая за истинное ловкую подделку.

Зритель ждет от кино произведений серьезных, проблемных, отвечающих на сложные жизненные вопросы — это действительно так. И таких зрителей становится все больше в самых разных социальных слоях.

В статье, сопровождающей итоги «Конкурса—68» журнала «Советский экран», критик Я. Варшавский пишет:

«Мы должны найти свои ключи к *фильму для всех*»⁷.

⁷ «Советский экран», 1969, № 10, стр. 5.

Может ли существовать «фильм для всех»? Каков он?

Нам кажется, что «фильм для всех» не только может существовать, но является основой кинорепертуара и серьезной, актуальнейшей кинематографической творческой проблемой. Важно лишь, чтобы этим «фильмом для всех» не оставалась «Королева Шантеклера» или «Черные очки», или «Каждый вечер в 11». Важно еще, чтобы «фильм для всех» никак не мешал той самой «избирательности», не противоречил сосуществованию с ним «фильма не для всех», «фильма для тех, кто хочет его смотреть». Никак не враждебны друг другу «фильм для всех» и «фильм не для всех». Наоборот, их сосуществование — норма удовлетворения потребностей зрителя.

Развитие зрителя, эволюция его вкусов и все остальное, объединяющееся словом «рост», может идти разными путями, из которых самым широким и самым общедоступным остается все-таки путь повышения уровня «фильма для всех». В этом смысле нельзя не заметить, что «фильмами для всех» за последние годы не раз становились произведения действительно очень значительные, произведения высокого художественного качества. Так произошло в 1968 году с картинами «Твой современник» Ю. Райзмана и «Доживем до понедельника» С. Росточки. Эти картины стоят в первой десятке фильмов советского производства по сборам. Они вызвали самые горячие дискуссии как на кинематографических конференциях и встречах со зрителями, в киноклубах, так и во внекинематографической среде. Вызвали они и большую почту необычайно интересную.

Письма зрителей — важные свидетельства, в какой-то степени более точные, нежели анкета, ибо письма пишутся добровольно, не по предложенным рубрикам. Правда, не каждый станет писать в редакцию или на студию постановщику или критику. Но уж тот, кто пишет, тот пишет не только о фильме, но и о себе.

Интересно, что почта по фильму, как правило, является в некоторых чертах отражением самого фильма. В письмах по «Твоему современнику» острейшим образом сталкиваются мнения, у него обнаруживаются и горячие приверженцы, и столь же яростные хулители, и это — прекрасное свидетельство равнодушия, которое вызывает фильм, проникая в сложность и противоречивость жизненных явлений.

С «Твоим современником» представляется закономерным соседство благородной и свежей картины «Доживем до понедельника». Эта картина, поднимая важнейшие нравственные проблемы, выходящие за рамки непосредственно «школьного фильма», требующая от зрителя немалой душевной тонкости, вызвала замечательно точную реакцию. Анкета по фильму, уже упоминавшаяся выше, свидетельствует, что фильм не просто понравился, но «дошел», достиг цели. Это подтверждается и той поистине бурей, которую фильм произвел в средней школе, заставив многих задуматься, пересмотреть ряд привычных представлений о добре и зле, о дурном и хорошем в воспитании, в формировании человека.

Таких фактов, как большой прокатный успех фильмов «Твой современник» и «Доживем до понедельника» — фильмов проблемных и истинно художественных, — еще не так много, хотя эти названия, разумеется, не единственные. Однако они принципиально важны, ибо еще раз доказывают, что «кассовым фильмом», «фильмом для всех» может и должно стать произведение подлинно новаторское, серьезное, высокого художественного качества.

ИСКУССТВО МУЛЬТИПЛИКАЦИИ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА¹

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ И НАТУРНОЕ КИНО

Начнем с цитаты:

«28 октября 1892 года состоялось первое представление световых пантомим Эмиля Рейно. Оно было триумфальным. Лента, исполненная в красках, рельефе и движении, была озвучена и сопровождалась пением. Успех «китайских теней» Каран д'Аша, демонстрируемых в «Chat noire», оказался под угрозой. Толпа зрителей ринулась в кабинет фантастики Музея Гревен².

Представления Эмиля Рейно почти без перерыва продолжались семь лет. Им аплодировали сотни тысяч зрителей. К сожалению, в начале века о них сразу забыли.

Ленты Рейно, проекция которых длилась от 15 до 20 минут, отличались превосходным вкусом и изобретательностью. Из них шедевром была лента «Вокруг кабины» или «Приключения парижанки на морских купаньях», в которой Рейно с блестящим остроумием рассказал о происшествии, случившемся с молодой женщиной, ее мужем, курортным ловеласом и белым пуделем. Атмосферу морского курорта воссоздавали забавы купаль-

¹ Построенная в историческом разрезе, статья не является очерком развития мультипликационного кино. В ней рассмотрен только процесс овладения мультипликацией собственными художественными возможностями. Поэтому в статье не отмечены в полной мере не только отдельные выдающиеся фильмы крупнейших мастеров рисованного и кукольного фильмов, но и успехи целых национальных отрядов мультипликации. Статья печатается с сокращениями.

² Музей Гревен в конце прошлого и начале нашего века был одним из самых популярных парижских паноптикумов.

щиков, полеты чаек и приключения в духе тех пантомим, которые подготовили появление Чарли Чаплина. Чтобы вновь увидеть рисованные фильмы такой продолжительности, такого мастерства, такого остроумия, нам пришлось дожидаться зрелости Уолта Диснея»³.

Подчеркнем, что ленты Рейно были созданы и показаны еще до изобретения кинематографа и демонстрировались с помощью аппарата, основанного на ином принципе действия, чем кинопроектор. Некоторые из них сохранились, хотя и не полностью, и их можно увидеть переснятыми на кинолентку. Это были действительно первые комедийные ленты, выполненные графическими средствами, остроумные, изящные, талантливые. Но значение их и для зрителей, и для самого Рейно заключалось в том, что они создавали на экране иллюзорные картины живой жизни.

Именно поэтому «Оптический театр» Рейно не выдержал конкуренции с кинематографом братьев Люмьер. Фотографические ленты кинематографа создавали гораздо более яркую иллюзию реальной жизни, чем рисованные ленты «Оптического театра». Как технический аттракцион кинематограф был несравненно более эффектен.

Второе рождение мультипликации произошло тогда, когда интерес зрителей к кинематографу как аттракционному зрелищу стал угасать. Кинематограф утратил для зрителей прелесть новизны, и их перестали удовлетворять примитивы начала века и даже феерии Мельеса с их сюжетами, заимствованными из детских волшебных сказок и литературной фантастики. Чтобы выжить, кинематографу пришлось искать новых путей.

Годы 1908—1912 были временем разнообразных поисков в кинематографе. Во Франции появились «*Filmes d'art*», кинодетективы с Ником Картером и др., комические Андре Дида (Глупышкина) и Макса Линдера, в США — ленты Гриффита и Инса. В Италии — пышные боевики на сюжеты из истории Древнего Рима. В России — «Оборона Севастополя», первое большое кинопроизведение, непосредственным содержанием которого были документально трактованные события национальной истории.

³ G. Sadoul. Le centenaire d'Emile Reynaud. «Emile Reynaud peintre de films». Paris, 1945, p. 23—24.

Именно к этому времени относится появление первых мультипликационных лент — рисованных и кукольных, созданных на базе кинематографической техники. Их постановщиками были Эмиль Коль во Франции и Владислав Старевич в России.

Художник и фотограф, ученик известного рисовальщика Андре Жилля, Эмиль Коль до прихода в кино работал главным образом в том жанре юмористического рассказа в картинках, который сейчас принес такую известность Жану Эффелю и Херлуфу Бидstrupу. Леон Гомон использовал сюжеты некоторых графических серий Коля в своих игровых комических лентах. Между Колем и Гомоном возник конфликт, закончившийся тем, что Коль поступил на службу к Гомону и стал делать для него мультипликационные ленты на сюжеты своих графических серий.

Фильмы Коля принципиально отличались от фильмов Рейно. Рейно подражал жанровой реалистической акварели своего времени, он хотел изображать жизнь в формах самой жизни, с большой подробностью прорабатывая изобразительные характеристики своих персонажей, добиваясь их индивидуализации, стремясь создать иллюзию объемности демонстрируемых на экране изображений.

Коль исходил из опыта карикатуры и, может быть, детского рисунка. Его персонажи, в отличие от персонажей Рейно, не были личностями, индивидуальностями, это были предельно обобщенные, схематизированные изображения человека вообще, кошки вообще, обезьяны вообще и т. п. Эти персонажи существовали вне всякой среды, чаще всего на пустой плоскости экрана; если же необходимо было дать зрителям представление о том, где развиваются события ленты, то место действия обозначалось одной-двумя линиями, изображающими крышу, мольберт, бутылку и т. п.

Коль называл своих героев марионетками (*fantoches*). Действительно, они были такими же плоскими, как марионетки, и, перейдя с листа бумаги на полотно экрана, оживали так же, как марионетки в руках кукловода. В движении, в столкновениях друг с другом они обретали отдельные человеческие качества и, оставаясь абстракциями, начинали жить жизнью, напоминающей человеческую. Сама их условность порождала у зрителей возможность довоображения и фантазирования.

Трактовке персонажей соответствовала и трактовка действия фильмов, как правило, очень несложного. Содержание картины «Жако-художник» сводилось к тому, что обезьянка, стоя у мольберта, с важностью знаменитого художника и со смешными ужимками, занималась рисованием портрета.

В «Коптящей лампе» была зрительно реализована метафора: из черного, несущего угарный газ дыма керосиновой лампы возникал чертенок, вбивавший молотком гвоздь в голову уснувшего человека.

«Драма у марионеток», вероятно, лучшая из маленьких лент Коля, за две-три минуты излагала историю адюльтера, ревности и дуэли между мужем и любовником. И по рисунку, и по фабуле «Драма у марионеток» была несравненно примитивнее, чем «Приключения парижанки», основанные на сходной фабуле. Однако лента Коля производила гораздо большее впечатление, но отнюдь не потому, что в моду стали входить примитивы, — кинематографическая публика 10-х годов была начисто лишена снобизма. Хотя этого не сознавали ни Коля, ни его зрители, особая сила воздействия первых графических мультипликаций была связана именно со схематичностью их рисунка. Чем меньше детализирован рисунок, чем меньше он копирует свой реальный жизненный прототип, тем он больше приближается к символу, даже к знаку. Рисованный человечек Коля был не *этим* (по гегелевской терминологии) человечком, а человечком *вообще*. Он не мог быть индивидуальностью, которая представляет собой сложное, подчас противоречивое сочетание эмоций, идей, этических взглядов и вкусов, но должен был стать выразителем одной определенной человеческой страсти, стремления, морального принципа, которые могли бы обнаружить у себя разные по своим характерам зрители. Позднее Коля предпринял попытки индивидуализации своих рисованных персонажей, и эти попытки определили неудачи его последующих картин, как, впрочем, и произведений других мастеров рисованного фильма.

В 1912 году, через три года после появления первой графической мультипликации, был создан первый объемный мультипликационный фильм. Его поставил Владислав Старевич, который так же, как Эмиль Коля, начинал свою жизнь в искусстве карикатуристом и фотографом. В кино Старевич дебютировал пародией на рыцарские

картины «Filmes d'art» — фильмом «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей».

По своему изобразительному решению картина Старевича (одна из первых русских картин, широко демонстрировавшихся на Западе) представляла полную противоположность «марионеточным» лентам Коля. В пышных декорациях средневековых замков разворачивалось действие исторической мелодрамы: бегство прекрасной королевы Люканиды от своего старого супруга к молодому рыцарю, осада королем замка, в котором укрылись любовники, и, наконец, героическое самоубийство любовников, спасшее их от позорного плена.

В этом фильме все до мелочей соответствовало стандартам кинематографической мелодрамы 10-х годов, только действующими лицами были не актеры, а жуки. И именно потому, что куклы-жуки вели себя на экране, как прославленные актеры «Comédie française», снимавшиеся в «Filmes d'art», автоматизм зрительского восприятия нарушался, и нелепость привычного кинематографического сюжета выступала со всей очевидностью. Пародия пользуется либо гротескным преувеличением, либо приемом остранения. Используемый в данном случае прием остранения убивал сюжетные, постановочные, исполнительские штампы, бытовавшие в кинематографе.

Теми же художественными средствами Старевич пользовался и в двух других жанровых пародиях — пародии на кинофарс — «Месть кинематографического оператора» и пародии на знаменитую в 10-х годах картину датского режиссера Альфреда Линда «Четыре черта» (по одноименному роману Германа Банга), положившую начало так называемому «психологическому жанру» в раннем киноискусстве.

Старевич обладал талантом лесковского Мастера-Левши: в миниатюрных макетах он с поразительной точностью воплощал и архитектурные ансамбли далекого прошлого, и мельчайшие предметы бытового обихода. Его куклы — жуки, стрекозы, бабочки, муравьи — казались настоящими живыми насекомыми, только обладавшими человеческими жестами и мимикой. Стремление к натуралистической подробности, которое отличало все его творчество, не разрушало, а, напротив, подчеркивало гротескный характер его фильмов-пародий. Чем больше походили его куклы на настоящих насекомых и чем «очеловечен-

ней» становилось их поведение, тем острее выявлялась абсурдность пародируемых сюжетов.

Но для решения других, чем в пародии, задач мультипликации подражание натурному кино оказалось серьезной помехой. Так, в фильме Старевича «Стрекоза и муравей» поведение персонажей было настолько «очеловечено», что они перестали восприниматься как басенные герои. Контрверза басни — плясать или работать — исчезла и ее заменила конкретная история одной легкомысленной стрекозы и одного работящего, но черствого муравья, не захотевшего оказать ей помощь. Мораль, обычно вычитываемая из басни, осталась, но художественная идея умерла.

Рейно открыл самую возможность создания изобразительного рассказа на экране, а Коль и Старевич открыли специфическую образность и собственную художественную технику мультипликации, хотя и не поняли до конца смысл своего открытия.

Характеристики мультипликационных персонажей создаются средствами изобразительного искусства. Как же соотносится мультипликация с живописью, графикой и скульптурой?

В 1919 году, когда мультипликация была еще в младенческом состоянии, А. Сидоров мечтал, что она может показать «людей Тициана и Рубенса, Ватто и Дюрера ожившими и пришедшими в движение»⁴. Эта мечта оказалась иллюзорной, и сейчас, когда мультипликация достигла полной зрелости, ее осуществление столь же невозможно, как и пятьдесят лет назад, когда были написаны эти слова. Мультипликация не стала и не может стать новой, более высокой ступенью изобразительных искусств именно потому, что в ней созданные средствами графики или скульптуры персонажи пришли в движение и раскрываются прежде всего в действии.

Изобразительные искусства сжимают действие, конфликт в один статический момент, в единовременье, и в этом заключается не только их ограниченность, но и сила. Мультипликация выражает свои замыслы непосредственно через действие, развивающееся во времени, и это обстоятельство ограничивает собственно изобразительные возможности их истолкования.

⁴ Сб. «Кинематограф». М., 1919, стр. 32.

Резко различается характер восприятия зрителями изобразительного искусства и мультипликации. Произведения изобразительного искусства рассчитаны на рассмотрение. Мультипликацию рассматривать нельзя: кадры мультипликационного фильма находятся перед нами ровно столько времени, сколько нужно, чтобы мы восприняли протекающее в них действие. Для кинозрителя каждый мультипликационный кадр, даже статический, является прежде всего фрагментом развивающегося во времени действия. Поэтому, будучи остановленным, выделенным из потока действия, он утрачивает главное свое содержание.

Трнка произвел любопытный эксперимент: он поставил два рисованных фильма — «Сказку о рыбаке и рыбке» в (немецкой ее версии) и «Три дедушкины неудачи» (Jak stařeček mĕnil, až vimĕnĭr), каждый из которых был составлен из 100—150 статических иллюстраций, объединенных на экране последовательностью действия и голосом диктора, читающего текст.

Показ этих фильмов не превратился в чтение сказок в сопровождении диапозитивов. В смене статических кадров, их чередовании рождалось кинематографическое действие⁵. Взятые порознь, рисунки Трнки были иллюстрациями; зафиксированные на пленку, они превратились в монтажные планы.

Произошло изменение зрительской установки. Рассматривая рисунки, мы искали бы в них изобразительную конкретизацию сказочных образов и ситуаций и текст оставался бы для нас единственным источником действия. Когда же рисунки превратились для нас в монтажные планы, изображение и слово как бы поменялись функциями; носителем действия стало изображение, а текст — своеобразным его комментарием.

⁵ Аналогичное явление имеет место и в натурном кино, игровом и документальном. Документальный фильм Аньес Варда о Кубе, «Взлетная полоса» Криса Маркера и ряд эпизодов «Пассажиры» Анджее Мупка, смонтированных после его смерти, составлены из статических фотографических, а не динамических кинематографических планов. Фотографии, из которых складываются монтажные фразы этих фильмов, воспринимаются нами не как самостоятельные, завершенные в себе композиции, но именно как монтажные планы, из которых мы «вычитываем» действие и значение которых нам открывается в их сочетании друг с другом.

В соответствии с этим изменилось и видение рисунков, составляющих фильм. Наше внимание оказалось сосредоточенным на тех их элементах, которые во временной последовательности формируют действие; многое из того, что в этих рисунках, рассматриваемых порознь, привлекало наше внимание, мы просто перестали замечать.

В искусстве мультипликации развивающееся во времени действие формирует изображение; именно этим определяется необходимость лаконичной до упрощенности и обобщенной до схематизации изобразительной трактовки персонажей и окружающей их среды. Дело здесь не только в технических трудностях исполнения сложных графических характеристик в бесчисленном множестве фаз. Дело здесь прежде всего в том, что действие, движение принимает на себя решение большей части тех образных задач, которые живопись, графика и скульптура осуществляют только изобразительными средствами.

Изобразительный строй мультипликационных фильмов исходит, конечно, из опыта графики, живописи и скульптуры, но использует его с существенными ограничениями, обусловленными спецификой восприятия динамического изображения. И если в изобразительном отношении мультипликация беднее этих искусств, то зато она превосходит их способностью отлета фантазии от реального материала действительности.

В мультипликационных фильмах только им доступными художественными средствами могут быть реализованы любые события, которые способно представить себе человеческое воображение. Черт на глазах у зрителей может превратиться в статного вороного коня («Ночь перед Рождеством» по Гоголю, реж. В. и З. Брумберг), ангел — подхватить атомную бомбу, сброшенную с самолета, и вернуть ее владельцам («Ангелочек» болгарского режиссера Т. Динова), надувные резиновые игрушки — ожить, вести себя, как люди, а затем вновь стать бесформенными кусками резины («Суррогат» югославского режиссера Д. Вукотича). Впрочем, волшебные превращения и чудесные действия доступны главным образом графической мультипликации, воплощение их в объемных мультфильмах с их сравнительно малоподвижными персонажами значительно более трудно. Зато сила объемной мультипликации состоит в ее способности в сгущенном и нагляд-

ном виде выразить в облике и поведении персонажей те или иные черты человеческой психологии. В ней происходит тот же отлет фантазии от действительности, что и в графической, однако направлен он по преимуществу не на события, а на характеристики их участников.

Подобное разграничение двух видов мультипликации может показаться недостаточно определенным. Но специфические образные возможности того или иного искусства нельзя свести к одному признаку, они обусловлены совокупностью и соотношением множества признаков, которые, будучи взятыми в отдельности, не обязательно специфичны. И чем жестче мы пытаемся разграничить между собой разные искусства, тем более спорной оказывается прокладываемая между ними граница.

Отказавшись от поисков простого, однозначного определения природы каждого из видов мультипликации, попытаемся выявить различия между ними, а также их отличие от игрового и документального кино на конкретном примере экранизации «Бани» — широкоэкранный фильм, в котором собственные возможности всех этих четырех видов кинематографии с большой точностью использованы режиссерами С. Юткевичем, А. Карановичем и художником Ф. Збарским.

«Драма в шести действиях с цирком и фейерверком» «Баня» состоит из эпизодов, разделяющихся в жанровом отношении на четыре группы. К первой относятся эпизоды, в центре которых находятся сатирические персонажи, ко второй — фантастические, к третьей — комедийно трактованная сцена в театре и к четвертой — пародийный эпизод балета, завершающий эту сцену.

Чтобы передать на экране стилистическое многообразие пьесы, режиссеры и художник для воплощения разных по жанровым особенностям эпизодов использовали разные виды кинематографа.

Фигура твердокаменного бюрократа Победоносикова прочно выстроена из параллелепипеда-туловища и укрепленного на нем цилиндра — головы. Туловище Моментальникова имеет вид пружины, туловище Победоносикова — конторского шкафа для входящих и исходящих бумаг. А мадам Мезальянсова состоит в основном из двух округлостей — бюста и той части тела, которую Маяковский назвал «нижним бюстом». Внешность этих и других сатирических персонажей фильма создает образную ха-

рактистиче­скую тех качеств, олицетворением которых их сделал Маяковский.

А вот Фосфорическая женщина и революционная масса в «Марше времени» воплощены совсем иными средствами, в предельно обобщенном символическом рисунке. Образ Фосфорической женщины взят с рисунка Пикассо к стихам Элюара — это прекрасная женская голова, увенчанная голубем; образ шагающей массы передан средствами графической мультипликации в манере графики самого Маяковского.

В фильме использованы также и средства натурального кино. Перенеся эпизод в театре на киностудию, авторы фильма поручили роль Режиссера артисту А. Райкину. С образом Режиссера в фильм вошли элементы игрового кино.

Балет стал фильмом-балетом и смонтирован из фрагментов зарубежных фильмов-ревю, но кадры его, снятые на стандартный формат, растянуты по горизонтали анаморфотной оптикой.

Если бы авторы фильма поставили эпизод балета средствами мультипликации, он воспринимался бы как весьма условно трактованная пародия. Если бы они осуществили его средствами игрового кино по тому либретто, которое содержится в пьесе Маяковского, мы увидели бы инсценировку, зрелище, специально созданное для фильма. Однако они взяли подлинное кинозрелище, из числа тех, которые ласкают глаз победоносиковых и мезальянсовых, и только деформировали его с помощью оптического трюка. Поэтому кадры балета воспринимаются как документ. А деформация лишь сняла с них импонирующую обывателю «красивость», не уничтожив их документальности.

Наконец, полет Машины времени, который в театре во времена Маяковского мог быть решен только условными средствами, в фильме обрел историческую доподлинность. Перед зрителями в монтаже старой кинохроники возникает предельно сжатая летопись пути, пройденного страной к социализму: мелькают титры годов, а за ними появляются кадры, запечатлевшие достопамятные события жизни и борьбы нашего народа.

Пример «Бани», где мастерски использованы специфические возможности разных видов кино, позволяет сделать некоторые выводы о различиях в природе натурального (до-

кументального и игрового) и мультипликационного (рисованного и объемного) фильмов.

Документальное и игровое кино имеют в своей основе материал действительности: первое — действительности, существующей независимо от художников, создающих фильм, второе — специально организованной в павильонах киностудии и на натуральных съемочных площадках. Не только документальному, но и игровому кино свойственна особая фотографическая достоверность изображения, формирующая зрительское восприятие. В силу этого в произведениях документального и игрового кино человеческие характеры и отношения сохраняют всю свою многосложность, и задача художника состоит в том, чтобы прочертить в этих характерах и отношениях главное, решающее, типическое, не разрушая при этом их индивидуальное своеобразие. В «натурных» фильмах типическое выступает в своем единстве с индивидуальным.

Иначе обстоит дело в мультипликации. Имея в своей основе графические или скульптурные образы, она не может добиться той достоверности воспроизведения жизни, которой обладают документальные и игровые фильмы (да и не нуждается в этом). И она избирает другой путь, в свою очередь малодоступный игровому и тем более документальному кино. Типическое она воплощает в характерах и отношениях хотя и конкретных, но как бы очищенных от индивидуального своеобразия. Широко пользуясь материализованными метафорами и символикой, мультипликация прибегает к тем способам типизации, очищенной от конкретных бытовых обстоятельств, которыми пользуются такие древнейшие виды литературы, как народный героический эпос, волшебная и сатирическая сказки, басня и притча. Можно сказать, что она так соотносится с игровым и документальным кино, как сказка и басня с реалистическими повестью и очерком.

Исследуя психологические основы художественного творчества, С. Эйзенштейн пришел к выводу, что в искусстве происходит возврат к древнейшим формам мышления, в которых не было еще разделения на образ и понятие. Эта мысль Эйзенштейна, выдвинутая им в статье «За кадром»⁶ и подробно обоснованная в выступ-

⁶ С. Эйзенштейн. Избр. произв., т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 283—296.

лении на Всесоюзном творческом совещании работников кино в 1935 году⁷, может быть принята лишь с существенными оговорками. В процессе развития культуры не только произошло разделение мышления на понятийное и образное, но каждый из этих видов мышления, развиваясь, изменялся. Поэтому искусство не осталось пережиточной формой мышления, хотя и сохранило (в разных своих видах и жанрах в разной степени) черты первобытного синкретизма. Эти черты находят свое выражение прежде всего в образах-символах, где всеобщее означается в форме единичного. Образами-символами оперируют многие виды и жанры искусства, особенно фольклорные. На них основано еще не обогащенное культурным опытом человечества детское художественное творчество и детское художественное восприятие. Мы их находим в большинстве художественных произведений, созданных для детей, особенно младшего возраста. Они, наконец, специфичны для художественной природы мультипликации. И не случайно, что наибольших своих успехов как искусство мультипликация добилась, осваивая творческий опыт фольклора и детской литературы.

По характеру творческого процесса, образной и жанровой природе, выразительным средствам и художественной технике мультипликация настолько отличается от игровой и документальной кинематографии, что ее, быть может, следует считать не одним из видов киноискусства, но особым искусством, пользующимся для воплощения своих произведений кинематографической техникой.

ПОИСКИ АБСОЛЮТА

До 20-х годов мультипликация не искала новых путей решения собственных творческих задач. Мультипликационные фильмы, утратив интерес новизны, все реже появлялись на экранах. Кинопредприниматели не заинтересовались производством мультфильмов, столь отличным от традиционного кинопроизводства и столь трудоемким, — им казалось бессмысленным тратить месяцы труда на постановку маленькой мультипликационной ленты, в то время как для постановки двухчастной кинокомедии или даже полнометражной кинодрамы достаточно было нескольких дней.

⁷ Там же, стр. 91—130.

В годы первой мировой войны выпуск мультипликационных фильмов в Европе прекратился; в значительном количестве они продолжали выходить в США, где были средством экранизации популярных серийных газетных комиксов.

И в 20-х годах мультипликация стала особой отраслью кинопроизводства только в США, где возникли небольшие, на первых порах специализированные студии рисованных фильмов Дж. Брея, В. Ланца, М. Флейшера и несколько позднее У. Диснея. В 20-х годах американские мультипликаторы ограничивали себя исключительно жанром кинокомикса, что не помешало им добиться немалых успехов в разработке выразительного движения рисованных персонажей и разработать современную технологию производства мультфильмов, сохранившуюся в основных чертах до наших дней.

В западноевропейской мультипликации преобладали в 20-х годах фильмы экспериментального характера. Во Франции и в Германии ее произведения создавались, как правило, во внестудийных условиях, чаще всего на собственные средства работавших над ними художников. Это обстоятельство, вероятно, сыграло немалую роль в сближении многих видных западноевропейских мультипликаторов с представителями так называемого киноавангарда, также находившегося за пределами коммерческой кинематографии и противопоставлявшего себя ей.

Первые экспериментальные мультфильмы были созданы еще в 1917 г. шведским художником Викингом Эгелингом. «Эгелинг, — пишет Б. Балаш, — создал школу. Стали изготовляться фильмы, в которых движутся только линии, плоскости и смена световых форм становится «пластическим ритмом». Создавались и такие абстрактные звуковые картины (например, заснятые Шифером музыкальные песни), в которых движущиеся линии графически изображают ритм и мелодический образ музыки. Эти картины не беспредметны, как абстрактные фильмы. Их сюжет — музыка, их воздействие на нас — эффект хорошего орнамента, и мы можем иногда найти в них эстетическое удовольствие»⁸.

Экспериментальные «абстрактные» мультипликационные фильмы, над которыми в 20-х годах работали Ви-

⁸ Б. Балаш. Искусство кино. М., 1945, стр. 103.

кинг Эгелинг, Ман Рей, Ганс Рихтер, Фернан Леже и другие, представляли собой явление сложное и тесно связанное с современными им поисками как в изобразительном, так и в кинематографическом искусствах.

Для представителей изобразительного искусства — а над мультипликационными фильмами трудились, как правило, художники и фотографы-новаторы — они были новым видом динамической графики, в которой могли бы получить дальнейшее развитие абстракционистские, кубистические и дадаистские идеи. «Игра» чистой формой — линиями и фигурами, расположенными на плоскости, как у абстракционистов, или создающими объемные построения, как у кубистов, перейдя из статики изобразительной композиции в динамику композиции кинематографической, обрела новое измерение — время. Это и соблазняло художников. Фернан Леже писал по поводу своего фильма «Механический балет» (1924), что он решал в нем задачу исследования «пластической ценности новых элементов в их динамическом выражении. Повторения форм, замедленные и ускоренные ритмы обещают исключительно богатые возможности. Предмет, взятый сам по себе, может стать трагическим, комическим эффектным зрелищем. Это — путешествие в страну чудес. Я хотел сделать фильм из частей отдельных предметов. Но опыт стал бы слишком абстрактным, недоступным избранной публике, поэтому в монтаже чередовались также части с элементами реальности. Настоящий кинематограф создаст изображение предмета, полностью неизвестное нашему зрению»⁹.

Так определял задачи мультипликации Ф. Леже. Молодые киноноваторы, взявшиеся в первой половине 20-х годов за исследование собственных возможностей киноискусства, высказывали во многом схожие мысли. Проблема самодоедающей «пластической ценности» кинематографического материала во Франции волновала Л. Деллюка, выдвинувшего теорию фотогении, а у нас Л. Кулешова, противопоставлявшего кино литературе и театру и считавшего его новым динамическим изобразительным искусством. Так же как Леже, Кулешов полагал, что предмет (изображения) может стать и комическим, и

⁹ Цит. по: *G. Sadoul. Dictionnaire des films. Paris, Edition du Seuil, 1965, p. 24.*

трагическим и что он, будучи сам по себе нейтрален, обретает смысл и эмоциональное содержание в монтажном контексте фильма. Д. Вертов исследовал «исключительно богатые возможности» ритмических построений. А его соратник, оператор М. Кауфман, настойчиво искал ракурсы, создающие «изображение предмета, полностью неизвестное нашему зрению». Тут круг замыкался, и изобразительные поиски «киноков» совпадали с изобразительными поисками их современника и единомышленника, художника и фотографа-новатора А. Родченко.

Нетрудно понять увлечение кинематографических новаторов 20-х годов такого рода поисками. Они разрабатывали новый язык кино, и «абсолютное кино» (в том числе абстрактная мультипликация) казалось им исключительно удобным опытным полем для исследования кинематографической композиции фильма, взятой сама по себе, для решения проблем кинематографического ритма, рассматриваемого независимо от содержания, для проникновения в истинную форму предметов, могущую не совпасть с нашими визуальными о ней представлениями.

Еще легче понять ошибочность этого увлечения. «Абсолютное кино» не может стать своего рода беззвучной музыкой, выраженной чисто графическими средствами через динамику абстрактных форм, потому что так же, как изобразительные искусства, кино имеет своим материалом изображение действительности (неважно — реальной или фантастической) и вне этого изображения невозможно.

Поэтому «абсолютные», абстракционистские фильмы не обогатили киноискусство и оказались начисто лишены художественной ценности. Форма, взятая сама по себе, — понятие метафизическое. «Абсолютное кино» не стало искусством, так же как не стали искусством геометрические композиции К. Малевича и его последователей. В кино, как и в живописи, абстракционизм доказал свою совершенную бесплодность и сейчас; даже объявляющий себя последовательным врагом реализма видный югославский кинорежиссер В. Мимица утверждает, что это — «искусство самодовольных и сытых, искусство для определенного круга покупателей-снобов»¹⁰.

¹⁰ Интервью В. Мимицы, опубликованное в польском журнале «Экран» (1966, № 35—36).

Что же касается фильма «Механический балет» Фернана Леже, то он оказался произведением подлинного искусства, обращенным и не к невзыскательным зрителям, и не к снобам. Произведением искусства он стал благодаря «уступке», сделанной художником «неизбранной публике». В основу фильма «Механический балет» Ф. Леже положил сделанный им тремя годами раньше мультипликационный фрагмент «Чарли-кубист». Образ Чарли хотя и не занимает в «Механическом балете» большое место, но придает фильму смысл и эмоциональную наполненность. Механичности и разорванности движений маленького бродяги корреспондирует механичность и разорванность движений в окружающем его странном мире фильма. Зрителю, хорошо знающему и любящему искусство Чарли Чаплина, этот странный мир видится как субъективное переживание маленького бродяги, как проекция действительности на его сознание.

Содержание художественного произведения может воплотиться в формах, весьма далеких от тех, в которых нам открывается реальная действительность. Но форма, освобожденная от содержания, невозможна, это — нон-сенс. Немая абстрактная мультипликация, как и все «абсолютное кино», доказала свою несостоятельность.

В годы звукового кино поиски продолжались, но пошли другими путями. Сперва они были направлены на создание синтетической, графически записанной «мультипликационной» музыки, которая должна была бы преодолеть несоответствие между двумя условностями — специфической условностью изобразительного ряда мультфильмов и уже ставшей привычной условностью звучания традиционных музыкальных инструментов.

Работая независимо друг от друга и одновременно, московские мультипликаторы А. Иванов, П. Сазонов и Н. Воинов, ленинградцы А. Римский-Корсаков и Шолпо, немецкий мультипликатор Ганс Пфенингер¹¹ создали системы синтетической музыки, нанося на звуковую дорожку фильма в определенной последовательности и частоте различные геометрические фигуры.

¹¹ В фашистской Германии всякого рода художественные эксперименты считались враждебными арийскому духу. Пфенингер за изобретение синтетического звука подвергся преследованию и после прихода Гитлера к власти вынужден был эмигрировать.

Синтетический звук, не нуждающийся в материальных носителях — музыкальных инструментах, был чрезвычайно эффективным, но, увы, бесполезным изобретением, ибо его тембровая окраска оказалась слишком бедной. Графическое программирование звучащей музыки — дело, вероятно, не менее сложное, чем программирование стихов в математических машинах. И, во всяком случае, оно приводит к столь же неудовлетворительным в художественном отношении результатам. Оно представляет не творческий, а только научный интерес, как способ анализа тембросочетаний.

Через пятнадцать лет после изобретения рисованного звука им вновь занялся канадский мультипликатор Норман Мак-Ларрен в фильме «Весло» («C'est l'aviron»). Полуабстракционистский, полусюрреалистический изобразительный ряд этого фильма в известной мере скрадывал тембровую бедность синтетических звучаний. Скрадывал, но не оправдывал их использование.

В творчестве того же Мак-Ларрена полнее всего выражено другое направление поисков, связанных с «абсолютным кино», — это создание графического воплощения музыкальной программы средствами мультипликации. В «Фантазии» (1952), «Мерцающем сиянии» («Blinkety blanc», 1953) и некоторых других своих мультфильмах Мак-Ларрен выражал движущимися цветовыми линиями и пятнами не только «ритм и мелодический образ музыки», о чем писал Балаш, но и интенсивность музыкальных звучаний, и даже особенности их тембровой окраски. В таких картинах, положенных по преимуществу на музыку негритянских «blues» и «spirituels», Мак-Ларрен реализовывал идею, выдвинутую еще А. Н. Скрябиным, мечтавшим о дополнении музыкальной партитуры своей симфонии «Прометей» партией света и цвета и создавшим для этого особый «световой орган». Абстрактность графики подобных фильмов Мак-Ларрена вполне оправдана, потому что их изобразительный ряд не должен изображать ничего, кроме той музыки, с которой он связан. Если же эти фильмы имеют конкретную музыкальную программу, как, например, «Дрозд» (1959), то в их графику Мак-Ларрен вводит намек на предметную изобразительность. Только намек и не больше, ибо никакая музыкальная программа не может найти адекватное выражение в конкретном изображении реальной действи-

тельности. Это хорошо понял также французский теоретик киноискусства и режиссер Ж. Митри, поставивший маленький экспериментальный фильм «Прелюд Дебюсси» («Reverie de Claude Debussy», 1952) и передавший в нем содержание музыкальных образов в зримой, полуабстрактной, но в отличие от Мак-Ларрена черно-белой графике.

Абстрактные и полуабстрактные по своей графике фильмы, имеющие в своей основе музыкальную программу, несомненно, могут обладать художественной ценностью. Однако это произведения музыкально-интерпретаторского творчества в первую очередь, и они выходят за пределы мультипликации, ибо ведущим началом в художественном синтезе становится музыка.

Что же касается поисков «абсолютного кино» и абстрактной мультипликации, то они не дали никаких художественных результатов. Они не вдохнули новую жизнь в абстракционистское изобразительное искусство и не открыли имманентных законов кинематографической композиции и кинематографического ритма.

ЗЛОБОДНЕВНОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Возникнув в годы восстановительного периода, советская мультипликация испытывала в начале своего пути немалые трудности. Отечественная кинопромышленность, в то время еще экономически слабая, не могла субсидировать поиски в новой области кино. Мультипликационные мастерские и цеха при отдельных киностудиях стали появляться лишь во второй половине 20-х годов, а до этого мультипликаторы нередко оказывались в положении «свободных художников», работающих на дому на свой страх и риск и получающих вознаграждение лишь за те ленты, которые приобретал прокат.

Наша мультипликация возникла на гребне новаторских поисков, — недаром инициатором постановки первого советского мультфильма был Дзига Вертов. Но поиски советской и зарубежной мультипликации шли в разных направлениях. Новаторство в буржуазном кино обычно ограничивалось протестом против господствующего на экранах коммерческого кинорепертуара и, как правило, сводилось к формальному экспериментаторству. Советское ки-

новаторство очень много сделало для разработки языка кино и его специфических выразительных средств, но для него эти задачи не имели самодовлеющего значения. Формальные искания революционных киноноваторов имели своей целью воплощение нового, рожденного революцией жизненного материала и выражение новых революционных идей.

Не удивительно поэтому, что первые советские мультипликаторы на протяжении 20-х годов неоднократно пытались утвердить свое искусство как искусство политически злободневное и публицистическое. Уже первые рисованные фильмы, осуществленные А. Бушкиным под руководством Д. Вертова, были карикатурами на международные темы. Они остались незамеченными зрителями,— примитивные по сценарному замыслу и еще более примитивные по его графическому истолкованию, они имели значение лишь как первые опыты освоения техники мультипликационного движения.

Неудача Бушкина не смутила группу молодых художников, заинтересовавшихся в 1925 году мультипликацией; они во главе с Н. Ходатаевым, З. Комиссаренко и Ю. Меркуловым взялись за реализацию поистине грандиозного замысла — постановку большого сорокаминутного мультипликационного политического обозрения на тему борьбы китайских трудящихся против империалистов и феодалов. Однако их фильм «Китай в огне» не стал и не мог стать законченным художественным произведением: избранная тема в силу своей широты и политической конкретности была недоступна мультипликации. Все же лучшие фрагменты «Китая в огне» воспринимались как пришедшие в движение неплохие зарисовки китайской жизни.

После того как попытка постановки эпопейного историко-революционного мультфильма не удалась, молодые художники взялись за создание маленьких 30—40-метровых мультфильмов на тему политических карикатур, печатавшихся в газетах «Правда» и «Известия». Такого рода фильмы не давали зрителям ничего нового по сравнению со своими газетными оригиналами. Мультипликация ничем не могла обогатить и дополнить газетную политическую карикатуру, которая далека от нее по своим жанровым признакам и выражает свою тему в статическом противопоставлении обстоятельств, в гиперболиза-

ции отдельных черт человеческой внешности, но не в изображении развивающегося процесса, действия.

Последними попытками непосредственного обращения мультипликации к актуальным событиям общественной жизни явились фильмы с постоянными персонажами — рисованными Тип-топом и Бузилкой и кукольным Бра-тишкиным, которые активно вмешивались в окружающую их действительность (шорой показанную с помощью документальных съемок), боролись против отрицательных явлений, совершали правильные поступки. Но как ни чуток зритель к добрым делам, эти герои не завоевали его симпатию. Общая беда всех этих персонажей заключалась в том, что они не были выразителями определенных моральных качеств, они были только носителями каких-то социальных функций.

Прямое воплощение событий действительности мультипликации недоступно. Условность, присущая рисованным и кукольным фильмам, характеру изображения в них жизни, обязательно должна порождать и условность тех обстоятельств, той среды, в которых рисованные и кукольные герои предстают перед зрителями. И чем условнее персонажи, тем условнее должна быть окружающая среда, тем обобщенней должен трактоваться положенный в основу мультфильма конфликт.

Вспомним пример из смежной области — кукольного театра. В известном концертном номере С. Образцова влюбленных изображают два шарика, надетых на пальцы артиста. Если бы артист заменил шарики куклами, даже самыми красивыми и изящными, лирическое очарование исполняемой им маленькой сцены стало бы несомненно меньшим. Чтобы пережить чувства этих влюбленных, мы обязательно должны эти чувства довообразить. И чем большей окажется доля довоображения, тем ближе и понятнее станут нам изображаемые чувства¹². В этом и в подобных случаях образ объективируется в значительной мере непосредственно в сознании зрителей, и задача художника состоит прежде всего в том, чтобы верно на-

¹² Довоображение обязательно участвует в восприятии любого художественного произведения, но направленность его различна для различных жанров и видов искусств. Так, в игровой и документальной кинематографии монтаж основан на том, что зритель довоображает действие, заключенное между смежными кадрами, и воспринимает его как непрерывное.

править эту объективацию. Так обстоит дело и в кукольном театре, и в театре теней, и в рисованной и кукольной мультипликации. «Чем я условнее, тем меня лучше понимают зрители»,— говорит известный болгарский мультипликатор Т. Динов, имея в виду не только условность изобразительного истолкования, но и условность образных характеристик, и условность трактовки жизненного материала. Актуальность мультипликационного фильма достигается обращением к важным для современников проблемам, темам и конфликтам, но никогда не попытками непосредственного отражения материала действительности.

Поэтому статья по-настоящему современной советская мультипликация 20-х годов могла только в тех своих детских фильмах, в которых условными средствами сказки и басни по-новому трактовала жизненные конфликты и моральные проблемы. Близость художественной природы мультипликации к тем видам творчества, которые обращены к детям, помогла ее молодым мастерам овладеть собственными возможностями своего искусства. Вот почему исключительно благотворное влияние на ее развитие оказала советская детская книжка, успехи которой в 20-х годах неразрывно связаны с творчеством таких выдающихся мастеров слова, как К. Чуковский, С. Маршак и Б. Житков, и таких превосходных графиков, как В. Лебедев, М. Чарушин и М. Цехановский.

В 20-х годах были созданы отличные детские рисованные фильмы «Каток» (1925, на сюжет знатока детской психологии и основателя Музея игрушки Н. Бартрама) И. Иванова-Вано и Д. Черкеса, «Тараканище» (1927, на сюжет сказки К. Чуковского) А. Иванова, «Самоедский мальчик» (1928) Н. и О. Ходатаевых и В. и З. Брумберг, «Сказка о белке-хозяйшке» (1928) В. Левандовского, «Почта» (1929, по стихотворению С. Маршака) М. Цехановского и др. Разные по своей изобразительной манере и художественной технологии, все эти фильмы, каждый по-своему, намечали собственные пути развития мультипликации.

Новый для искусства мультипликации конфликт между толстым и тонким, богатым и бедным был поставлен уже в «Катке». В фильме с большим юмором была рассказана история мальчика-беспризорника, «зайцем» пробравшегося на каток и сбившего с ног важного толстя-

ка. Спасаясь от преследования разъяренного толстяка, мальчик незаметно для себя включается в конькобежные соревнования и, конечно, приходит первым к финишу.

Этот фильм был осуществлен еще с помощью той примитивной техники, которой пользовался Эмиль Коля. Но упрощенность рисунка, отличавшая ленты Коля, превратилась в изысканную скупость графической трактовки событий, движение действующих лиц обрело характерность и ритм, относительно сложный сюжет развивался логично, во все возрастающем темпе.

Другие рисованные фильмы создавались уже на основе более сложной художественной технологии, разработанной в 20-х годах, так называемого метода плоских марионеток и метода перекладок. При съемке фильмов первым из этих методов плоские, нарисованные на бумаге марионетки со скрытыми сочленениями укладывались на предварительно изготовленный фон и перемещались по фазам перед съемкой каждого кадра. Метод перекладок требовал более кропотливой работы: для каждого кадра фильма изготавливались нарисованные фазы движения персонажей, которые, последовательно заменяя друг друга, укладывались при съемке на фон — декорацию действия.

Переход от одной технологии к другой не сводился к простой замене менее совершенного производственного процесса более совершенным. Каждая технология открывала особые возможности изобразительной трактовки авторского замысла.

Метод Эмиля Коля, впоследствии с некоторыми изменениями возрожденный Н. Мак-Ларреном и Й. Попеску-Гопо, требовал предельной упрощенности рисунка, сведения его к минимальному количеству линий, обозначающих контуры персонажей и окружающей их среды.

Метод плоских марионеток позволял разнообразить и детализировать графические характеристики персонажей, но существенно ограничивал их движение и, в частности, не допускал перспективных сокращений, т. е. удаления их в глубину кадра. В послевоенные годы он вновь был внедрен в творческую практику И. Трнкой в «Цирке Гурвинака» и «Швейке» (где с его помощью были изображены рассказы бравого солдата).

Наконец, метод перекладок (т. е. отдельного изготовления фаз движения каждого из персонажей) обеспечивал довольно широкие возможности мультипликацион-

пой «игры», но в силу своей трудоемкости требовал схематизации рисунка.

В конце 20-х годов американские мультипликаторы заменили перекладки рисунками фаз, исполненными на прозрачных листах целлулоида, накладываемых на непрозрачный фон. «Целлулоидная» технология в 30-е годы победила, и она поныне преобладает в мультипликации во всем мире. Она создает почти неограниченные возможности мимической игры рисованных персонажей, но зато схематизирует их графическую характеристику, формируя ее прежде всего жестким контурным рисунком. В черно-белых мультфильмах «целлулоидная» технология не допускает применения тонового рисунка, в цветных — постепенного перехода одного цвета или оттенка в другой.

С использованием той или иной технологии связано не только осуществление производственных задач, но и характер изобразительного решения, и даже выбор жанра.

В 20-х годах лучшие советские мультипликационные фильмы чаще всего создавались в технике плоских марионеток, дополняемой техникой перекладок. Это позволяло творчески осваивать достижения советской графики и ее средствами решать собственные идейные задачи. Однако технике плоских марионеток свойственна известная ограниченность. Ей недоступны динамически развивающиеся сюжеты, основанные на физическом действии, ее область — спокойное и неспешное киноповествование, в котором смысл изображаемых событий выявляется прежде всего через подробные графические характеристики персонажей и лишь затем — через их поведение.

Плоские марионетки были использованы в «Самоедском мальчике», «Почте» и в одном из ранних советских звуковых мультфильмов — «Органчике» (1933) Н. Ходаева, Г. Ечевистова и Д. Черкеса.

Фильм «Самоедский мальчик» показывал детям, как меняется жизнь даже в самых отдаленных уголках Советской страны. Содержание его составляла история жизни одного из представителей северного народа — саами, который ребенком был в услужении у шамана, затем на пароходе отправился в Ленинград учиться и вернулся в тундру, чтобы отдать полученные знания своему народу.

Этот сюжет был сконструирован не драматургически, а повествовательно, он выстраивался из серии эпизодов, в своей последовательности передающих изменение судьбы героя и его народа. Естественно, что при таком построении значение изобразительной трактовки событий становилось решающим. Успех фильма определялся прежде всего тем, что режиссеры-художники сумели средствами графики, используя мотивы северной резьбы по кости, передать атмосферу событий, суровую природу тундры, своеобразие быта.

Тот же принцип построения, тот же метод художественного истолкования литературного замысла и та же мультипликационная технология были применены и в фильме М. Цехановского «Почта». В «Почте» сюжет также не стянут в единый драматургический узел; события фильма объединяет даже не судьба человека, а история письма, догоняющего адресата и совершающего вслед за ним путешествие вокруг света.

Основываясь на своих замечательных рисунках к стихотворению С. Маршака, Цехановский превратил фильм в графическую поэму о труде почтальонов, самоотверженно несущих свою службу на суше и на море, в холод и в зной. Не заполняя рисунком все пространство кадра, Цехановский отдельными выразительными деталями создавал и образ природы тех стран, через которые совершает свой путь письмо, и образы разных почтальонов, с добрым юмором передавая их национальное своеобразие.

В первоначальном варианте «Почты» был применен цвет: кадры окрашивались в позитиве. Затем этот вариант был озвучен. В 60-е годы Цехановский вновь поставил «Почту» в цвете. Однако наиболее выразительным остается сохранившийся не полностью первый вариант фильма, являвшегося одним из самых больших достижений искусства рисованного фильма конца 20-х годов.

Последним из советских рисованных фильмов, выполненных в этой технологии, был «Органчик». Созданный при участии Г. Ечеистова, одного из самых талантливых представителей школы В. Фаворского, он воспроизводил в мультипликационной графике технику гравюры на дереве. Режиссер Н. Ходатаев сумел оживить статически уравновешенные, как в ксилографии, рисунки и придать им подлинную кинематографичность. А изящная про-

ничная стилизация позднего русского ампира и изысканные композиции кадров, в которых изображения свободно размещались на белом поле экрана, как на чистой странице книги, не только передавали исторический колорит и фантастическую атмосферу салтыковской сатиры, но и обуславливали новое, современное ее прочтение.

Работа в технике плоских марионеток позволяла советской мультипликации освоить не только изобразительный, но и идейный опыт советской книжной графики и советской детской литературы. И хотя лучшие советские мультфильмы 20-х годов были далеки от политической и хозяйственной «злобы дня», они оказались по-настоящему современными, ибо несли зрителям идеи и мораль, рожденные революцией.

В начале 30-х годов мультипликаторов объединили в мультипечи крупных студий и мультипликационную мастерскую ГУКФ (Главного управления кинематографии). Организация постоянного, довольно крупного производства рисованных фильмов потребовала принятия единой технологии. Постановка мультфильмов была перестроена по американскому образцу, наиболее прогрессивному в производственном отношении, но существенно ограничившему изобразительные и жанровые поиски художников. На первых порах отделить технологический опыт американской мультипликации от ее художественного опыта советским мультипликаторам удавалось с трудом. Во многих фильмах советской мультипликации сказалось некритическое следование поискам Диснея, от влияния которого она стала избавляться только в конце 30-х годов.

ЭРА ДИСНЕЯ

В 30-х годах Дисней безраздельно господствовал в искусстве рисованного фильма. Его персонажи пользовались не меньшей известностью, чем самые прославленные голливудские «звезды». А успех его маленьких лент привлек к мультипликации внимание кинозрителей всего мира.

Дисней реформировал американскую мультипликацию, возродив в ней уже угасшую в игровом кино традицию школы Мак-Сеннета. Он придал мультипликационному действию напряженность и бурный темп и расцвел сюжет

жеты своих картин бесчисленными трюками — гэгами. Он добился поистине совершенной «игры» своих рисованных персонажей и, закрепив за ними определенные человеческие черты, превратил их в постоянные маски.

Наполнение маски может быть различным. Иногда, как это имеет место в волшебных и сатирических сказках и в баснях, в масках воплощаются те или иные моральные качества, и это позволяет художнику ставить перед зрителями важные этические проблемы. Иногда, как, например, в комедиях положений, комических лентах Макса Линдера, Банни, Мак-Сеннета, маска олицетворяет ту или иную особенность человеческого темперамента или поведения, и тогда художник ограничивает себя по преимуществу бытовым юмором, что не мешает ему прибегать к гротескным преувеличениям при изображении своих героев и окружающей их среды.

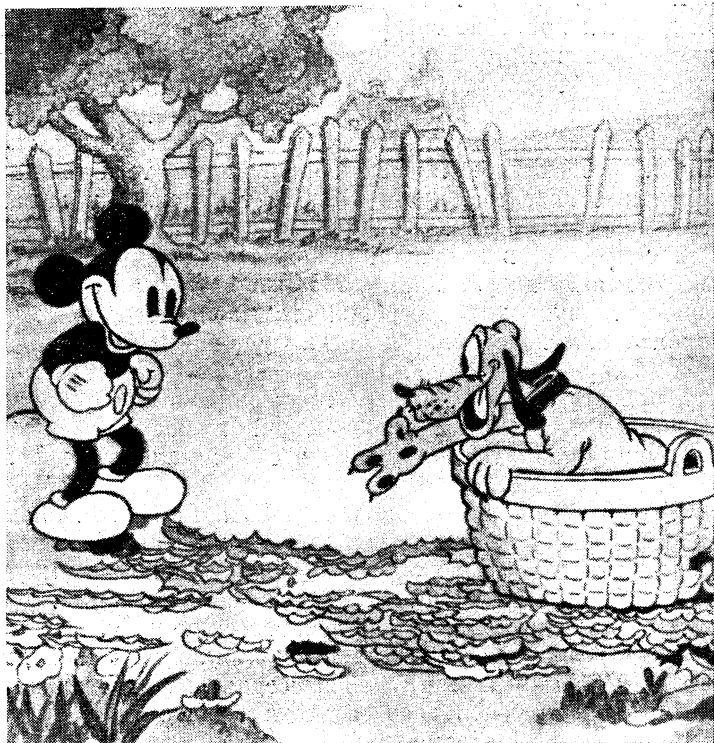
Именно такие маски создал в своих маленьких фильмах Уолт Дисней.

Утенок Дональд — гуляка и нахал. Переваливаясь с ноги на ногу, как человек, больше привыкший к палубе, чем к твердой земле, он ведет себя подобно буйану-матросу, вернувшемуся в порт после долгого плавания. Дисней нередко одевал Дональда в матросскую робу.

Пес Гуффи — неуклюжий и недогадливый тяжелодум. Его легко обмануть и трудно рассердить. Когда он злится, он нескоро успокаивается, хотя вообще добродушен. Реакции его всегда замедленны.

А самый знаменитый из персонажей Диснея — Микки Маус — ловок, стремителен, он задира и храбрец. Дисней писал, что в Микки Маусе он передал черты героев Дугласа Фербенкса. Это, конечно, верно, однако по способу образной характеристики Микки Маус ближе к персонажам Мак-Сеннета. Дуглас Фербенкс создавал на экране постоянный характер, пусть несложный, но все же в разных обстоятельствах открывающий разные свои грани. А маска Микки Мауса в любых обстоятельствах однозначна, как маски Мак-Свена, Форда Стерлинга, Фатти и других актеров комических лент Кристоуна.

Разумеется, Дисней не просто перенес в мультипликацию принципы американской комической, сформировавшиеся в конце 40-х годов, он развил их и существенно обогатил применительно к возможностям своего искусства.



Микки Маус

В игровом кино «комедии затрепич» Мак-Сеннета потому уступили место другим, более «высоким» видам комедийного творчества, что в них логика действия диктовалась исключительно заданными качествами персонажей. Эти условные персонажи не вписывались в окружающую их безусловную реальную среду и существовали как бы в другом по отношению к ней измерении. А игра со «взбесившимися вещами», на которой основывались многие трюки Мак-Сеннета, к тому же разрушала и эту среду, уничтожала ее цельность.

Диснею удалось создать гармонию в мире его маленьких мультипликационных фильмов. Не только потому, что рисованные персонажи и окружающая их среда были оди-

наково условны. Но и потому также, что фантастическая действительность его фильмов (во всяком случае, лучших фильмов) по-своему отражала подлинные противоречия того реального мира, в котором существовали зрители.

У Гете есть исполненная глубокого смысла баллада об ученике чародея, который в отсутствие учителя вызвал силы природы, но не сумел подчинить их своей воле.

Эта трагическая для атомного века коллизия в период между первой и второй мировыми войнами могла еще разрабатываться в комическом аспекте. И она стала содержанием многих, осуществленных с непревзойденным мастерством, мультфильмов Диснея.

Микки собирается дирижировать оркестром. Первые же звуки музыки, которые вызывает его дирижерская палочка, порождают бурю, расшвыривающую музыкантов в разные стороны. И теперь не сами музыканты играют свои партии, а буря заставляет их исторгать из своих инструментов необходимые звучания.

В фильме «Микки-дирижер» партитура исполняемой зверюшками увертюры оперы Россини «Вильгельм Телль» мотивирует развитие действия. Но Дисней в своих маленьких «Наивных симфониях» обычно обходится даже без таких мотивировок. Действие этих фильмов, как правило, не стянуто в единый конфликт, а формируется из множества трюков-гэгов, направленных на выявления того или иного противоречия между персонажами и средой. Дисней достаточно самого случайного повода, например появления магнита, притягивающего к себе железную миску, из которой ест Гуффи, чтобы развернуть целый каскад комических столкновений между своим героем и окружающими его разнообразными предметами быта. А в другом фильме, уже без всякого повода, мотоцикл, которым правит Дональд, а затем автомобиль, на котором он отправляется в путешествие со своей возлюбленной, перестают ему подчиняться и ведут себя, как взбесившиеся животные.

В этих маленьких фильмах нередко выражается одно из противоречий современной капиталистической цивилизации — противоречие между человеком и созданным им миром вещей, который становится плохо управляемым. В них средствами комического гротеска Дисней вскрывает алогизм повседневного быта. Однако социальных



Кадр из фильма «Три поросенка». Режиссер — Уолт Дисней

предпосылок, порождающих этот алогизм, он, разумеется, никогда не касается. Один из самых реакционных по своим политическим взглядам художников США, Дисней, не желая восстанавливать против себя хотя бы часть кинозрителей, всегда прикрывался маской аполитичности. Когда же он касался жгучих социальных проблем, то предлагал сугубо индивидуалистические способы их разрешения.

Впрочем, в лентах, обладавших для американского зрителя злободневным звучанием, Дисней уже не использовал традиционные маски своих постоянных персонажей. Он создавал для них новые и прибегал к другим способам драматургической организации действия, нередко заимствуя сюжеты из фольклорных источников.

Так сделан его знаменитый фильм о трех поросятах, в основу которого положена английская народная сказка¹³.

¹³ В русском переводе эта сказка опубликована в составленном В. Вайдаевым сборнике «Английские народные сказки». М., 1957, стр. 11.

Появившись на экране в годы великого экономического кризиса, потрясшего Соединенные Штаты Америки, фильм выполнял утешительную функцию. Он утверждал: если ты заблаговременно позаботишься о будущем (построишь себе крепкий дом), то кризис (серый волк) тебе не будет страшен. Выдвигая рецепт индивидуального спасения от социальных бед, Дисней сделал фильм, пользовавшийся оглушительным успехом в США и принесший ему не только славу и деньги, но и правительственную награду¹⁴.

Тридцатые годы были временем наивысшего расцвета творчества Диснея. Разработав и освоив возможности мультипликации в жанре комической ленты, он обратился и к созданию мультипликационных «больших форм» — полнометражных рисованных фильмов-сказок с развитым драматическим действием и более подробной, чем в «Наивных симфониях», образной характеристикой персонажей.

Из этих фильмов наиболее значительны «Белоснежка и семь гномов» (1937) и «Бемби» (1942).

В момент своего появления на экране «Белоснежка» пользовалась громадным успехом во всем мире. Сейчас, через три с половиной десятилетия после премьеры фильма, мы можем оценить его объективнее, чем первые его зрители.

Успех «Белоснежки» был чем-то сродни успеху «Прекрасной Люканиды» Старевича. Зрителей восхищало, что персонажи рисованного фильма играют почти так же, как настоящие актеры. Было ли это достоинством «Белоснежки»? Сейчас очевидно, что нет. Однако на первых порах это импонировало зрителям.

В «Белоснежке» Дисней впервые широко применял так называемую технику «эклера». Он снимал актеров, а затем полученное на пленке изображение художники

¹⁴ Фильм полюбился и зрителям Советского Союза, которого экономический кризис никак не коснулся. Это объясняется тем, что содержание подлинно художественного произведения никогда не исчерпывается определенной моралью и восприятие его в значительной мере определяется той идейной и психологической установкой, с которой к нему подходят зрители или читатели. Американские зрители «вычитали» из фильма рецепт индивидуального спасения от кризиса, а советские — идею взаимной выручки.



Кадр из фильма «Белоснежка и семь гномов».
Режиссер — Уолт Дисней

его студии перерисовывали на листы мультипликационных фаз. Техника «эклера», действительно, необычайно важна для искусства мультипликации. Но важна как средство изучения движения людей и животных, а не как способ натуралистического копирования их в персонажах рисованных фильмов. К сожалению, именно для этой последней цели она чаще всего использовалась в мультипликации.

В изобразительном отношении фильмы Диснея, как правило, не отличались хорошим вкусом. Но если в «Наивных симфониях» нахально кричащие краски и цветосочетания как-то соотносились с воплощенным в них миром условных персонажей-масок, то в «Белоснежке» они противоречили поэтическому строю сказки. Дисгармонировали с духом сказки и слащавые графические характеристики основных персонажей, выполненные в манере «модерновых» иллюстраций начала века.

Поистине безупречными в фильме были только сцены с неповторимо своеобразными, забавными и трогательными волшебными персонажами-гномами,

И все-таки, вопреки своим очевидным теперь недостаткам, «Белоснежка» заслуженно пользовалась огромным успехом и стала этапным произведением рисованной кинематографии. Это был первый фильм, доказавший, что мультипликация не только способна своими средствами воплотить драматически напряженное действие волшебной сказки, но и может передать его убедительней, чем игровое кино, натурной природе которого противопоставлена сказочная символика волшебных событий и превращений.

Самым совершенным в художественном отношении из всех фильмов Диснея был «Бемби», поставленный в годы второй мировой войны. История маленького олененка была воплощена не только с присущим Диснею и его художникам великолепным мультипликационным мастерством, но и с подлинным художественным тактом. Повесть австрийского писателя Ф. Зельтена представляла собой трудный материал для экранизации. Эта повесть принадлежит к числу тех произведений, которые, рисуя жизнь природы, как бы проецируют на нее жизнь человеческого общества, где персонажи-животные, оставаясь животными, обретают человеческие черты. Создание таких произведений требует немалого художественного такта. Чрезмерное очеловечивание персонажей-животных может превратить их в плоские аллегории, недостаточное — разрушить задуманные автором образы.

Так же как Зельтен, Дисней сумел избежать обеих опасностей. Воплощенная в фильме жизнь олененка Бемби полна поэтической прелести и несет зрителям мысль о красоте естественных, незамутненных измененными побуждениями отношений. Реалистический замысел фильма предопределил его изобразительный строй. В отличие от других фильмов Диснея, в «Бемби» нет ни дешевых изобразительных эффектов, ни дисгармонии ярких красок.

Повесть Зельтена заканчивается эпизодом жестокой охоты, бессмысленно разрушающей прекрасный мир, в котором живут Бемби и его друзья. И это, вероятно, побудило Диснея взять ее за основу фильма. Мрачные сцены финала как-то корреспондировали с событиями второй мировой войны. И своим фильмом Дисней протестовал, пусть с сугубо пацифистских позиций, против жестокости и разрушений, которые принесла развязанная германским фашизмом война,

Фильм «Бемби» был последним творческим достижением Диснея в области мультипликации. Художники, работавшие с ним над этой картиной, справедливо потребовали, чтобы он указал их фамилии в титрах. Дисней отказался выполнить это требование. Возникла забастовка, закончившаяся тем, что со студии Диснея ушли лучшие художники-мультипликаторы. Диснею пришлось временно прекратить постановку мультфильмов. Когда же ему удалось возобновить работу над ними, он уже отказался от всяких творческих поисков и стал эксплуатировать свои находки 20-х и 30-х годов. Эра Диснея в мультипликации окончилась.

КУКОЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ ОТ СТАРЕВИЧА ДО ТРНКИ

Объемная мультипликация развивалась гораздо медленней, чем графическая. В графической мультипликации уже в конце 20-х годов удалось создать технологию производства, основанную на четком разделении творческого и технического труда. Процесс же постановки объемных мультфильмов, во всяком случае в довоенные годы, оставался на уровне средневекового художества и требовал от авторов картин не только совершенного технического мастерства, но и долгой, кропотливой работы. Поэтому в 20—40-х годах за постановку кукольных картин брались лишь немногие одиночки, которым приходилось посвящать месяцы упорного ювелирного труда на несложную короткометражку. В эти годы, работая в прежней манере и над одним и тем же кругом сюжетов, во Франции ставил кукольные фильмы В. Старевич. У нас в этой области экспериментировали Ю. Меркулов и А. Птушко.

Самым большим достижением кукольного кино в довоенные годы был, бесспорно, «Новый Гулливер», поставленный А. Птушко по сценарию Г. Рошаля.

Верный и простой прием позволил авторам фильма перенести действие сатиры Свифта из XVII века в современность: они показали путешествие Гулливера к лиллипутам как сон советского школьника¹⁵, в котором сов-

¹⁵ Впоследствии в ряде мультфильмов — современных сказок мотив сна превратился в штамп. долженствующий разъяснить детям, что сказочных чудес в жизни не бывает.

ременные события перемешались с событиями фантастического романа. Так сатира на добрую старую Англию превратилась в сатиру на современную капиталистическую действительность, и Лилипутия предстала перед зрителями европейским буржуазным государством предвоенного десятилетия с гонкой вооружений, фашизацией, разложением парламентаризма, все возрастающей эксплуатацией трудящихся. Острый и злой гротеск был воплощен с политической страстью и зрелым художественным и техническим мастерством. Сцены военного парада, эпизоды в парламенте и при дворе лилипутского короля были поставлены с необыкновенным размахом: в них участвовали десятки и сотни кукольных персонажей. И сейчас, через три с половиной десятилетия после выхода фильма на экран, нельзя назвать никакое другое произведение кукольного кино, которое могло бы сравниться с «Новым Гулливером» масштабностью массовых сцен.

Разумеется, в этом фильме удалось не все. Вял и невыразителен мальчик-школьник, исполнивший главную роль. Не удалась персонажи-рабочие. Не удалась прежде всего сценарно. Если, создавая образы лилипутской элиты, сценарист и режиссер смогли внести современное содержание в сатирические образы и выразить в этих образах характерные черты буржуазных политиканов предвоенной поры, то их персонажи-рабочие лишены всякой художественной определенности и чисто формально вносят в фильм темы капиталистической эксплуатации и классовой борьбы. Неопределенность задуманных образов обусловила и неопределенность их изобразительного истолкования. Персонажи-рабочие безлики, лишены индивидуальных черт и по своей трактовке заставляют вспомнить морлоков из мрачной утопии Г. Уэллса.

Удача фильма была неполной. И все же «Новый Гулливер» явился первым настоящим политическим фильмом, созданным средствами объемной мультипликации. Он открыл новые идейные и тематические возможности этого вида кинематографии и продемонстрировал блестящее профессиональное мастерство своего создателя А. Птушко. Приходится сожалеть, что после нескольких менее значительных картин А. Птушко оставил работу в объемной мультипликации и перешел к постановке исключительно игровых актерских фильмов-сказок.

Накануне второй мировой войны, в 1939 году, на экраны вышел самый известный из фильмов В. Старевича — «Рейнеке Лис». Средневековое эпическое произведение было очень эффектно передано на экране. Декорации замков были сделаны на уровне американских костюмно-исторических картин, внешний облик персонажей воссоздан с натуралистической точностью, их движение и мимика были переданы с непревзойденным до сих пор совершенством.

Но при внешнем сходстве персонажей с живыми зверями и поразительно точной «актерской игре» кукол и стильной обстановке верное прочтение звериного эпоса Старевичу не удалось. По своим жанровым особенностям фильм восходит скорее к американским костюмно-историческим и приключенческим картинам типа «Робина Гуда» Аллана Дуэна, чем к фольклорному первоисточнику. Смысл всякой экранизации состоит в том, что художники кино извлекают из литературной первоосновы важное для современников содержание. Старевич, отказавшись от точной кинематографической реконструкции «Романа о Лисе», что само по себе было, разумеется, допустимо, увидел в нем только повод для постановки внешне эффектного приключенческого фильма в духе американского коммерческого кинематографа. Между тем из средневековой сатиры на феодальные распри было возможно и необходимо извлечь актуальный для современников смысл.

Строительство новых, подлинно народных кинематографий в странах социалистического лагеря обеспечило подъем искусства мультипликации в послевоенные годы. Мультипликационное кино возникло в Чехословакии, Югославии, Польше, Болгарии, Румынии и быстро достигло выдающихся успехов. Новое слово в искусстве кукольного фильма удалось сказать чехословацким мастерам кино и в первую очередь Иржи Трнке.

Достижения чехословацкой объемной мультипликации, которая в первое десятилетие своего существования выдвинулась на одно из первых мест в мире, обычно связывают со стародавними традициями чешского кукольного театра. Это только отчасти справедливо. Популярность кукольного театра в Чехословакии помогла кукольному фильму легко завоевать зрительскую аудиторию. С влиянием кукольного театра связан интерес объемной мультипликации к фольклору. Однако чехословацкая объем-

ная мультипликация добивалась своих успехов, не столько следуя художественному опыту кукольного театра, сколько обособляясь от него, формулируя собственные творческие задачи, разрабатывая собственные выразительные возможности.

Иржи Трка в юности работал в знаменитом в Чехословакии кукольном театре Иосифа Скупы. Марионетки Скупы отличались поразительной подвижностью, их движения были исключительно ритмичны и грациозны. Куклам объемной мультипликации эти качества совершенно недоступны. Они статуарны и гротескны, их движения медленны и диспластичны. Трка, вероятно, первым понял, что названные особенности кинематографических кукол вовсе не являются недостатками, что это — их свойства, правильное использование которых может обеспечить неожиданные и значительные художественные результаты. В обобщенности кукольного фильма, его персонажей, его среды он увидел новые возможности тематических и жанровых поисков.

Эйзенштейн в докладе об историческом фильме говорил, что ощущение исторической отдаленности создается небольшим количеством частных, обобщенными и обобщающими чертами изображения. «... Для исторической картины,— утверждал он,— много работает обобщенная форма дерева, для жанровой картины будет больше работать листва»¹⁶.

Трка пришел к тем же мыслям. Первым из мастеров мультипликации он понял, что специфическая условность кукольных персонажей, их движения, вообще, кукольного кинематографического действия создает очуждение экранных образов от действительности, без которого невозможно воплощение на экране легендарного и мифологического народного эпоса и ушедших в прошлое народных обычаев. А к прошлому, к сказкам, легендам и обычаям чешского народа он обратился в своем творчестве не для ухода от действительности, а для утверждения в ней тех прогрессивных традиций национальной культуры, которые не смогли вытравить ни многовековая насильственная германизация, ни годы немецко-фашистской оккупации.

¹⁶ С. Эйзенштейн. Избр. произв., т. 5, М., «Искусство», 1968, стр. 124.

Годы первого послевоенного десятилетия были лучшим периодом творчества Трнки, когда он создал кукольные фильмы, определившие новый этап в развитии объемной мультипликации.

Первым из них был «Шпаличек» («Чешский год», 1947), в котором впервые определилось главное направление поисков Трнки.

«Шпаличек» (это слово можно перевести как «ларец» или «шкатулка») — сюита объемно-мультипликационных миниатюр, рисующих в календарной последовательности обычаи и обряды чешской деревни; здесь и масляничное гулянье, и сельский праздник, и крестный ход, и народные пляски, и даже вертепное действо — «Чудо святого Прокопа». В фильме применены мягкие куклы и изобразительная характеристика персонажей создана еще не столько скульптурными средствами, сколько их одеждой и «гримом» — раскраской лиц. В «Шпаличке», рисуя события деревенской жизни, Трнка использовал обычные для кукольного кино средства пародии.

Однако этнографический и фольклорный материал фильма преобразил пародию в стилизацию ушедшего, стародавнего быта. И фильм отнюдь не пародировал народные обычаи, он с доброй улыбкой и любовью утверждал их красоту и поэтичность. Успех «Шпаличка» доказал и Трнке, и зрителям, что «очужденность» кукольных персонажей, их неизбежная гротескность не обязательно должна порождать отрицательные эмоции.

Следующий шаг Трнка сделал в фильме «Байя» (1950), положив в его основу чешскую народную сказку «Белая лошадь»¹⁷. История крестьянского сына, спасшего свою страну от злого дракона, трактована Трнкой в духе старинного рыцарского эпоса. Прибегнув к стилизации, режиссер взял за основу изобразительной стороны фильма чешскую средневековую живопись и скульптуру, с которыми легко ассоциировались и гротескность кукол, изображающих Байю, принцессу, короля, шута, рыцарей, и условная перспектива пейзажей и замковой архитектуры. И хотя чешским зрителям хорошо

¹⁷ Советские читатели знают эту сказку по обработке Божены Немцовой. Однако и у Б. Немцовой, и в фольклорном первоисточнике Байя (чешский аналог нашего Ивана-царевича) — сказочный принц, а у Трнка он — крестьянский сын.



Кадр из фильма «Принц Байя». Режиссер — Иржи Трнка

знакомы памятники готического искусства, в изобилии имеющиеся в их стране, Трнка мотивировал в фильме выбор изобразительного решения. Каждая часть «Байяи» открывается страницей изукрашенной старинной летописи, с которой как бы сходят его герои. Стилизация оказалась на редкость убедительной и удачной. «Игра» кукол, особенно кукол Байяи и шута, была необыкновенно точной и выразительной. Замедленный темп кукольного действия придавал фильму величавость и торжественность, подчеркнутую и стилизованной под старину музыкой Вацлава Трояна.

Но и фильм «Байяя», получивший известность далеко за пределами Чехословакии, был только этапом в поисках возможностей воплощения эпического жанра средствами кукольного кино. Завершением поисков явился бесспорно лучший из фильмов Трнки и вообще один из лучших фильмов объемной мультипликации — «Старинные чешские сказания» (1953).

Положив в основу своей работы предания чешского народа, собранные Алоисом Ирасеком, Трнка создал произведение, которое по широте замысла и философской глубине обобщений можно, пожалуй, сравнить только со «Звенигорой» А. Довженко.

«Старинные чешские сказания» объединены общей темой национальных патриотических традиций — именно им посвящены легенды о праотце Чехе, приведшем свой народ на землю, ставшую его родиной, о храбром Бивое, победившем страшного вепря, опустошавшего чешские земли, о трусливом князе Неклане, не решившемся возглавить борьбу народа против завоевателей, об отважных девушках-амазонках, о княжне Либуше.

В трактовке этих легенд Трнка отказался от изобразительной стилизации, хотя в персонажах фильма можно обнаружить и влияние готического канона человеческой фигуры, и эмоциональную насыщенность, подчеркнутую экспрессивность поз, свойственную скульптуре чешского барокко. Именно в «Старинных сказаниях» он окончательно пришел к тому пониманию изобразительного толкования исторического жанра, которое утверждал Эйзенштейн четверть века назад. Предельная обобщенность человеческих форм, предельная скупость изображения среды — все это заставляет зрителей сосредоточить свое внимание на событиях и людях, в них участвующих, ца

общем смысле происходящего, а не на преходящих частностях исторического быта, и в конечном счете помогает извлечь из исторического прошлого важное современное содержание.

Искусство стремится преподать уроки истории двумя способами: приближая к нам события, как это делал, например, Л. Фейхтвангер в «Лже-Нероне», или, наоборот, извлекая их из конкретного исторического быта. Так же как Эйзенштейн в «Александре Невском» и «Иване Грозном», Трнка пошел по второму пути. И его «Старинные сказания» обрели необычайную актуальность для современников. В «Сказании о праотце Чехе» как бы овеществилась любовь народа к земле своих предков, а образ трусливого князя Неклана вызывал мысли о довоенных руководителях Чехословакии, которые в своем конформизме дошли до предательства национальных интересов.

«Старинные чешские сказания» — произведение, открывшее новые возможности кукольного кино, доказавшее, что объемной мультипликацией по силам эпическое истолкование событий национальной истории, — было вершиной творчества Трнки. После этого фильма он выпустил еще две большие и интересные работы — кукольные экранизации «Бравого солдата Швейка» по Гашеку и «Сна в летнюю ночь» Шекспира, разбор которых, однако, выходит за пределы этой статьи. А затем Трнка, как и некоторые другие мастера чехословацкого кино, оказался в идейном и художественном кризисе. Преждевременная смерть помешала ему из этого кризиса выйти.

ДЛЯ ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

Детская кинематография в капиталистических странах развивается в очень трудных условиях. Постановка фильмов, рассчитанных только на детей, коммерчески себя не оправдывает. И детские фильмы создаются там либо на редкие и скудные правительственные дотации, либо с таким расчетом, чтобы они могли заинтересовать и взрослых зрителей. Фильмы Диснея, даже такие, как «Три поросенка», «Белоснежка и семь гномов» и «Бемби», эксплуатировались в первую очередь в общей коммерческой киносети и лишь затем вошли в репертуар специальных детских сеансов.

В нашей стране развитие детского кино не лимитируется коммерческим расчетом. И успехи, достигнутые нашим детским кино и особенно детской мультипликацией, являются прежде всего результатом тех производственно-творческих условий, которые Советское государство создало для их мастеров.

Теперь наши детские мультфильмы широко известны во всем мире. Они экспортируются более чем в 60 стран и завоевали великое множество наград на международных кинофестивалях.

Своей идейной и художественной зрелости советская мультипликация достигла в послевоенные годы, поставив перед собой, как главную задачу, идейное и эстетическое воспитание подрастающего поколения. При этом процессы ее творческого развития привели к творческому сплочению ее мастеров на основе общих идейно-эстетических поисков. Если в 20-х годах успехи нашего рисованного и кукольного фильма определялись индивидуальными достижениями немногочисленных пионеров нового искусства, то в послевоенный период они обусловлены главным образом формированием советской школы мультипликационного кино, которую объединяет общее понимание важнейших творческих задач. Само собой разумеется, что наличие такой школы ни в коей мере не ограничивает индивидуальные поиски участников, не нивелирует их художнический почерк.

Искусство, обращенное к детям, успешнее всего решает свои задачи, когда предоставляет юным зрителям возможность идентифицировать себя с героями художественных произведений. Как показал опыт детской литературы, это удается по преимуществу в произведениях сюжетных, в которых четко разделены свет и тени, в которых победа героя является вместе с тем победой утверждаемых автором моральных принципов. И советская мультипликация обратилась к опыту и традициям детской литературы, прежде всего народной, классической и современной сказки. Ей пришлось переоценить многие ценности, еще недавно казавшиеся бесспорными. Она высвободилась от влияния Диснея, в фильмах которого конфликт был не столько выразителем авторской идеи, сколько поводом для демонстрации непрерывного потока мультипликационных трюков. Она стала изучать и осваивать стилистику русского народного изобразительного искус-

ства, анималистической графики, реалистической пейзажной живописи.

В поисках сформировались три основных жанрово-тематических направления советского детского мультфильма. Одно из них составили волшебные сказки русского и других народов, другое — сказки о животных для самых маленьких зрителей и третье — фильмы, в которых по законам волшебной сказки воплощается окружающая детвору современная действительность.

Начало первому направлению положил фильм «Конек-Горбунок» (1947), созданный одним из старейших мастеров мультипликации И. Ивановым-Вано, превосходно чувствующим образную природу русской народной сказки. Верность литературной первооснове — знаменитой поэме П. Ершова — сказалась и в определении сверхзадачи фильма как моральной победы Иванушки над жадными и злыми братьями и глупым царем, и в изобразительном его строе, в котором чувствуются мотивы народного изобразительного искусства, русского лубка.

Эта тенденция, впервые в полной мере появившаяся в мультипликации в «Коньке-Горбунке», тенденция выражения моральной идеи сказки через ее национальное своеобразие, стала господствующей в советской мультипликации и определила многие ее достижения. Она нашла свое выражение и в известных во всем мире мультипликационных волшебных сказках режиссера Л. Атаманова, с равным успехом обращавшегося и к русской литературной классике («Аленький цветочек» по С. Аксакову, 1952), и к индийскому фольклору («Золотая антилопа» по сценарию Н. Абрамова, 1954), и к творчеству Г. Андерсена («Снежная королева», 1957, «Пастушка и трубочист», 1964); и в экранизациях русской классики режиссером М. Цехановским («Сказка о рыбаке и рыбке», 1950); и в ряде других фильмов, долгие годы сохраняющихся в детском репертуаре.

Второе направление представляют сказки для малышей о животных. Хотя они создаются на том же материале жизни природы, что и «Бемби» Диснея — Зельтена, они принципиально отличаются от фильма и повести и по своим задачам, и по способам образной характеристики персонажей.

В «Бемби» и аналогичных в жанровом отношении произведениях (например, в известных рассказах о живот-

ных Э. Сетон-Томпсона) мир природы существует по собственным законам, и только некоторые черты поведения персонажей-животных вызывают у нас ассоциации с человеческим поведением.

В сказках о животных для малышей персонажи из мира природы полностью очеловечиваются. Ребенок представляет себе весь мир таким, какова окружающая его среда, и он наделяет все живое своими чертами и чертами близких и хорошо знакомых ему людей. Сказка о животных — это всегда притча о людях, только представляющих перед нами в облике зверей и птиц. «Переодевание» же людей в звериные шкуры создает, по определению психолога и искусствоведа Л. Выготского, ту «необходимую для эстетического впечатления изоляцию», без которой ребенок отнесся бы к происходящему на экране как к самой действительности.

Советские мультипликационные фильмы-сказки о животных ставят перед малышами самые важные проблемы их жизненной практики, они показывают примеры дружбы, взаимопомощи, родительской любви и любви детей к родителям. И вместе с тем, создавая образ природы, они воспитывают любовь к ней и эстетическое чувство детворы. Необходимо подчеркнуть, что создание подобных произведений является исключительной заслугой советской мультипликации и ее лучших мастеров, создавших подлинно классические произведения для малышей.

Начало этому разделу детской сказочной тематики положил изящный и трогательный фильм «Серая шейка» (реж. Л. Амальрик и В. Полковников, худ. А. Трусов, 1948), дальнейшее его развитие связано с фильмами М. Пащенко («Лесные путешественники», 1951; «Непослушный котенок», 1953) и В. Дегтярева («Кто сказал мяу» по сказке и рисункам В. Сутеева, 1962); сейчас в нем с тонким графическим мастерством и прекрасным пониманием детской психологии работает Ф. Хитрук («Топтыжка», 1964; «Каникулы Бонифация», 1965; «Винни-Пух»¹⁸, 1969).

¹⁸ Поучительно сопоставить этот фильм с одноименным, выпущенным фирмой Диснея в 1968 году и демонстрировавшимся на Международном фестивале детских фильмов в Москве в 1969 году. Американский фильм — произведение прежде всего и главным образом развлекательное. Советский же извлекает из литературной первоосновы важную для детворы моральную проблематику, оставаясь при этом не менее интересным.

Фильмы этого рода не всегда получают заслуженное ими признание на международных мультипликационных фестивалях и смотрах, ибо требуют от своих создателей не поисков, а свершений, ясного и прозрачного графического языка, подробной и точной детализировки поведения персонажей. Но это, разумеется, несколько не снижает их значения, а говорит только о том, что профессиональные оценки нередко зависят от господствующей художественной моды.

Третье жанрово-тематическое направление в мультипликации, разработанное советскими мастерами рисованного и кукольного фильма, представляет современная волшебная сказка. Создавая такие произведения, наши мультипликаторы могли опереться на очень скромный опыт детской литературы — отдельные сказки Ю. Олеши, Е. Шварца, В. Катаева и других, являющихся пионерами трудного нового жанра.

Современная волшебная сказка обладает той же логикой сюжетного развития, что и народная, и классическая. И так же она истолковывает действие волшебных сил. Героям волшебных сказок волшебная сила помогает лишь тогда, когда они заслужили ее помощь. Так обстоит дело в народной и классической сказке, так обстоит дело и в современной, требующей подобного же морального оправдания своих чудес. В ней волшебство, вторгаясь в действительность, не нарушает, а только делает более очевидным естественный и закономерный ход событий.

Одной из первых больших удач в области современной волшебной сказки является фильм «Федя Зайцев» (сцен. М. Вольпин и Н. Эрдман, реж. В. и З. Брумберг, худ. А. Сазонов). Герой этой сказки — школьник совершил два проступка: он испачкал стену класса, нарисовав на ней человечка, и не сознался в своей вине, когда подозрение пало на товарища. Проснувшуюся совесть Федей олицетворяет нарисованный человечек, который сходит со стены и вмешивается в его жизнь. В сказке как особая сказочная реальность выступает перед зрителем весь ход мыслей мальчика, совершившего проступок и как бы обсуждающего его с окружающим его миром игрушек. Исключительно выразителен нарисованный Федей Зайцевым человечек, показанный в фильме как контурный рисунок, через который просвечивает фон.

Превосходно путешествие этого человечка на странном, таком же, как он, нарисованном шестиногом звере по улицам Москвы. Сказочный мир, оживающий в фильме, органически сливается с картинами повседневной реальной жизни.

Успех этого фильма проложил дорогу другим опытам в том же направлении, таким картинам, как «Когда зажигаются елки» (сцен. В. Сутеев, реж. М. Пащенко, 1950), «Волшебный магазин»¹⁹ (сцен. В. Сутеев, реж. Л. Амальрик и В. Полковников, 1953) и некоторым другим. К сожалению, в последние годы поиски в области современной волшебной мультипликационной сказки почти прекратились, хотя они предвещали возможность новых интересных творческих открытий.

ТОЛЬКО ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

Если мультипликаторы США, создавая свои фильмы, должны были прежде всего ориентироваться на требования проката, если французские мультипликаторы, даже такие талантливые, как Поль Гримо и Александр Алексеев, вынуждены были выпускать рекламные мультфильмы, чтобы получить доступ на экран, то в совсем ином положении оказались молодые мультипликаторы в странах социалистического лагеря. В Чехословакии, Польше, Венгрии, Румынии, Югославии государство предоставляло им возможность творческих поисков на специально созданных государственных киностудиях. Результаты этого сказались очень скоро. Мультипликация стран социалистического лагеря выдвинулась на первое место в мире и оказала немалое влияние на развитие рисованного и кукольного фильма во всех европейских странах. Одним из крупнейших ее достижений явилось создание нового жанра мультипликационных фильмов-притч, трактующих острые проблемы современной морали и обращенных к взрослым зрителям.

Сейчас, оглядываясь назад, приходишь к выводу, что начало положил молодой румынский режиссер и художник Йон Попеску-Гопо, впоследствии перешедший в игровое кино. Его «Краткая история» (1957), вопреки на-

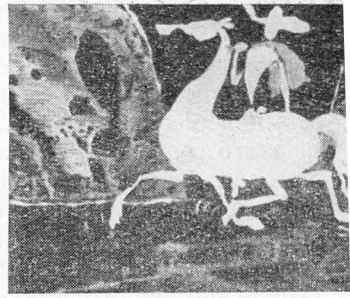
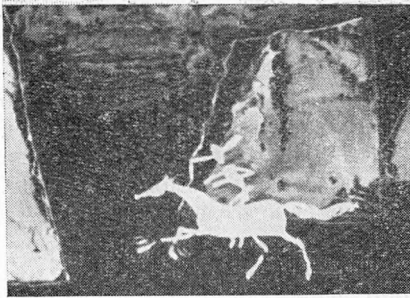
¹⁹ Впоследствии на сюжет этого мультфильма была поставлена цирковая феерия, с успехом шедшая в московском цирке.

званию, не была историческим фильмом. Это было сатирическое и философское обозрение развития Вселенной, эволюции жизни от амебы до человекообразных и эволюции человека от первых его охотничьих побед до атомной бомбы. В финале заключался и горький вывод из всего содержания фильма, и предостережение, призыв осмыслить развитие человечества на современном этапе.

Острота и лаконизм символического замысла фильма потребовали предельной обобщенности графических образов, упрощенности рисунка, выполненного простой контурной линией. Попеску-Гопо вернулся к той графической манере, которая была свойственна фантошам Эмиля Коля и «Катку» И. Иванова-Вано и Д. Черкеса. В этих изобразительных рассказах лаконизм графики был обусловлен примитивным уровнем мультипликационной техники в первую очередь, и после них мультипликация вплоть до комиксов Диснея и советских волшебных фильмов-сказок добивалась все большей детализации рисунка. Попеску-Гопо от этой детализации отказался. Возможно, что технические трудности, которые испытывала молодая румынская мультипликация, делавшая свои первые шаги, были тому побудительным толчком. Если это действительно так, то они подготовили замечательное открытие.

Выяснилось, что чем менее подробен рисунок мультипликационного фильма, тем большие художественные обобщения могут быть в нем выражены, тем значительней может стать символическое наполнение образов. При этом графические образы мультипликации не становятся иероглифами, знаками (как не стали ими монтажные кадры — «ячейки монтажа» Эйзенштейна), но емкость их чрезвычайно увеличивается. Так возникает новый вид интеллектуального кино, способный выразить в содержании своих рисованных фильмов самые общие и самые сложные (а порой и трагические) коллизии современной действительности.

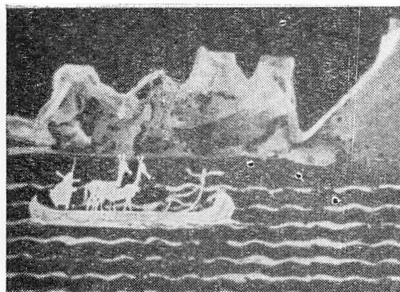
Одновременно с Попеску-Гопо и в том же направлении вели свои поиски чешские мультипликаторы («За место под солнцем», реж. Ф. Выстрчил, 1959), польские («Голова», реж. Я. Леница, 1958), болгарские («Ангелочек», реж. Т. Динов, 1956) и др. Однако именно Попеску-Гопо первому удалось выразить в коротеньком рисованном фильме одну из самых важных проблем современности, хотя после «Краткой истории» он ничего более



значительного в мультипликации не создал. А за решение новых задач наиболее последовательно и упорно стала бороться так называемая загребская школа, возникшая в середине 50-х годов и объединившая художников-сатириков загребского иллюстрированного журнала «Керентух».

Фильмы загребской школы, которые принесли ей широкую известность и множество наград на международных фестивалях, — это маленькие драмы идей, раскрывающие наиболее общие противоречия действительности, противоречия между навыками поведения и обстоятельствами, в которых они проявляются, между принципами морали и повседневной жизненной практикой. Многие из этих фильмов безукоризненны по точности и лаконизму воплощения авторской мысли. Однако в большинстве случаев авторы фильмов, выдвигая перед зрителями острые моральные проблемы, избегают указывать какие-либо пути их разрешения.

Темой фильма «Суррогат» режиссера Душана Вукотича (1960, премия «Оскар» за 1961 год) является характерная для современной буржуазной цивилизации подмена истинных ценностей придуманными, мнимыми. Маленький мультипликационный человек создает для себя на берегу моря искусственный мир из резиновых надувных игрушек. Так появляется девушка, с которой он проводит время на пляже, и акула, угрожающая и ему, и девушке, когда они купаются в море. Но выдуманному приключению приходит конец. Человечек выпускает воздух из своих надувных фантомов и деловито складывает их в багажник автомобиля. И тогда мы начинаем понимать, что он сам ничем не отличается от этих фантомов.



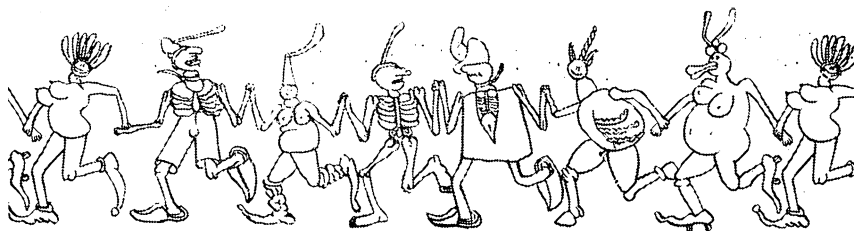
Кадры из фильма «Маленький вестерн». Режиссер — *Витольд Герш*

Человек, живущий в искусственном, выдуманном мире суррогатов, сам является суррогатом человека.

В «Стене» режиссера Анте Задниовича (1965) два персонажа: один наблюдающий и, по-видимому, командующий и другой действующий. Перед ними стена. Действующий персонаж пытается пробить стену киркой, разбить ее выстрелом из пушки, но тщетно — стена не поддается. Тогда он пробивает ее собственной головой, ценою своей жизни. Второй персонаж по его трупу проходит в образовавшееся отверстие и видит перед собой такую же стену, отгораживающую его от внешнего мира. И вновь появляется действующий персонаж, такой же, как погибший, и вновь начинается та же бесполезная борьба.

«Церемония» режиссера Боривою Довниковича (1963), вероятно, навеяна событиями немецко-фашистской оккупации Югославии. Возле стены выстраивают четырех человек. Неподдалеку суетится фотограф который должен их снимать. Одному из человек вручают букет; он неловок, взволнован и роняет цветы. Когда, наконец, ему удается прижать букет к сердцу, появляется взвод солдат и всех их расстреливают.

Интеллектуальная четкость замысла этих, обычно исполненных горечи и сарказма, фильмов, определяет аскетическую строгость и лаконичность изобразительной трактовки: персонажи и место действия только обозначены, не только диалог, но и вообще человеческая речь в них, как правило, отсутствует. Это изобразительные рассказы, горькие, проничные и саркастичные современные басни. Их авторы, как и многие другие мастера искусств Югославии, полны растерянности и пессимизма. Они зорко подмечают отрицательные тенденции в окружающей их



Кадр из фильма «Я видел далекие туманы и грязь».
Режиссер — *Златко Бурек*

действительности, но придают этим тенденциям всеобщее значение. Отсюда до экзистенциализма — один шаг. И этот шаг нередко делают зарубежные мастера мультипликации, обратившиеся к жанру современной мультипликационной притчи: Д. Вукотич в одном из своих последних фильмов «Абракадабре» (1970), другой югослав Ватрослав Мимица, поляк Ян Леница, француз Р. Топор и др.

В фильме Яна Леницы «Лабиринт» (1962) возникает странный мир, как будто сошедший с картин Сальватора Дали. В нем по улицам современного города бродят доисторические чудовища, пожирающие людей. Абсурдность этого мира подчеркивается натуралистичностью его трактовки: фотографические фоны изображают реальные улицы современного города, облик человеческих персонажей воспроизводят фотопортреты обывателей начала века, а бронтозавры и ихтиозавры перерисованы Леницей из популярных книжек по палеонтологии. И все это, как можно догадаться, сводится к довольно вульгарной трактовке фрейдовского «оно», к доказательству существования в современной действительности древних инстинктов.

В известном фильме французского художника и мультипликатора Р. Топора «Улитки» (1966) — одна из основных идей экзистенциалистского искусства, — идея тщетности человеческих усилий в окружающем жестоком мире, не подчиняющемся нашей воле и разуму, — также выражена средствами сюрреалистической эстетики: почти натуралистически изображены поле, возделываемое человеком, и улитки и кролики, пожирающие урожай и олицетворяющие силы разрушения. Однако масштабы изоб-

ражения резко смещены, и это создает ощущение трагического гротеска. Улитки и кролики огромны и потому ужасны: повторение набега на возделанное поле создает настроение безнадежности отчаяния.

В отличие от Леницы и Топора Мимица не следует привычной стилистике сюрреалистической живописи, рисунок в его «Малой хронике» свободен от всякого натурализма. В кадрах фильма тесно: они заполнены до краев домами, автомобилями, толпами людей. Человеку бесконечно одиноко в этом страшном урбанистическом конвейере, полностью подчиняющем его своим законам. И сам он — не личность, а только частица толпы, бессмысленно передвигающейся по улицам, замирающей при красном свете светофора и механически возобновляющей свой путь, когда красный свет сменяется зеленым.

Художники-экзистенциалисты для образного воплощения своих идей очень часто обращаются к жанру философской притчи. И притом не только мультипликаторы. Он получил немалое распространение и в экзистенциалистской прозе (начиная с новелл Кафки), и в экзистенциалистской драматургии («Мухи» Ж.-П. Сартра, «Калигула» Камю и другие произведения французских драматургов-экзистенциалистов на сюжеты, заимствованные из античной мифологии). Однако ошибочно было бы привязывать только к экзистенциализму жанр притчи. Советская мультипликация обращается к нему сравнительно редко, но то, что она в нем создала, утверждает веру в добрую волю людей и в возможность успешной борьбы за светлое будущее человечества. Примером тому являются такие мультфильмы, как «Мир дому твоему» (сцен. Н. Хикмета, реж. В. Никитин и И. Николаев, худ. рук. С. Юткевич, 1963) и «Дело не в шляпе» (сцен. О. Дриза, реж. и худ. Н. Серебряков и А. Спешнева, 1968).

Первый из этих фильмов, благородный по идее и прекрасный по графике, ее воплощающей, является страстным призывом к миру и исполнен верой в победу над силами войны и разрушения. Второй как бы прямо полемизирует с «Малой хроникой» Мимицы и в форме паивной, смешной и трогательной сказочки для взрослых рассказывает о том, что за счастье можно и должно бороться, что оно в руках человеческих.

ПОДВЕДЕМ ИТОГИ

На отдельных, наиболее показательных примерах мы рассмотрели основные направления поисков в искусстве мультипликации за 80 лет, истекших после появления первых лент Эмиля Рейно. Хотя мультипликация развивалась в условиях, несравненно менее благоприятных, чем игровое и документальное кино, она за это время все же достигла художественной зрелости. И сейчас новые тематические и жанровые открытия возможны, вероятно, только в фильмах, синтезирующих средства мультипликации и натурального кино. Об этом говорит единственный пока опыт создания подобного синтетического фильма — экранизация «Бани» В. Маяковского.

Что же касается мультипликации в чистом виде, то ее возможности уже достаточно исследованы. Определены специфические образные отличия мультипликации графической, остранинно и гротесково трактующей типические жизненные ситуации, и кукольной, объемной, имеющей дело главным образом с трактованными таким же образом человеческими качествами. Определены жанровые и тематические возможности мультипликации, в основном совпадающие с жанровыми и тематическими возможностями литературного и изобразительного фольклора. Наконец, выявилось исключительное значение мультипликации как вида искусства, по своей образной природе особенно близкого детскому восприятию.

В 1936 году в лекции, прочитанной во ВГИКе, А. Довженко говорил о том, что «до того, как кино стало искусством и получило всеобщее признание, работать было легче... В то время происходило накопление художественных средств, и художник, занимающийся их поисками, привлекал к себе внимание. Теперь накоплено уже довольно много, и задача режиссера состоит не в накоплении средств кинематографического языка, а в углублении в самые недра кинематографического искусства»²⁰.

Сейчас, через 30 с лишком лет после того, как были произнесены эти слова, их можно отнести и к искусству мультипликации.

²⁰ А. Довженко. Собр. соч., т. 4, М., «Искусство», 1969, стр. 394.

ПОРТРЕТ НА ЭКРАНЕ

ПРОБЛЕМА, ПОСТАВЛЕННАЯ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНОМ

1 января 1948 года С. М. Эйзенштейн в набросках плана разработки вопросов истории и теории кино, — работы, которой он руководил в Институте истории искусств, сделал следующую запись:

«Кино-портрет
и здесь весь хвост
проблемы портрета
и как экскурс
Автопортрет: прямой
Автобиогр. и самоучастие
Чаплин от „Dog life“ до „Verdoux“
и Штрогейм
автопортрет типа «Буря над То-
ледо» — Уо [я. — М. А.]
Лирический автопортрет
Довженко»¹.

Из этого небольшого наброска теории кинопортрета могло вырасти большое исследование, которое Эйзенштейн предполагал вести в секторе кино Института истории искусств. Оно не осуществилось: через месяц после того, как Эйзенштейн сделал эту запись, его не стало. Но и теперь, по прошествии более, чем двадцати лет, его мысли бесценны: в беглой рабочей заметке он наметил одну из важнейших проблем искусства экрана и пути ее разрешения. Проблема, которую он поставил, су-

¹ ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1022.

ществует. Существует объективно. И сегодня она актуальна не менее, чем тогда. Исследовать ее необходимо.

Проблема кинопортрета в ту пору мыслилась Эйзенштейну прежде всего и главным образом как проблема автопортрета — выражения облика и души художника в образах его искусства. Он понимал ее очень широко, подразумевая под этим даже пейзаж (автопортрет типа «Бури над Толедо» Эль Греко), даже образный строй фильмов Довженко, очевидно, тех, в которых как актер Довженко и не участвовал. И кинематографический опыт режиссера и актера Эриха фон Штрогейма, и свой собственный кинематографический опыт. В таком широком разрезе проблему, поставленную Эйзенштейном, мы пока что не исследуем. Для начала рассмотрим два более частных и конкретных ее аспекта, которые Эйзенштейн определил в первую очередь: «автопортрет прямой», «автобиография и самоучастие».

Обозначив эти аспекты проблемы, Эйзенштейн привел в пример картины Чаплина — от «Собачьей жизни» до «Мсье Верду», но он не назвал в своем наброске кинематографический опыт Владимира Маяковского.

А между тем еще в 1918 году Маяковский — поэт, сценарист и актер — снялся в трех фильмах: «Не для денег родившийся», «Барышня и хулиган» и «Закованная фильмой». Во всех трех картинах он играл, казалось бы, вымышленных героев. Поэта Ивана Нова, но он читал в фильме стихи Маяковского. Хулиган носил прозвище Лапа, но так друзья называли и самого Маяковского. Художником Маяковский был не только в картине «Закованная фильмой», но и в действительности. Иными словами, Маяковский наделил всех своих экранных героев своими чертами. Однако это не все. В 1927 году Маяковский написал сценарий «Как поживаете?», главным действующим лицом которого на сей раз был он сам — поэт Владимир Маяковский. События этого сценария были поэтическим парафразом его буднего рабочего дня — с посещением издательства, с выступлением на поэтическом диспуте, а главную роль в этом фильме — самого себя — Маяковский, поэт и актер, предполагал сыграть сам. «Как поживаете?» — это прямое кинематографическое выражение «я» Маяковского, к которому он шел через ранние стихи, через свои театральные роли, через кинематографический опыт 1918 года, через стихотво-

ное 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 сценария есть не что иное, как кинематографический автопортрет Маяковского, поэтическое преобразование фактов его собственной жизни. «Как поживаете?», — к великому огорчению, неосуществленный, — это первый в истории искусств кадра «прямой», выражаясь словами Эйзенштейна, киноавтопортрет, предвестник прямого портрета на телевидении.

Интересно, что в один год со сценарием «Как поживаете?» Маяковский написал статью «Расширение словесной базы». Он говорил в ней о новых формах обращения поэта к аудитории, человека к другим людям, предвещающая появление нового типа общественных коммуникаций и нового типа портрета: «До нас... люди были читатели, и автор с читателем связывался книгой... — писал Маяковский. — Революция перепутала простенькую 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»². В этой статье как бы только намечаются иные, *экранные* каналы связи человека и аудитории: «Радио — вот дальнейшее (*одно из*) 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 человека с другими людьми. Невольно напрашивается мысль, что Маяковский одним из первых оценил бы экран телевидения для создания новой формы портрета — портрета-монолога, портрета-обращения.

«...Маяковский как тип слишком Маяковский...», «...Он — насквозь Маяковский...»³, — говорил о поэте Все-

² В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 12, М., ГИХЛ, 1959, стр. 159, 162 (курсив мой. — М. А.).

³ В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. 2, М., «Искусство», 1968, стр. 361.

волод Мейерхольд. Да, в каждой из своих ролей, в каждой из своих профессий Маяковский был 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 аудитории⁴.

А теперь обратимся к намеченной Эйзенштейном проблеме Чаплина. Автопортрет Чаплина, явление «Чаплин — Чарли» более сложное, но не менее наглядное, чем автопортрет Маяковского.

Не забудем, что до «Великого диктатора» слава Чаплина была славой Чарли. И Чарльза Спенсера Чаплина мало кто называл этим полным именем, потому что для миллионов людей он был просто Чарли — его отождествляли с его экранным созданием. Но кто он, этот Чарли? Как и в какой мере он выражает собой художника, мыслителя Чаплина — сценариста, режиссера, актера?

Описывая своего героя, Чаплин называет его «маленьким Чаплином» — ведь это намек на автопортретность Чарли. Автобиографичность этого образа Чаплин подчеркивает и в рассуждении о своей маске, о внешнем облике Чарли. «Этот костюм, — говорит он, — помогает мне выразить мою концепцию человека улицы; все равно какого — ну хоть *меня самого*»⁵. «Я только Чаплин, комическая фигура, которую всякий знает, над которой всякий смеется»⁶. Его костюм, грим, тросточка, походка, милые ужимки — маска, роднящая Чаплина — Чарли с героями «Commedia dell'arte», в которой появление традиционного персонажа сразу дает зрителю сигнал-характеристику. Она позволяет Чаплину, появляясь на экране в самых разнообразных ситуациях и перевоплощаясь, вместе с тем оставаться самим собой. Чарли вырвался из самых сокровенных глубин души и сознания Чаплина, он его alter ego (второе «я»), его экранный двойник. Чарли застенчив и обаятелен, как Чаплин. И на-

⁴ Мысли о кинематографическом автопортрете Маяковского подробно изложены автором в статье «Поэтическое «я» Маяковского в кино». — «Вопросы киноискусства», вып. 12, М., «Наука», 1970.

⁵ Цит. по: Marcel Martin. Charlie Chaplin. P., 1966, p. 18. (курсив мой. — М. А.).

⁶ «Кино», 19 февраля 1927 г.

ходчив, как Чаплин. И предприимчив — тоже как Чаплин. Он голодает, как голодал Чаплин. Порой у него не оказывается крова над головой, как не оказывалось его у Чаплина. Разумеется, экранный Чарли и Чаплин не тождественны, как не тождествен портрет и живая модель: Чарли — это трансформация Чаплина, но трансформация автобиографическая, автопортретная.

В «Великом диктаторе» Чаплин предстает перед зрителем в двух масках, в двух ролях: маленький парикмахер — это последнее воплощение Чарли; вторая маска — зловещая маска диктатора Хинкеля — Гитлера. Но в финале картины Чаплин срывает с себя обе маски, он выходит из образа и от собственного имени обращается к миру со страстной политической речью. Еще в самом начале второй мировой войны он призвал людей к объединению, к свержению диктаторов, к свободе. И к борьбе. «Я не мог иначе... просто не мог, — писал Чаплин. — Никаким иным способом мне не удалось бы выразить того, что накипело во мне. Пришло время, когда я просто должен был оставить шутки. Все уже насмеялись вдоволь... А тут я хотел заставить людей *себя слушать*»⁷. Да, Чаплин заставил людей слушать себя: в финальной речи «Великого диктатора» мир услышал в Чарли Чаплина; в этих кадрах Чаплин слился со своим героем Чарли, со своим экранным двойником. Их сделало нераздельным звучание слова, обращенного ко всему миру.

Способ обратиться с экрана прямо к публике Чаплин искал давно: это и знаменитый танец-обращение, так называемый танец с булочками в «Золотой лихорадке»; это и прощальная улыбка Чарли в финале «Новых времен», улыбка, адресованная непосредственно публике; это, наконец, слова Чаплина по поводу всеобщего замешательства, связанного с экономическим кризисом, который он изобразил в «Новых временах»: «Если бы же я попытался рассказать публике, что нужно предпринять в связи со всем этим... я должен был бы делать это *серьезно с ораторской трибуны*»⁸. В «Великом диктаторе» Чаплин превратил в ораторскую трибуну экран. Желание предотвратить мировой пожар, мировое несчастье, вооружить чело-

⁷ Цит. по: А. В. Кукаркин. Чарли Чаплин. М., «Искусство», 1960, стр. 192 (курсив мой.— М. А.).

⁸ Цит. по: «Кино», 11 августа 1936 г. (курсив мой.— М. А.).

вечество на борьбу с бесчеловечностью — вот что сделало Чарли, вот что сделало Чаплина трибуном. Но не только это. Его превратило в трибуна звучащее обращенное слово. Чаплин предугадал потребность людей войти в прямой контакт с героем, с художником и этим на много лет предвосхитил телевидение. Он первым нарушил невыблжимые до тех пор законы кино, введя шестиминутный монолог-обращение в зрительную ткань киноленты. Произнося речь, Чаплин выходит на крупный план и остается на экране один. Его слова, его лицо, горящие глаза обращены к залу. Человек посылает с экрана призыв к людям, он произносит слова, полные общечеловеческого смысла. Перед зрителем и трибун и собеседник. На экране — портрет Чаплина, обращенный к зрителю. В «Великом диктаторе» киноэкран за шесть минут превращается в экран телевизионный — в этом фильме предсказано и показано его существо. В шестиминутном финальном кадре фильма Чаплина «Великий диктатор» кинематографический портрет у нас на глазах «перерастает» в портрет телевизионный.

С. М. Эйзенштейну, назвавшему в своем наброске теории кинопортрета фильма Чаплина от «Собачьей жизни» до «Мсье Верду», не пришлось уже увидеть «Огней рампы». А между тем после скандала, учиненного профашистскими организациями Америки по поводу «Диктатора» и «Мсье Верду», Чаплин, преследуемый мыслью, что пришла пора проститься с кино, рассказал горькую историю о том, как знаменитый комик Кальверо теряет успех у публики и покидает огни рампы. Автобиографическим делают этот фильм не только сюжет и его детали, и такие многозначачие, например, как фотографии молодого Кальверо над его кушеткой — фотографии, изображающие самого Чаплина в молодости. Главное все же не они, а те основные эпизоды фильма, которые изображают старого Кальверо, размышляющим о себе, о жизни, об искусстве. В этих кадрах Чаплин предстает перед зрителем совершенно без грима и произносит слова, которые воспринимаются как его собственные. Выраженные в них мысли — это мысли Чарльза Спенсера Чаплина, и в этих кадрах перед нами новая форма его кинематографического автопортрета. Старик-актер из «Огней рампы» — это Чаплин, размышляющий о себе и о своем искусстве, это второе «я» нового Чаплина, до

«Огней рампы» нам незнакомо. Кальверо наделен умом и замечательным комедийным дарованием своего создателя, а этому дару мы обязаны образом Чарли, который, как Кальверо в «Огнях рампы», выражал alter ego Чаплина в его прежних картинах.

Кинематографический опыт Маяковского и Чаплина не исчерпывает рассматриваемых нами аспектов проблемы киноавтопортрета, поставленной С. М. Эйзенштейном. Вспомним фильм Ф. Феллини «8^{1/2}», удостоенный Главной премии III Московского международного кинофестиваля — Большого приза. Что представляет собой эта лента Феллини, что такое «8^{1/2}»? Это фильм о фильме: герой «8^{1/2}» — кинорежиссер Гвидо Ансельми — в ленте Феллини обдумывает и воображает фильм о своей жизни и о своей работе над этим фильмом, в котором главный герой, главный персонаж — он сам, Гвидо Ансельми. Но факты жизни Ансельми и ход его работы над картиной во многом прямо совпадают с фактами биографии Феллини и с процессом создания «8^{1/2}». Существеннее чем совпадения внешние — биографические и «производственные» — совпадения внутренние, творческие. Сам Феллини называет «8^{1/2}» своим зеркалом: «Без страха и стыда я смотрел в зеркало — и образ мне понравился, я пережил обновление...»⁹. «Фильм «8^{1/2}» без Феллини — человека, персонажа, психолога, без Феллини — не только художника, но всего Феллини в целом — ничего не означает»¹⁰, — утверждает итальянский киновед Ф. ди Джамматео. «Феллини решил сделать себя главным героем, — продолжает Джамматео, — он поставил такой откровенно автобиографический фильм, которого до сих пор не знала история кино»¹¹. Советский киновед Г. Богемский прямо говорит о герое «8^{1/2}», что это сам Феллини, «которого воплощает — или, вернее, как бы заменяет — в фильме Мastroяни»¹². Возникает вопрос: почему Феллини, снимавшийся как актер в фильме Росселлини «Любовь», не сыграл «самого себя» в «8^{1/2}»? Очевидно, потому, что работа над обра-

⁹ Цит. по: сб. «Федерико Феллини. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания». М., «Искусство», 1968, стр. 18.

¹⁰ Там же, стр. 202.

¹¹ Там же, стр. 204.

¹² Там же, стр. 36.

зом Ансельми требовала не только таланта, но, главное, большого актерского опыта, высокой профессиональной техники, которыми, бесспорно, обладает исполнитель этой роли М. Мастроянни. Однако прежде чем пригласить на съемки Мастроянни, Феллини хотел предложить эту роль одному американцу — внешне, физически очень на него, на Феллини, похожему¹³. Вероятно, и от этого намерения он отказался по тем же соображениям: этот американец — не профессиональный актер, как и сам Феллини. Важно и то, что, остановив свой выбор на Мастроянни, Феллини и от него добивался на съемках воспроизведения своих, феллиниевских, привычек¹⁴. Итак, Мастроянни — Ансельми — это alter ego Феллини, его кинематографический автопортрет, а фильм «8½» — новая форма экранного автопортрета, и форма сложная, потому что это фильм о фильме. «8½» можно и, вероятно, надо назвать автопортретом в автопортрете.

Эта форма «рассказа о рассказе», «портрета о портрете» впервые возникла не в фильме Феллини. История мирового искусства и литературы знает и другие примеры «сочинения о сочинении». Назовем два «произведения о произведении»: картину Веласкеса «Менины» и роман Лермонтова «Герой нашего времени».

В «Менинах» Веласкес изобразил себя самого пишущим картину; он стоит рядом с постоянными моделями своих портретов. Картина, которую пишет Веласкес, в «Менинах» повернута к нам, зрителям, своей оборотной стороной, и мы не видим, кого именно в данный момент пишет Веласкес на своем холсте в «Менинах». Но сама композиция «Менин» позволяет предположить, что Веласкес изображает на холсте в «Менинах» самый процесс создания «Менин», в котором главный персонаж — он сам, Веласкес. Феллини тоже создает «картину создания картины», «картину о создании картины», но, естественно, иными, кинематографическими средствами. И тоже показывает нам в этом фильме не только результат своего творчества, но и самый его процесс.

Теперь обратимся к «Герою нашего времени». Портрет Печорина (слово «портрет» в данном случае лермонтовское) «складывается» из нескольких его портретов:

¹³ См. *Deena Boyer. Die 200 Tage von 8½ oder Wie ein film von F. Fellini entsteht*, 1963, p. 26—30,

¹⁴ *Ibidem*.

сначала Печорина «рассказывает» Максим Максимович, потом автор, ведущий повествование от первого лица, и, наконец, возникает автопортрет Печорина в его записках, в «Журнале Печорина». («Герой нашего времени» представляет собою несколько рамок, вложенных в одну большую раму, которая состоит в названии романа и единстве героя»¹⁵, — сказал о форме этого «сочинения о сочинении» В. Г. Белинский.) «Герой нашего времени» — это книга о книге, что явствует из самого лермонтовского текста, и доказывать это не надо. Но как стоит в ней проблема портрета? И вправе ли мы вообще называть литературные образы портретами? Очевидно, вправе, раз сам Лермонтов употребляет это слово на первой же странице своего романа — в предисловии:

«Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же *очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...* Старая и жалкая шутка! Но, видно, Русь так уже сотворена, что все в ней обновляется, кроме подобных нелепостей. Самая волшебная из волшебных сказок у нас едва ли избегнет упрека в покушении на оскорбление личности!

Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека; это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»¹⁶.

Попробуем вникнуть в истинный смысл этого предисловия. Начнем с того, что в первом издании романа его не было. Лермонтов предпослал его второму изданию. Почему? Ответ в самом предисловии: «Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени...» Теперь обратим внимание на следующие за этим слова: «*другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...*»

¹⁵ В. Г. Белинский. М. Ю. Лермонтов. Статьи и рецензии. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 120.

¹⁶ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах, т. 4. М., ГИХЛ, 1965, стр. 7 (здесь и далее курсив мой.— М. А.).

Так ли это на самом деле?

Известно, что случай, подобный описанному в «Тамани» («Тамань» — это начало «Журнала Печорина», рассказ о случае из жизни Печорина), произошел ни с кем иным, как с самим Лермонтовым, что «с натуры» списана героиня «Тамани» и слепой мальчик¹⁷. Вулич из «Фаталиста» «списан» с поручика Ивана Васильевича Вуича¹⁸. Но главное — сюжетные и портретные совпадения в «Княжне Мери». Известно, что лето 1837 года Лермонтов провел в Пятигорске, где в то же самое время были Белинский и его знакомый Сатин. Вот что они написали об изображенном в «Княжне Мери» («Княжна Мери» — центральная часть отрывков «Журнала Печорина», повествующая о жизни Печорина в Пятигорске).

Белинский: «Бывшие там удивляются непостижимой верности, с какою обрисованы у г. Лермонтова даже малейшие подробности»¹⁹.

Сатин: «Те, которые были в 1837 году в Пятигорске, вероятно, давно узнали и княжну Мери, и Грушницкого, и в особенности милого, умного и оригинального доктора Майера»²⁰.

В самом деле, кроме цвета глаз, портрет доктора Вернера у Лермонтова — Печорина почти буквально совпадает с описаниями этого человека его знакомыми и с графическим автопортретом доктора Майера.

Очень важно вспомнить, что, откладывая работу над «Княгиней Лиговской», Лермонтов писал Святославу Раевскому, что вряд ли кончит этот роман, «ибо обстоятельства, которые составляли его основу, переменились, а я, знаешь, не могу отступить от истины»²¹. Почему же Лермонтов, который сам признался, что его метод — «работа с натуры», а в предисловии к «Странному человеку» прямо написал, что «лица, изображенные мною, все взяты с природы, и я желал бы, чтобы они были узнаны»²², в предисловии ко второму изданию

¹⁷ См. «Русский вестник», 1888, № 9, стр. 138—139.

¹⁸ См. «Воспоминания Григория Ивановича Филипсона». М., 1885, стр. 85.

¹⁹ В. Г. Белинский. Указ. соч., стр. 26.

²⁰ «Почин», 1895, стр. 239.

²¹ М. Ю. Лермонтов. Соч. в шести томах, т. VI, М.—Л., изд-во АН СССР, 1954, стр. 445.

²² Там же, т. V, стр. 205.

«Героя нашего времени» возразил тем, кто узнал в романе портреты автора и его знакомых? А чтобы избежать упрека в покушении на оскорбление личности и, главное, отвести новые удары критики, которые посыпались на первое издание «Героя нашего времени».

Представим себе этот роман в первом издании, т. е. без предисловия, в котором Лермонтов, как мы выяснили, *вынужден* был объявить случайными совпадения своих портретов с реальными людьми. Разве те, которые узнали живых, конкретных людей в Максиме Максимовиче, в героях «Тамани», в герое «Фаталиста», в героях «Княжны Мери», не подразумевали в Печорине самого Лермонтова, а в дневнике Печорина — его исповедь, его автопортрет? Подразумевали. «...Хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, — писал Белинский в одной из рецензий на первое издание «Героя нашего времени», — но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство»²³. Белинский ставит это Лермонтову в вину: «Со стороны художественного выполнения нечего и сравнивать Онегина с Печоринным... Однако причина этого не в недостатке таланта автора, а в том, что *изображаемый им характер, как мы уже слегка и намекнули, так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его.* Мы убеждены, — добавляет Белинский, — что никто не может видеть в словах наших желание выставить роман г. Лермонтова автобиографией»²⁴.

Конечно, отождествлять биографию Лермонтова с биографией Печорина нельзя. Вряд ли кому-нибудь пришло в голову составлять биографию Лермонтова для словаря или энциклопедии по его роману, а биографию Феллини, скажем, по его фильму, потому что автопортрет — это явление искусства, это художественное изображение, это *образ* реального конкретного человека, а не документ, подобный автобиографии, которая прикладывается к анкете, или фотографии в удостоверении личности, которые не являются фактом искусства. Люди и события, даже «взятые с природы», выражаясь словами Лермонтова, в произведении искусства всегда художественно трансформированы, переплетены с вымыслом, с

²³ В. Г. Белинский. Указ. соч., стр. 114.

²⁴ Там же, стр. 118—119.

фантазией. К тому же и внешне Печорин на Лермонтова не похож, но портрет и не сводится только к внешнему. Он предполагает раскрытие внутреннего мира, сути человека. А разве ум, талант, черты скептического характера, отношения Печорина с людьми, с самим собой не напоминают Лермонтова, его поэзию? Напоминают и напоминали. Белинский писал:

«Печорин весь в этих стихах Лермонтова:

И невидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви.
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови»²⁵.

Лермонтов — и это тоже очень важно — доверил Печорину свое слово, свою прозрачную чистую прозу, которой написан «Журнал Печорина», якобы случайно доставшийся ему, Лермонтову. И публикует его под своим именем, называя это в предисловии к «Журналу» «невинным подлогом»²⁶. Все это и позволяет видеть в «Герое нашего времени», в этой книге о книге, литературную форму автопортрета, уже знакомую нам в живописи по картине Веласкеса «Менины» и по-своему отозвавшуюся на киноэкране в ленте Феллини «8¹/₂».

Разумеется, Лермонтов и Печорин не тождественны, как не тождествен портрет и живая модель: портреты никогда не «сливаются» с реальными, конкретными людьми, особенно у больших художников, которые каждого изображенного человека, в частности, себя самого, возводят в степень высокого обобщения.

В задачу этой работы не входит подробное исследование проблемы портрета и автопортрета в «Герое нашего времени», которая, в свою очередь, связана с проблемами поэзии Лермонтова. Не входит в эту работу и сравнительное исследование проблем портрета и автопортрета в разных видах искусства и литературы. Прежде всего надо найти, прибегая к выражению С. М. Эйзенштейна, самый «хвост проблемы портрета» и понять, как эта проблема стоит в искусстве экрана. А для этого следует выяснить, что такое портрет.

²⁵ В. Г. Белинский. Указ. соч., стр. 119.

²⁶ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в четырех томах, т. 4, стр. 47.

Слово «портрет» происходит от французского слова *portrait*, которое представляет собой форму старофранцузского слова *pourtraict*, т. е. изображение черты в черту, черта за черту. Можно сказать, что портрет есть *portraits*, т. е. носитель черт. А глагол *portraire* восходит к латинскому *portrahere* — «извлекать наружу», «обнаруживать», позднее — «изображать», «портретировать». В русском языке слову «портрет» соответствует слово «подобень»²⁷. В новое время слово «портрет» в самом общем смысле приобретает следующее определение: «Изображение (образ), подобие кого-нибудь, выполненное способом художественным или техническим»²⁸. Как известно, в изобразительном искусстве, которому этот термин принадлежит изначально, под портретом подразумевают художественное изображение определенного конкретного человека или группы людей, в котором передано индивидуальное сходство²⁹. При этом сходство не ограничивают внешними признаками: «Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность его характера»³⁰. Подчеркнем, что в изобразительном искусстве к категории портрета относят только изображения совершенно определенных людей, изображение реального конкретного человека.

Проблема портрета обсуждается не только применительно к искусству изобразительному. Эта проблема существует и в теории литературы. Литературный портрет тоже выходит за пределы изображения внешности человека — он считается неотделимым от движения действия книги, от описания мыслей, поступков, настроений, от диалога героев, от обстановки, в которой они живут и действуют: «Портрет включает те основные моменты, которые существенны для образа в его целом»³¹. Особые раздумья вызывает то обстоятельство, что в теории лите-

²⁷ См. *Б. В. Шапошников*. Портрет и его оригинал. Сб. «Искусство портрета». М., 1928, стр. 77.

²⁸ См. *P. Larousse*. Grand Dictionnaire universel du XIX siècle. Paris, v. 12, p. 1469.

²⁹ См. «Краткий словарь терминов изобразительного искусства». М., 1959, стр. 126.

³⁰ Там же.

³¹ «Литературная энциклопедия». М., 1935, стр. 152—156.

ратуры под термином «портрет» иногда подразумевают не только изображение определенного конкретного человека, как в изобразительных искусствах, откуда этот термин и перешел в теорию литературы, но иногда также и изображение людей вымышленных — персонажей, созданных воображением писателя, соединяющего в одном вымышленном образе порою великое множество лиц. Очень важно заметить, что М. Горький, не раз задумывавшийся над этой проблемой и писавший о ней, никогда не называл характеристику или образ вымышленного литературного героя портретом. «Как строятся типы в литературе? — писал Горький. — Они строятся, конечно, не портретно, не берут определенного какого-нибудь человека, а берут тридцать — пятьдесят человек одной линии, одного ряда, одного настроения и из них создают Обломова, Онегина, Фауста, Гамлета, Отелло и т. д. Все это — обобщенные типы»³².

Итак, мы встречаем две основные категории употребления интересующего нас понятия «портрет»: с одной стороны — для обозначения образа реального конкретного человека, с другой — для обозначения характеристики, поведения вымышленных литературных персонажей. Но второй случай этого словоупотребления, строго говоря, не правомерен: правильнее было бы, как Горький, говорить в этом случае не о портрете, а об обобщенном типе, о литературном характере, говорить об искусстве описания внешности и поведения вымышленных литературных персонажей, но не об искусстве портрета. Поэтому и Наташу Ростову из романа «Война и мир» называть портретом не стоит, а вот Кутузова и Наполеона в том же романе портретами назвать можно, хотя портреты эти очень субъективны и, очевидно, менее достоверны, чем некоторые другие портреты Наполеона и Кутузова. Но мера достоверности портрета — это уже проблема совершенно особая. (Ведь оттого, что один и тот же человек кажется более похожим в фотографии, чем в рисунке, вовсе не следует, что рисунок с него — уже не портрет.)

Портрет, портретный образ есть своего рода частный случай понятия «образ человека», понятия «герой». Это не всякий образ человека в искусстве, а только образ реаль-

³² М. Горький. Собр. соч., т. 26. М., 1953, стр. 79 (курсив мой.— М. А.).

ного конкретного человека. Достоверность для образа героя как такового вовсе не обязательна. Но для портретного образа в той или иной степени она совершенно неприменна. Для портрета конкретная, неповторимая индивидуальность человека всегда задана. Задача художника состоит в возведении ее в степень образа при сохранении портретных черт этого самого, конкретного человека, т. е. в выявлении типических черт *этого* человека в нем самом. Работа над портретом по характеру своему индуктивна — художник постигает в ней общее через частное, людей вообще через этого реального конкретного человека. А работа над вымышленным образом, напротив, дедуктивна: суждение о частном, отдельном постигается в ней через общие типические человеческие черты, через работу воображения над комбинацией черт порою очень многих людей.

Сказать, что портрет есть только изображение реального конкретного человека — мало, коль скоро в нем содержится представление о нем художника. К тому же изображение человека может и не быть фактом искусства, если это просто механическое отражение человека в зеркале, слепок, фотография в удостоверении, случайно выхваченный из контекста кинокадр или, скажем, так называемый «словесный портрет», с которым имеет дело криминалистика. Стало быть, портрет предполагает не только передачу внешнего, но и передачу внутреннего, выражения свойств, сути, души человека, а не только изображение его внешности, его внешних проявлений. Портрет предполагает раскрытие человеческой личности — характера, психологии модели, т. е. создание образа реального конкретного человека. В данном контексте под многозначным словом «образ» мы понимаем *художественное изображение, художественное претворение реальной личности, реального конкретного человека*. И заметим, кстати, что в старину слово «образ» было одним из значений слова «портрет», под которым подразумевали не только изображение внешности и нрава, но и быта человека, схожее с ним³³.

Итак, принимая во внимание все многообразие словоупотреблений, предложим наше определение понятия

³³ См. В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 3, М., 1955, стр. 323; т. 2, стр. 614.

портрет: *портрет есть образ реального конкретного человека.*

А что Анна Каренина у Толстого — это портрет или не портрет? Ведь известно, что внешность Анны Карениной Толстой «списал» с дочери Пушкина Марии Александровны Гартунг. Но характер Анны Карениной, ее судьба никак не соответствуют характеру и жизни дочери Пушкина. В данном случае сходство образа и образа чисто внешнее. А мы уже знаем, что портрет не сводится к передаче внешности человека, он предполагает, в частности, раскрытие характера, а у Анны Карениной он иной, чем у ее прототипа. Списанная с природы внешне, Анна Каренина при этом — вымышленный персонаж, созданный воображением писателя, художника. А знаменитый горбун из «Крестного хода» Репина? Он списан с природы. Но введенный в большое полотно, он стал одним из персонажей картины. Одно дело — литературные типы, люди вымышленные: Чичиков, отец Горио, иное дело — литературные портреты: опальный генерал Алексей Петрович Ермолов в «Путешествии в Арзрум» Пушкина, А. П. Чехов в воспоминаниях своих современников, герои документальной прозы наших дней. Одно дело — портретные образы живописных полотен: горбун из «Крестного хода» Репина, купец из «Сватовства майора» Федотова, другое дело — живописные портреты в прямом и изначальном смысле этого понятия — галерея портретов кисти Веласкеса, кисти Серова.

Подобное же в кино и на телевидении: одно дело — вымышленные киногерои: Вероника из фильма «Летят журавли», Джельсомина из «Дороги»; герои телевизионных спектаклей и художественных телефильмов. Иное дело — образы реальных конкретных людей, созданные средствами кино и телевидения: кинопортреты Ленина, Чапаева, исторических деятелей, живших много веков назад, — Ивана Грозного, например; кинематографические и телевизионные портреты наших реальных, а не вымышленных современников, запечатленные в документальных фильмах или посылаемые в эфир, на экраны телевидения сию минуту. Однако экранный портрет в отличие от портрета литературного (воображаемого, не дающего конкретного зрительного образа, воспринимаемого визуально) оптически конкретен, как портрет в изобразительных искусствах. Но в отличие от пластического портрета он

обладает силой слова — не только немого, но и звучащего. И развивается во времени, как литературный портрет. Экранный портрет человека, реально существовавшего или существующего в действительности, как бы «включает» в себя актера и его игру. А в документальном кино и в прямом телевидении образ реального конкретного человека не воссоздается, как в игровом экранном зрелище, а «берется с натуры», воспроизводится на экране, но тоже образно претворенный. Совершенно очевидно, что создание портрета в кино и художественном телевидении не сводится ни к игре актера, ни к работе гримера, даже если он делает так называемый «портретный грим» (а ведь существует и такое представление о сути экранного портрета!), ни к работе оператора, фиксирующего на пленку или снимающего телекамерой портретные образы фильма или телевизионной передачи. Грим в кино и операторское искусство существуют не сами по себе — они функция драматургии, режиссуры, актерской или «неактерской» игры. Экранный портрет синтетичен и должен восприниматься в сочетании всех своих «составляющих». Как в литературе и в изобразительных искусствах, так в кино и на телевидении создание портрета не сводится к передаче внешности человека: экранный портрет рождается в развитии характера, мыслей, поступков героя, в движении событий фильма или телевизионной передачи. Он создается в типажных, в игровых формах художественного кино, в формах документального кино, в формах телевидения.

«...Прогресс живописи,— писал Гегель,— начиная с ее несовершенных опытов, заключается в том, чтобы доработаться до портрета»³⁴.

Портрет рождается не вместе с искусством, а только тогда, когда человек осознает себя явлением исключительным и не похожим ни на одно другое существо, ни на одного другого человека. Портрет — одна из самых высоких форм искусства, долго зреющая в недрах его, прежде чем обособиться и завоевать в нем свои самостоятельные права. И «дорабатывается до портрета» не только практика, но и теория искусства, ибо исследование проблемы портрета связано с выяснением кардинальнейших проблем общей теории искусства и даже выходит за эти обширные пределы. В микрокосме порт-

³⁴ Г. Гегель. Соч., т. 14. М., 1958, стр. 74 (курсив мой.— М. А.).

рета мы видим зеркальное отражение вопроса об искусстве вообще³⁵, — писал А. А. Сидоров еще в 1927 году. Отмечая, что портрет — едва ли не самый значительный, серьезный и важный жанр в искусстве почти всех стран и времен, А. А. Сидоров подчеркивал, что на высотах культуры проблема портрета выдвигается в искусстве на первое место³⁶.

К ряду очень важных мыслей, высказанных наукой по поводу природы портрета и его кардинальных проблем, надо отнести следующее соображение о восприятии портретного образа: если изучая личные свойства изображенного в портрете человека, замечает А. Г. Цирес, мы не выходим за пределы его облика, то, слушая его речь, проникая в его мысли и чувства, в его отношение к окружающему, мы «созерцаем», воспринимаем уже не столько его самого — этого человека, сколько окружающий его мир — через призму его слов, мыслей, отношений. «Таким образом *портрет из изображения личности становится... изображением мира сквозь личность*»³⁷.

И не только сквозь личность модели, но — и это очень важно — сквозь личность художника. Ибо, воспринимая произведение искусства — портрет, мы всегда и невольно подразумеваем в нем его создателя и мысленно обращаемся не только к конкретной модели, к оригиналу портрета, но и к нему — художнику. «...Художник всегда автопортретен»³⁸, — утверждал С. М. Эйзенштейн. «Дорабатываясь до портрета», художник ставит нас не только перед специфическими проблемами портрета, но и перед кардинальными проблемами теории искусства и теории творчества.

Эта статья, естественно, не исчерпывает ни проблемы портрета как таковой — она поистине необъятна, ни проблемы портрета на экране, которая хотя и более локальна, но тоже необъятно велика. Попробуем наметить только общий ход развития экранного портрета, от первых типажных и игровых кинопортретов к новым его формам — документальному портрету (кинематографическому

³⁵ См. А. А. Сидоров. Портрет как проблема социологии искусства. Сб. «Искусство», кн. 2—3. ГАХН, 1927, стр. 6.

³⁶ Там же, стр. 5, 13.

³⁷ А. Г. Цирес. Язык портретного изображения. Сб. «Искусство портрета», стр. 91.

³⁸ ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 270, л. 5.

и телевизионному) и к так называемому «живому» портрету, посылаемому в эфир, на экраны телевидения сию минуту.

О ПОРТРЕТЕ В КИНО ИГРОВОМ

Как создается портрет в художественном игровом кинематографе и в первую очередь в кинематографе немом?

Вспомним картину С. М. Эйзенштейна «Октябрь». В этом фильме на фоне изображения революции, в развороте великих исторических событий Октября впервые появился на экране кинематографический портрет Владимира Ильича Ленина. Ленина изображал внешне, физически очень похожий на него рабочий Никандров. Ленин — Никандров был представлен в немой ленте Эйзенштейна репликами-титрами: «Он!», «Ульянов», «Ленин»³⁹. Титрами же было передано содержание выступлений Ленина на броневике у Финляндского вокзала, на заседании ЦК по поводу вооруженного восстания и слова знаменитой речи Ленина, провозгласившего революцию с трибуны Актового зала Смольного: «Товарищи!.. Рабоче-крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась!»

Во всех этих сценах Эйзенштейн снял Никандрова очень тактично — только общими планами, но самый принцип инсценировки образа Ленина типажными средствами современникам казался спорным. А у Маяковского он вызвал протест. Выступления Маяковского по этому поводу, неоднократно воспроизводившиеся и упоминавшиеся, очень категоричны по мысли и запальчивы, дерзки по интонации. Но эти слова принадлежат истории, и мы должны вникнуть в их смысл, исследовать его. В принципе Маяковский ставил вопрос так: не игровое кино, а хроника. Но разве документальное исключает художественное, а художественное исключает документальное? Кинематографическому воссозданию образа Ленина Маяковский противопоставлял уникальные и бесценные кадры кинохроники, запечатлевшие облик Владимира Ильича Ленина документально. Но их немного. А потребность осмыслить ход истории средствами художественного кино, потребность воплотить и увидеть на экране образ Ленина

³⁹ Здесь и далее титры фильма цитируются по монтажной записи.

существовала, существовала объективно — и не только у кинематографистов, но и у зрителей.

Конечно, типажными средствами немного кино, лишённого звука, который мог бы передать жизнь слова, движение мысли, создавать портрет Ленина было очень трудно. Но когда в кино пришел звук, стало ясно, что в принципе эта задача осуществима, и сила наиболее удачных кинематографических портретов Ленина — не только в выборе актера, но и в драматургии, в режиссуре, в операторском мастерстве, в работе гримера. Обо всех сферах кинематографического творчества, из которых «слагается» портрет на экране, речь особая, она не может и не должна быть исчерпана в пределах одной статьи.

В первую очередь надо выяснить основные принципы кинематографического портрета в художественном кино. Вот как они сформулированы в размышлениях одного из создателей фильма «Ленин в Польше», кинодраматурга Е. И. Габриловича.

Отвечая на претензии тех, кто считает, что «созданный автором образ Владимира Ильича «не похож», «не тот», «не соответствует действительности»...»⁴⁰, Е. И. Габрилович говорит:

«Был ли в действительности Кутузов таким, как его написал Толстой? Был ли таким Наполеон? Разумеется, какие-то стороны объективной истины Толстой несомненно отразил. Но ведь имеется немало свидетельств, рисующих его героев совершенно иными. Все дело в том, что в «Войне и мире» даны не просто Кутузов и Наполеон, а образы, воссозданные Толстым на основе своего личного представления об этих личностях — представления, возникшего у Толстого в результате знакомства со множеством доступных ему исторических материалов.

И в художественном произведении это неизбежно.

Взяв за основу исторические свидетельства и факты, Толстой, рисуя этих выдающихся людей, наделил их чертами, соответствующими его чувствам, его пониманию хорошего и дурного, его размышлениям о нравственном и безнравственном, о народном и антинародном, расцветил их красками своей палитры, озарил светом своей неповторимой души.

⁴⁰ ««Ленин в Польше». Фильм о счастливом человеке». М., «Искусство», 1968, стр. 99.

Но только так и может быть создан художественный образ вообще, в том числе и образ не вымышленного, а существовавшего в действительности лица.

Сумма объективных, установленных историками и свидетелями черт еще не есть художественный образ. Явление искусства рождается только тогда, когда объективные факты прошли сквозь творческий мир художника, окрашены этим неповторимым миром, бурями его радостей и катастроф. Не значит ли это, что каждый настоящий художник, основываясь на одних и тех же биографических фактах, всегда создает *своего* Кутузова или, скажем, *своего* Наполеона?

Беру на себя смелость сказать, что то же относится и к образу великого из великих — к образу Ильича...

...Образ Ленина, созданный художником, — это не только Ленин, но еще и сам художник...»⁴¹.

Возникает еще один существенный вопрос: допустим ли вымысел в фильмах о реальных конкретных людях и если да, то в какой мере?

Е. И. Габрилович размышляет так: «Одним из важнейших средств искусства является вымысел автора, определяющий сюжетные перипетии, питающий остроту конфликта, дающий жизнь огромному числу фактов, даже тогда, когда речь идет о событиях, доподлинно существовавших.

Так вот, допустим ли такой домысел в фильмах о Ленине?

Мне представляется только один ответ на этот неизбежный вопрос: да, допустим, если придуманное не идет в прямое противоречие с общеизвестными и точно установленными обстоятельствами.

... Правда характера и возможная истинность событий — вот то начало, которое руководит изображением в искусстве исторической личности (даже величайшей из великих) и претворяет его в повествование, несущее на себе *неизбежное* начало авторского воображения и домысла.

И вымысла — не побоюсь сказать!»⁴².

В свое время эти вопросы стояли и перед создателями всемирно знаменитого фильма «Чапаев» — кинематографического портрета легендарного начдива Василия

⁴¹ Там же, стр. 99—100.

⁴² Там же, стр. 101—103.

Ивановича Чапаева. «Ставить картину о вымышленных людях — это ни к чему не обязывает, — писали бр. Васильевы в «Заметках к постановке», — ставить картину о реально существовавших людях — накладывает обязательства, через которые перешагнуть нельзя. Назовите Фурманова — Борисовым, а Чапаева — Ивановым, и вы можете обращаться с ними произвольно. Совершенно иное, если вы назвали своих героев их действительными именами... Не желая копировать Чапаева, не желая давать его фотографически, мы воссоздали его, потому что образ соединил в себе все типические черты, которые неотъемлемо должны быть присущи Чапаеву. Мы пришли к познанию действительной, реальной правды этого человека»⁴³.

Как бр. Васильевы пришли к знаменитому кинопортрету легендарного начдива Василия Ивановича Чапаева? Путь к нему лежит через литературный портрет Чапаева в романе комиссара его дивизии Д. А. Фурманова. Портреты Чапаева в романе и в фильме — это портреты, не противоречащие друг другу, но разные. При этом надо помнить, что сценарий первого непоставленного фильма о Чапаеве принадлежит самому Фурманову — в нем еще один портрет Чапаева, который Фурманов предполагал воссоздать на экране средствами кинематографа немого — типажными средствами, словом, надписью. Надо помнить и то, что бр. Васильевы сами прошли по следам исторического хода событий, что они изучили народные сказания, былины и легенды о Чапаеве, что они расспрашивали очевидцев и сподвижников героя гражданской войны. Весь этот материал должен быть соотнесен с драматургией и режиссурой фильма, с актерской работой Б. Бабочкина, который в представлении миллионов людей стал «живым» Чапаевым, весь этот материал должен быть осмыслен как проблема портрета — одна из самых кардинальных проблем истории и теории искусства.

К ряду кинематографических портретов может быть отнесен и «Великий гражданин», и «Депутат Балтики». Правда, С. М. Киров назван в фильме Шаховым, а К. А. Тимирязев — Полежаевым, но авторы этих картин тоже шли от личности и биографии совершенно реальных конкретных людей. И в героях этих фильмов современ-

⁴³ Цит. по: сб. «Чапаев». О фильме». М., Киноиздат, 1936, стр. 57, 59.

ники узнавали их достоверно воссозданные черты. «Когда в фильме «Депутат Балтики» появляется профессор Полежаев, — писал один из соратников К. А. Тимирязева, — сразу встает в памяти образ великого ученого и пламенного революционера. Да, это живой Тимирязев — с его характерной улыбкой, его глазами, его живыми движениями»⁴⁴.

Чем же достигнуто это выражение индивидуальности Тимирязева в экранном Полежаеве? Прежде всего существенными совпадениями их биографий в главном: Полежаев — Тимирязев — всемирно знаменитый ученый-естествоиспытатель, предчувствовавший и принявший революцию, как свою. В фильме воссозданы реально существовавшие в биографии Тимирязева факты: свою книгу «Наука и демократия» Тимирязев послал Ленину, он получил от Ленина восторженное письмо об этой книге, и предсмертные слова Тимирязева были обращены к Ленину и к революционной России. При некотором несовпадении других, второстепенных биографических данных в экранном Полежаеве передана правда судьбы, характера, психологии, поступков К. А. Тимирязева, решенных драматургически, режиссерски и актерски: 32-летний Николай Черкасов сумел так преобразиться в 75-летнего старца, что в трамваях и автобусах, где он появлялся, чтобы проверить достоверность своего грима, его действительно принимали за старика и младшие уступали ему место. В этом и заслуга мастера портретного грима А. Анджана, сумевшего сделать похожим на старого Тимирязева молодого Черкасова, в жизни внешне никак Тимирязева не напоминавшего.

Речь идет о кинопортретах реальных конкретных людей, жизнь которых проходила на глазах или была на памяти у авторов их экранных портретов. А «Иван Грозный» Эйзенштейна?

«Я тщательно изучаю летопись, исторические труды и былины о Грозном. Передо мною стоит задача в фильме воссоздать черты этого «поэта государственной идеи XVI века»⁴⁵, — писал Эйзенштейн перед началом работы над своей знаменитой картиной. «Иван Грозный» — это глубокое историко-психологическое исследование и одновре-

⁴⁴ Цит. по: сб. «Депутат Балтики». М., «Искусство», 1937, стр. 142.

⁴⁵ «Известия», 30 апреля 1941 г.

менно — исторический портрет, рисующий реально существовавшего человека — Ивана Грозного от детских лет, мучимого боярскими интригами и заговорами, до последних лет жизни, трагически противоречивой. В трактовке этого кинопортрета Эйзенштейн шел от доступной ему в ту пору иконографии Ивана Грозного, от сотен исторических источников и научных трудов, художественно осмысляя жизнь и деяния этого всесильного и нетерпимого самодержца. И снова вдохновенное перевоплощение Черкасова, играющего Ивана от юношеских до преклонных лет.

Прежде чем поставить этот фильм, Эйзенштейн-художник нарисовал его едва ли не кадр за кадром. Сохранились и десятки эйзенштейновских портретных зарисовок Грозного, которые с гримерами, с операторами Тиссе и Москвиным он воспроизводил в фильме, портретно вписывая Черкасова — Грозного в свой замечательный пластический замысел.

Портреты, о которых мы говорим, очень несхожи. Неодинакова в них мера и степень обобщения, сочетания исторически-документального и художественно-вымышленного. Но при этом каждый из них представляет собой определенной степени достоверности художественный кинематографический образ реального конкретного человека — кинопортрет.

О ПОРТРЕТЕ В КИНО ДОКУМЕНТАЛЬНОМ И ТЕЛЕВИЗИОННОМ

А знал ли экран портрет с натуры? Да, безусловно, — с него началось кино: вспомним, что одной из первых кинолент был «Завтрак младенца», на которой один из создателей кино — Луи Люмьер снял семейство своего брата Огюста — отца, мать и ребенка за завтраком. Эта минутная немая лента изображала реальных, а не вымышленных людей в реальной, будничной обстановке. Документальные традиции изображения человека получили новое воплощение в фильмах Дзиги Вертова, Эсфири Шуб, Роберта Флаэрти, Йориса Ивенса. Они снимали людей в их повседневном труде, в творчестве и создали так называемый «мир без игры». Инициатор «киноправды» Дзига Вертов впервые включил в свои документальные ленты синхронные интервью своих героинь. Технически еще не-

совершенно записанные слова этих женщин превратили их крупные плапы в портреты говорящие, обращенные уже не к другим персонажам картины, а к автору и через него — к нам, зрителям. Совершенно сознательно и последовательно в течение долгого времени Вертов осваивал новую область изображения человека — не ту, в которой, говоря его словами, «актер должен вжиться в роль другого человека», а ту, в которой «человек должен естественно показать нам самого себя». «Я думал писать на пленку историю Марии Демченко с Марии Демченко», — пояснял Вертов. Его интересует поэзия конкретного — *этого* — человека: «Писать буду об определенных лицах, живущих и действующих»⁴⁶. Эту свою несбывшуюся киногоалерею он называл «галереей кинопортретов».

В середине нашего века традиции Дзиги Вертова эхом откликнулись в фильмах «синема веритэ»: в «Прекрасном мае» Криса Маркера, в «Хронике одного лета» Жана Руша и Эдгара Морена. Фильм Криса Маркера — это полуторачасовое интервью с парижанами — свидетелями и участниками алжирских событий; фильм Руша и Морена — социологическое исследование, интервью нескольких социальных типов парижан — семьи служащего, художника, рабочего, женщины, побывавшей в концлагере, женщины без определенных занятий, студента-негра, ребенка. В этом групповом фильме-портрете наибольшее впечатление производит внутренний монолог одной из героинь фильма — Марселины, которая, проходя по площадям Парижа, ведет разговор-плач со своим отцом, замученным в концлагере.

Первый документальный кинопортрет с натуры — «Завтрак младенца» Луи Люмьера — по существу был похож на домашнюю фотографию из семейного альбома, только не статичную, а движущуюся. Время сделало документальный кинопортрет большим искусством, в котором претворился опыт документального кинематографа и опыт кинематографа художественного, в частности, один из кардинальных принципов воплощения мысли человека в его внутреннем монологе — экранном или закадровом. В документальном кинопортрете он звучит в интервью — прямом или снятом скрытой камерой.

⁴⁶ Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, стр. 155, 200. См. также «Искусство кино», 1957, № 4, стр. 123.

Большой опыт создания портретов наших современников в прямых интервью и в интервью, снятых скрытой камерой, накоплен в последние годы советским документальным кино и телевидением. Это «Сахалинский характер» И. Беляева, «Чайки рождаются у моря» Л. Золотаревского, «Завод» В. Лисаковича, «Эффект Кулешова» А. Коноплевой и С. Райтбурта, «Один час с Григорием Козинцевым или семь мнений об одном режиссере» М. Туровской, Ю. Ханютина и А. Стефановича, «Трое в пути» С. Дробашенко и В. Трошкина. В этом последнем фильме за тремя киноновеллами — «Испытание», «Призвание», «Верность» — три кинопортрета: отвечая на вопросы авторов, с экрана ведут рассказ о себе, о своем труде-творчестве, в котором видят счастье и смысл своей жизни, рабочий паренек В. Филимонов, «природный пахарь» В. Карпов, ученый П. К. Анохин.

Знаменитая «Катюша» С. С. Смирнова и В. Лисаковича начинается с выпцветшей от времени фотографии девушки в матросской шинели и с коротких кадров военной кинохроники, изображающих старшину Катюшу Михайлову рядом с другими бойцами среди взрывов и грохота на поле боя Великой Отечественной войны. Сегодня Катюша — врач Екатерина Илларионовна Демина из города Электросталь, которую, как и многих других доселе неизвестных героев, разыскал писатель Смирнов. Фильм рассказывает о Катюше вчерашней и сегодняшней. Вот она со Смирновым проходит по местам боев, из которых выносила на плечах раненых солдат, вот присутствует на военном параде в городе-герое Севастополе, вот в темном просмотровом зале рассматривает кадры военной кинохроники, и камера фиксирует заливающееся слезами лицо Катюши, а микрофон — ее срывающийся голос, комментирующий военную киноленту.

Если за образом смирновской Катюши встает судьба тех, кто сражался на передовой, то в фильме «Нарула Базетов», в подзаголовке которого — и это очень важно — стоит слово «теленортрет», перед нами судьба того, кто был в тылу. Интересно, что эти фильмы построены по сходному принципу — заслуженный сталевар страны Нарула Хассанович Базетов изображен в этом телепортрете комментирующим сохранившуюся кинохронику, изображающую его самого в 1938 году, в годы войны и в послевоенные годы.



Катюша

В документальных кино- и телепортретах человек предстает перед зрителем в двух качествах — портретном и автопортретном, ибо его образ рождается не только из наблюдения, исследования и трактовки его художником, но и, если так можно сказать, из автотрактовки — человек сам осмысляет свой путь и рассказывает о себе сам.

Рассказывает о себе сам... И разные люди в разных странах рассказывают о себе объективу камеры разное. Вот главарь западно-германских наемников в Конго майор Зигфрид Мюллер. Он награжден гитлеровским крестом за войну с Россией — убийца с подкупающей улыбкой, владеющий несколькими языками и с первых тактов узнающий произведения Моцарта и Бетховена. В телевизионном фильме «Смеющийся человек», глядя прямо в объектив камеры, прикуривая сигарету от сигареты, потягивая крепкий коньяк и пьянея на глазах у зрителей, рассказывает о себе: воевал с русскими от первого до последнего дня войны. «...Это ... было и пачалом того, чем я сейчас занимался в Конго»⁴⁷, — цинично поясняет

⁴⁷ Текст фильма цитируется по кн.: В. Хайновский, Г. Шойман. Смеющийся человек. Показания убийцы. М., «Молодая гвардия», 1967, стр. 36.

ой. — «Чтобы мы тут брали раненых в плен, я этого в нашей команде пока еще не наблюдал...»⁴⁸. «Здесь в плен не берут, но если уж все-таки так случилось, то разделяют по частям. Сначала отрубают правую ногу, потом левую...»⁴⁹. «...Африка для меня не что иное, как линия обороны Запада... Я уже написал книгу «Современный ландшафт» и теперь ношусь с идеей ее экранизировать...»⁵⁰ «Во Вьетнаме просто идет та самая война, которую мы, может быть, будем в один прекрасный день вести в Европе»⁵¹ (!!) Жадный до рекламы убийца и головорез, «воин свободного Запада», не скрывающий того, что он мечтает о новой войне, не заинтересовался только одним: кому он дает это уничтожающее его интервью. А его подготовили, организовали и провели два документалиста Германской Демократической Республики — Герхард Шойман и Вальтер Хайновский; они задумали и осуществили беспрецедентную в истории экрана, в истории публицистики, в истории портрета кинооперацию, которую сами называли «операция Мюллер». К четырехчасовому интервью с головорезом Мюллером, разъезжавшим по Конго в машинах, украшенных черепами замученных конголезских партизан, Шойман и Хайновский готовились год, были подготовлены сотни вопросов, продумана фразеология беседы, которая не вызвала бы подозрений убийцы-портретируемого и дала бы возможность вскрыть объективом его истинную сущность. Он предстал перед камерой в пятнистом комбинезоне парашютиста и в высоких американских сапогах-бутсах с тугой шнуровкой. «Если я вам наступлю этим ботинком на живот, мигом окочуритесь...»⁵², — заметил он режиссерам. Алчущий славы охотно уселся под прожекторами и объективами и взял микрофон; другой микрофон был у Герхарда Шоймана:

«Майор Мюллер, совершенно прямой вопрос: Можно ли считать, что вы известная во всем мире личность?...

Мюллер: Конечно. От Пекина до Вашингтона... В Германии говорят «Ко — Мю» — это означает «Конго — Мюл-

⁴⁸ Текст фильма цитируется по кн.: В. Хайновский, Г. Шойман. Смеющийся человек. Показания убийцы, стр. 52.

⁴⁹ Там же, стр. 53.

⁵⁰ Там же, стр. 54.

⁵¹ Там же, стр. 68.

⁵² Там же, стр. 22.



Кадр из фильма «Смеющийся человек».
Режиссеры — В. Хайновский, Г. Шойман

лер»... А в Конго меня знает каждый. Достаточно просто написать: «Майору Мюллеру, Конго», и письмо дойдет.

Значит целое понятие?

Мюллер: Да, понятие»⁵³.

Этот фильм-портрет прокатился по экранам и вызвал гневное возмущение. Против Мюллера было возбуждено судебное дело, и юриспруденция не знала случая, чтобы убийца изобличил себя собственным говорящим портретом. «Этот документ еще долгое время сохранит свое значение как редкий психологический портрет человека, находящегося по ту сторону границ морали,— говорит об этом портрете советский режиссер М. Ромм.— На экране все время растянутые в улыбку губы и смеющиеся глаза, выразительные руки, не находящие себе покоя. И потом он постепенно пьянеет, этот сукин сын, этот наемный убийца, который так долго прятал в темноте свою позорную профессию. «Смеющийся человек» — это самая сильная и бичующая портретная зарисовка, которую я когда-либо видел в жизни»⁵⁴. Да, экранный портрет на-

⁵³ Там же, стр. 34.

⁵⁴ Там же, стр. 4.

ших дней уже сейчас сопоставляется с мировым портретом в самом широком историческом и художественном его измерении и масштабе.

Речь шла о кинематографических и телевизионных портретах, зафиксированных на пленку. Теперь обратимся к портретам «прямого» телевидения.

О ПОРТРЕТЕ В ПРЯМОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Существует мнение, что портрет в прямом телевидении — это не портрет, а живой человек, «сам собою», как в зеркале. Можно ли согласиться с этим? Нет; на экране телевидения перед нами — не что иное, как движущееся и говорящее оптическое *изображение* реального конкретного человека в рамке стеклянного кадра. Облик и слова человека в прямом телевидении, независимо от меры его преобразования и «игры», содержат в себе элемент интерпретации действительности. Человек на экране телевидения, совершающий творческий акт на глазах у телезрителей — сейчас, сию минуту, одновременно со своим изображением, — уже не действительность, а *образ действительности*. И поскольку это *образ реального конкретного человека* — это портрет. Однако всякий ли крупный план на телевидении можно назвать портретом? Если мы говорим о фотопортрете, подразумевая под этим не всякую фотографию человека, а ту, в которой фотограф-художник сумел передать черты характера избранной им модели, то мы можем говорить и о портрете на телевидении, но подразумевая под ним только те изображения реального человека, в которых раскрываются индивидуальные свойства его личности, его характера. «Портрет такой нельзя «остановить» (он не фотография), — писал Владимир Сапжак, не сомневавшийся в существовании портрета на телевидении. — О нем нельзя толковать с точки зрения актерского мастерства или общепризнанной специфики средств выразительности (он не кинематограф). Тут каждый «играет» себя»⁵⁵.

Кого мы прежде всего вспоминаем, задумываясь над проблемой портрета в прямом телевидении? Конечно тех,

⁵⁵ Цит. по: В. Сапжак, В. Широга. Семь лет в театре; В. Сапжак. Телевидение и мы. М., «Искусство», 1968, стр. 264.

кого мы ежедневно, в течение долгого времени видим на наших телевизионных экранах, кого воспринимаем как знакомых, как близких друзей, личность которых, черты характера раскрываются для нас в ходе времени,— дикторов. И среди них первого диктора Н. В. Кондратову. Она вошла в нашу жизнь в самом начале 50-х годов, когда телевидение только-только начинало превращаться в повседневность и телевизионные приемники были редкостью, но постепенно становились неременной частью обихода каждой семьи, каждой квартиры. Ни на кого педохожая, скромная, с хорошим голосом и мягкой своеобразной дикцией, она сразу завоевала симпатии. Ее появления на экране ждали, она была желанным гостем телезрителей даже в той скромной роли связующего и только иногда комментирующего телепередачи, которая в первые годы существования телевидения отводилась диктору.

В 1955 году — об этом не писали раньше, но об этом надо сказать — на репетиции одной из передач Нина Кондратова была ранена. Эта вест в несколько часов облетела Москву, незнакомые друг с другом телезрители на улицах, в автобусах, в метро, по телефону спрашивали о ее здоровьи. В студию телевидения посыпались письма — люди обращались к диктору со словами любви и заботы, писали, что им необходимо ее выздоровление, что они снова ждут ее на экране. Скажем прямо — Нину Кондратову вернула на экран забота близких и далеких друзей, родных и незнакомых.

В предпраздничный Октябрьский вечер 1955 года Нина Кондратова снова появилась на экране, сумев найти в себе силы подавить небывалое волнение. И снова — письма: «Как хорошо, что Вы вернулись к нам и снова радуете нас своим обликом и милым голосом. Мы так привыкли к Вам, что Ваше отсутствие очень тяжело переживали, а Ваше возвращение для нас радость. Все знакомые и близкие звонят и после поздравления с праздником следует поздравление с Вашим выздоровлением»; «Мы с Вами никогда не знакомились, но считаем Вас родной... До слез переживали Ваше долгое отсутствие»; «Без Вас как-то было пусто». И, наконец, самые главные строки из писем и телеграмм 1955 года: «Спасибо... что у Вас хватило мужества вернуться к своей трудной профессии», «Глядя на Вас, начинаешь больше верить в свои силы, начинаешь стыдиться своих мелких невзгод

в жизни, которые иногда забирают в плен твою душу, хотя они значительно проще Ваших»⁵⁶ — ненадуманые, от сердца идущие слова. А ведь может показаться, что этот факт творческой биографии диктора и письма, адресованные ему по этому поводу, не имеют отношения к его работе, к его творческому облику, к его портрету. С этим согласиться нельзя. Я думаю, что в будущем исследователи и социологи нового искусства еще не раз вернуться к подобным письмам-документам, как сейчас в повседневной своей работе обращаются к письмам слушателей и зрителей наше радио и телевидение, но уже не только для того, чтобы правильно строить программы вещания, а чтобы понять и объяснить законы существования телевизионного портрета и его коммуникативной связи с многомиллионной телевизионной аудиторией.

Портрет на стеклянном экране телевидения — это не только посылаемая в эфир движущаяся и говорящая фотография. За ней — живой человек, совершающий творческий акт на глазах у зрителей, для зрителей — сейчас, сию минуту. И зритель меряет это портретное изображение не только мерой искусства, но и мерой своего отношения к судьбе и облику реального живого конкретного человека, который телекамера и сложная телевизионная техника превращают в телевизионный портрет, посылаемый в эфир. Но не только телекамера и не только телевизионная техника. В телевидении, как и в кинематографе, между человеком и его экранным портретом, как правило, — сценарист и всегда — редактор, режиссер, оператор. Независимо от качества их работы, (которая вызывает и похвалы и упреки), эта работа, как и работа выступающего по телевидению, — творчество, художественная интерпретация действительности. И благодаря работе талантливых мастеров малого экрана телевидение и средства информации на наших глазах превращаются в искусство.

Возвращаясь к портрету Кондратовой, надо сказать, что с годами ее творчество стало сложнее, драматичнее — и не только в силу особенности ее судьбы, но и в силу той новой роли, которая стала отводиться на экране диктору. Теперь мы видим его не только связующим отдельные передачи, но иногда и участником слож-

⁵⁶ Из личного архива Н. В. Кондратовой.

ных и больших разговоров, которые он ведет один или с опытными собеседниками, но часто и с теми, кто не привык мыслить и говорить перед телевизионной камерой. В этом случае на помощь ему может прийти диктор. Между его работой в кадре и поведением его собеседников существует прямая и обратная связь. Вывести впервые выступающего рядом с тобой человека из «шокового» состояния, помочь ему быть самим собой, публично выразить себя — вот задачи хозяина студии, диктора.

2 марта 1968 года шла передача «Стихи и судьбы». Это была беседа-интервью, которую Нина Кондратова вела с несколькими женщинами-поэтами: биологом, рабочей, учительницей, студенткой, врачом. Гости студии выступали по телевидению впервые, и видно было, как им трудно. Но Кондратова умело, с тактом помогла им вопросами, репликами, с живым, а не сыгранным вниманием и интересом, «слушала судьбы», и ее собеседницы рассказали их не камере, а ей, диктору. Поэт-биолог прежде чем прочесть свои стихи прерывисто, волнуясь, рассказала о своем военном детстве, и видно было, что это не инсценировка — человек доверял другому человеку свою судьбу, а через него нам, миллионам телезрителей. На глазах создавался диалог не сопresentствующих, а собеседующих людей. И в ходе передачи Кондратовой удалось повернуть свою собеседницу лицом к зрителям: начав читать стихи, поэтесса «вышла» на камеру.

Другая участница этой передачи — работница типографии газеты «Гудок» Нина Ивановна Саницкая, — под взглядом телекамеры тоже волнуясь, делилась с Ниной Владимировной Кондратовой секретом своей второй профессии: «Поэзия помогает мне жить, освещает жизнь своим светом, лучше узнаешь окружающий мир, людей... Они заняты своей работой... Одни тянутся к живописи, к музыке, а я к стихам, и чувствую, что они никогда от меня не уйдут»⁵⁷.

Врач неотложной помощи Елена Васильевна Соболев — суховатая, свободно-непринужденная, сказала нам «через» Нину Кондратову: «Стихи — продолжение моей профессии, ибо я вижу в своей профессии что-то поэтическое». И потом она читала стихи о своем трудном деле. Кондратова в этой передаче была не только диктором, она ста-

⁵⁷ Здесь и далее цитируется по записи телевизионной передачи.

ла организатором и соавтором творческого процесса, в результате которого перед нами возник групповой телевизионный портрет с центральной фигурой — диктором телевидения.

Почему дорог и близок нам, зрителям, телевизионный портрет другого диктора — Валентины Леонтьевой? Потому что в том, что она делает в телевизионном кадре и за кадром — читает ли важное информационное сообщение или взволнованным голосом комментирует праздничный парад на Красной площади, клеит ли кораблики в передаче для самых маленьких, чувствуется гражданственность, ощущение ответственности своей работы, ощущение разговора с миллионами. Владимир Сапнак писал в своей книге о телевидении: «Современный характер облика — вот, пожалуй, то первое, что делает Леонтьеву столь органичной на экране»⁵⁸. «...Леонтьева обладает... той угадываемостью и заразительностью *«второго плана»*, тем открытым (не наигранным) человеческим посылом в объектив, тем — повторим вслед за Герценом — *«талантом искренности»*, который скорее всего и составляет самое драгоценное в корявом понятии «телегеничность»...»⁵⁹. «Это не просто обаяние, это *лирическая открытость*...»⁶⁰.

Итальянский критик Август Ливи очень верно заметил, что «ее лицо интернационально, но в нем отражается национальный и социалистический характер»⁶¹. Я думаю, что это качество Леонтьевой характеризует не только внешний, но и внутренний ее облик. Характер ее поведения перед камерой обусловлен тем, что она чувствует время, любит страну, с которой пережила трудные военные годы — в блокадном Ленинграде. Вот что рассказывает она о военном Новом, 1942-м годе: «Ленинградцы ждали Нового года, как никогда в жизни, почти с суеверным чувством: верили, что этот год все решит, все изменит, связывали с ним надежды на победу, освобождение, жизнь. Назло смерти, назло морозу, голоду, близкой канонаде мы хотели почувствовать себя людьми, имеющими право на свой обыкновенный праздник.

В декабре мы еще все были вместе — только бабушку похоронили. Мама работала в госпитале, отец — в типо-

⁵⁸ В. Сапнак. Указ. соч., стр. 172.

⁵⁹ Там же, стр. 255.

⁶⁰ Там же, стр. 256.

⁶¹ Из личного архива В. М. Леонтьевой.



В. М. Леонова

рафни, мы с сестрой — сандружинницами. Меня (да и не только меня!) преследовало тогда какое-то двойственное чувство: радость оттого, что мы вместе, мы живы, и тяжелое предчувствие близких, неминуемых потерь. (Очень скоро после Нового года умер отец, а потом — один за другим — еще шестеро самых дорогих, любимых людей...)

Но сегодня у нас был праздник, как у всех ленинградцев, у кого оставалось хоть немного сил. Убрали комнату, постарались как-то приодеться, даже печку истопили — в 1941 году еще была мебель и книги на растопку. Приготовили угощение: лепешки из картофельной муки и морскую капусту — в начале блокады она продавалась в аптеках, сухая, в пакетиках. А когда приблизилось двенадцать, все четверо, как по команде, выложили на стол засохшие комочки хлеба. Это был грандиозный, царский подарок! Целую неделю в строжайшей тайне друг от друга мы отрезали по кусочку от своих крохотных 125-граммовых пайков — готовили новогодний сюр-

приз. До сих пор помню дикое, звериное желание схватить их, сжевать — но что-то останавливало, что-то было сильнее голода. Понимаете, каждый считал, что он один способен на такую жертву, даже чуть-чуть упивался этим сознанием — и вдруг увидел, что другие сделали для него не меньше. Это и был для нас праздник. Праздник человечности, любви, доброты»⁶².

И снова может показаться, что это только факт биографии диктора, не имеющий отношения к его искусству. Нет, в телевидении, как ни в каком другом искусстве, личные качества человека, его судьба «просвечивают» в его портрете, определяют меру его значения — гражданского и человеческого. Леонтьева считает, что в ее профессии труд диктора совмещается с трудом актера и педагога. Но это не все: высокий профессионализм, профессионализм телевизионный — вот что делает особенной ее работу и что помогает ей передавать на экране свои мысли и чувства.

Леонтьева была одной из ведущих праздничной передачи, посвященной годовщине Великой Отечественной войны. В ней прозвучала песня Михаила Матусовского и Вениамина Баснера:

Горела роща под горою,
И вместе с ней пылал закат...
Нас оставалось только двое
Из восемнадцати ребят.
Как много их, друзей хороших,
Лежать осталось в темноте
У незнакомого поселка,
На Безымянной высоте...⁶³

И нам представили их — двух на вид ничем не примечательных людей: Герасима Ильича Лапина из Донбасса и Константина Николаевича Власова из Новосибирска. Это и оказались те, недавно найденные, «двое», которые чудом остались в живых из восемнадцати, удерживавших Безымянную высоту около города Бетлица на Втором Белорусском фронте. Песня о высоте и о них зазвучала снова, и все, кто находился в тот момент

⁶² Цитируется по интервью В. М. Леонтьевой, опубликованном в журнале «Работница» (1967, № 12, стр. 5).

⁶³ Текст песни приводится по записи телевизионной передачи.

в студии телевидения — а людей на этой передаче было много, — стали подниматься, не по команде, нет, не по отренетированному заранее ходу действия, а так, сами, единодушно — от волнения и в память погибших. На глазах одного из тех двоих с Безымянной высоты выступили слезы, и их волнение передалось телезрителям. Свидетельство этому — поток писем на телевидение. Вот она — сила телевизионного портрета и его коммуникативной связи с миллионами!

Портреты на телевидении бывают разные, они живут, обогащая зрителей и, влияя друг на друга, живут в неоднозначном качестве, ибо, по меткому определению Владимира Сапжака, камера высвечивает человеческий характер, как рентген, — в самых разных, положительных и отрицательных его проявлениях, как высветила она его в портрете «Смеющийся человек».

Но в первую очередь нас интересуют телевизионные портреты, обогащающие миллионы не негативно, но вносящие в наш дом самое дорогое — ум, обаяние, человеческое добро, культуру, интеллект, умение мыслить публично, выражать свои мысли, делиться ими, обогащать и заражать ими других. Кто из телезрителей старшего и среднего поколения не помнит один из первых телевизионных портретов — портрет рано ушедшего от нас, к великому огорчению, Георгия Александровича Авенариуса, прекрасного знатока кино? Он появился на наших экранах, чтобы начать серьезный разговор о старшем брате телевидения — кинематографе. Рассказывал ли он о Чаплине или излагал перед камерой ход развития мирового кино, иллюстрируя свои беседы фрагментами первоклассных фильмов, он прежде всего раскрывал нам на экране свой характер, себя — человека, увлеченного работой, тонко чувствующего искусство и мыслящего категориями искусства. Хорошо мыслить могут многие, но выразить мысль обаятельно, демократично, доверительно по отношению к аудитории дано не всем. А именно это было присуще Авенариусу и этими чертами в высокой мере был наделен его навсегда погасший и, к сожалению, не зафиксированный телевизионный портрет.

Итак, можно утверждать, что залог привлекательности и притягательности телевизионного портрета — это прежде всего и главным образом судьба человека, его личное человеческое богатство и своеобразие, неповторимость его,

объективная мера ценности того дела, какому он служит и со словами о котором он обращается к зрителю с экрана телевидения. Поэтому так популярен телевизионный портрет писателя С. С. Смирнова и его героев.

Смирнов появляется в кадре один или вместе с ними — доселе неизвестными людьми, которых он разыскивает и находит, т. е. в одиночной, парной или групповой форме портрета. И эти портреты интересны, потому что нам интересны эти люди, их жизнь, их судьба.

Телевидение показывает нам ежедневно десятки человеческих лиц, но не только показывает. Оно научилось раскрывать судьбы, характеры, выраженные в мыслях-словах, в поведении, поступках, психологии, оно научилось создавать портреты. Обо всех этих портретах рассказать невозможно — их множество, и их с каждым днем становится все больше и больше.

Этот небольшой экскурс в теорию портрета хочется закончить словами Владимира Саппака из его книги «Телевидение и мы»:

«Телевизионный портрет — вот, пожалуй, самое драгоценное, что извлек я из почти двухлетней дружбы с телевидением.

Да, портрет.

Да, образ.

... Портрет — как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как ярко выраженное отношение к предмету изображения. Как «жанр».

Телевизионный портрет — это как раз те счастливые минуты, мгновения, когда телевидение уже сегодня становится искусством. Не отсюда ли пролегает его дорога в будущее?»⁶⁴.

⁶⁴ В. Саппак. Указ. соч., стр. 264.

ЗАМЕТКИ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

1

Каталог основных приемов использования музыки в фильме был не только создан в первые же годы звукового кино, но почти сразу же и проанализирован. Время вносило свои поправки, казалось, во вполне устойчивые законы музыкального сопровождения фильма. Анализу некоторых функций музыки в организме современного кинопроизведения, явившихся либо открытиями последнего периода, либо достаточно известными, но претерпевшими решительные изменения, и будут посвящены эти заметки.

Практикой были проверены мысли С. М. Эйзенштейна о сложности и многообразии возможностей музыки в организме кинопроизведения, о том, что «в сочетании звука и изображения уже не просто *воспроизводится* существующая в природе связь, но *устанавливается* связь, требуемая задачами выразительности произведения»¹.

Практика уточняла, конкретизировала положения теории, вносила в них исправления: музыка обнаруживала новые, поначалу не всеми принимавшиеся во внимание, свойства. Восприятие музыки в контексте произведения стало требовать значительно большего внимания и сосредоточенности.

Обратимся к конкретным примерам, с тем чтобы показать частичные или коренные преобразования в соотношении музыки и изображения в некоторых советских фильмах последних лет.

В своей статье «Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейн справедливо отмечает, что если можно говорить о

¹ С. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 197.

подлинном и глубином соответствии музыки и изображения, то дело может лишь касаться основных композиционных и структурных элементов, ибо соответствия «картинок» того и другого, да и самые «картинки» музыкального «изображения» как таковые в большинстве случаев настолько индивидуальны по восприятию и настолько мало конкретны, что никакому методологически строгому «упорядочению» не подлежат.

С. Эйзенштейн отмечает, что «в большинстве случаев», и эта оговорка кажется справедливой. Переходя к конкретному анализу, С. Эйзенштейн пишет: «...Вместе со всем этим нельзя отрицать и того, что наиболее броским и непосредственным, раньше всего бросающимся в глаза, конечно, будет случай совпадения *движения музыки именно с движением графическим, контурным*, с графической композицией кадра, ибо контур — абрис — линия есть как бы наиболее отчетливый выразитель самой идеи движения»².

Вполне закономерен вывод, что в ряде случаев, когда необходимо добиться более броского и непосредственного эффекта, режиссер может потребовать от композитора написания такой партитуры, в которой будет соблюдено это требование — совпадение движения музыки с движением графическим, контурным. Принцип этот реализуется прежде всего в том виде киноискусства, которое по самой своей специфике оперирует графическим движением, т. е. в мультипликации. Об этом говорят и наблюдения С. Эйзенштейна над подобными соотношениями в фильмах Уолта Диснея:

«Самое интересное, самое ценное у Диснея — это его умение в графический рисунок перекладывать «рисунок» мелодии. В натурном кинематографе трудно то, что приходится композиционную линию вылуцивать из реального материала. Однажды мы лишь случайно смогли снять нужную нам тучу. До этого мы сорок раз снимали, и все было не то. И только один раз была такая туча. Мы срочно распаковались и успели снять. А могло бы не быть этой тучи.

А Диснею хорошо. Какой контур хочет, такой и делает. Интонационный жест в музыке он чувствует, как

² С. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах, т. 2, стр. 243—244.

никто, и этот жест он умеет вплести в контуры своих фигурок. Это у Диснея гениально»³.

Протестуя в принципе против параллелизма изображения и музыки, Эйзенштейн допускает возможность усиления акцентировки именно посредством полного совпадения изобразительного и музыкального движения. Причем при подобных заданиях роль музыки становится значительно конкретнее, функция ее — уточняющая, завершающая, подчеркивающая. Это отнюдь не унижает музыку, так как и здесь она сохраняет право на выражение своего отношения к изображенному. Музыкальное движение может через интонацию выразить или спародировать экранное движение так же, как и приподнять, героизировать его.

В основе этого принципа лежат черты, сближающие его с музыкальным оформлением немого фильма: во-первых, аккомпаниатор подбирает музыкальную иллюстрацию, ориентируясь на изображение, во-вторых, мультипликационный принцип предполагает импровизационность музыкального ряда, в-третьих, его значительную, подчас захватывающую все время фильма длительность. Однако следует отметить и вполне очевидную разницу. Соотношение музыки и изображения в немом кино было почти всегда приблизительным. Аккомпаниатор стремился воспроизвести лишь общее движение, приблизительную ритмику того или другого куска фильма (и естественно, преобладающую эмоциональную окраску). В немом кинематографе музыкальный образ был всегда *производным* от изображения. В современном кинематографе изображение может быть полностью подчинено музыкальному замыслу, часть фильма или даже весь фильм может быть снят под уже написанную музыку. Замечу, что речь идет не о тематическом совпадении (пейзаж в изображении, пейзажная музыкальная зарисовка), а о соответствии по кадру, по такту, о слиянии буквальном, совпадении по наиболее точному ритмическому признаку.

Мультипликационный принцип — это принцип взаимного комментирования: изображения музыкой и музыки изображением на основе их прямого, буквального совпадения по движению. Мультипликация сделала почти универсальным такой способ — взаимодействия изображения

³ Там же, т. 3, стр. 609.

и музыки. Причем особый, вполне заслуженный успех получает этот принцип преимущественно в тех случаях, когда комическая лента испытывает тяготение к гротеску, когда музыке необходимо прокомментировать изобразительный ряд с открыто выраженных авторских позиций, сохранив при этом формальное соответствие изображению.

Примером такого использования музыки может служить партитура композитора Р. Щедрина к широкоэкранному цветному кукольному фильму «Баня» (сцен. и постан. С. Юткевич, А. Каранович).

Режиссерский замысел разграничивал два «этажа» материала — сатирический и патетический. Анализируемый мною принцип оказался правомочным только для первой части кинопроизведения. Второй и изобразительно, и музыкально был организован иначе. Поэтому рассмотрим только первый пласт. Принцип заявлен с первых кадров. Возникает вступительная надпись:

«Каждого бюрократа...
...выпорь и прочить...
...и венки рабочего...
...и художества кисть».

Владимир Маяковский
Баня

Каждая строка укрупняется по сравнению с предыдущей и заполняет широкий экран. И каждой строчке вторит музыкальный аккорд, усиливающийся от строки к строке. Сразу рождается двойное впечатление: музыка словно выталкивает изображение, а изображение закрепляется одиночным, но тягучим звучанием.

Музыки в фильме много, и авторы не стремятся ограничивать себя рамками только этого приема. По мере необходимости они позволяют себе отходить от него. Но при всем этом главенствует все-таки именно мультипликационный принцип.

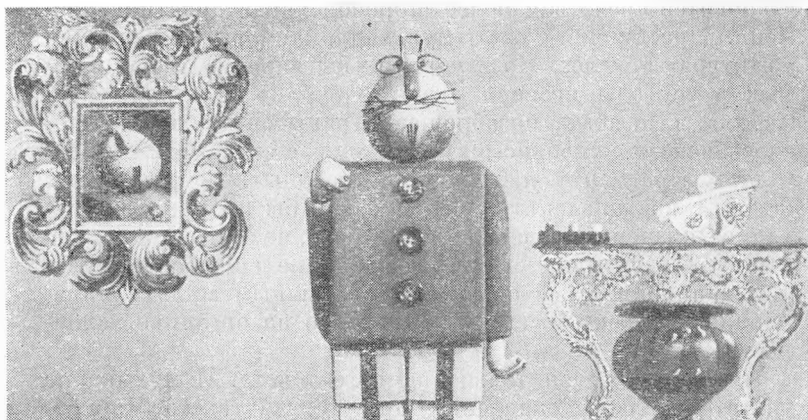
...Бегут Чудаков и Велосипедкин — бойкий, стремительный галоп; музыка как бы «дробится» по ступенькам изображения, и в ней «проглядывает» лесенка. Остановка в изображении — герои разворачивают чертеж — остановка в музыке; вновь бегут — вновь галоп. Добиваясь соответствия в движении, композитор тем не менее пытается расширить связи, возникающие между изображением и музыкой. Проход Понт Кича по Москве — здесь музыка

становится средством более широкой характеристики времени. Прослушивается немультимпликационная, реальная «фактура» тех лет. Но звучание «цыганочки» и популярных в те годы песенок «Купите бублички, горячи бублички», «Позабыт, позаброшен» трансформировано, приспособлено к кукольно-рисованному изображению. Именно в этом фрагменте наблюдается любопытный эффект: в фильм с каждой из этих мелодий как бы проникает узнаваемое жизненное содержание, которое, несмотря на отстраненность звучания, делает изображение еще более мультипликационным (в сравнении с обычным мультипликационным эффектом, где все построено на органике условности).

В фильме сравнительно немного текста. И музыка не часто буквально совпадает с ним. Смысл текста Маяковского переведен в изобразительное решение, острое и изобретательное. Куклы вбирают в себя огромную часть информации, которая в первоисточнике выражена через слово. Происходит материализация текста в изобразительный образ: например, туловище куклы Победоносикова составляется из канцелярских ящичков с карточками. Но именно при таком подходе к литературно-драматургическому первоисточнику значение каждого компонента резко увеличивалось. Музыка дополняет авторскую характеристику, «интонирует» ее.

В двух эпизодах избранный принцип выступает наиболее наглядно. Первое появление Бельведонского. Он как бы вкатывается в зал и начинает скользить-парить по округлым орнаментам пола. Музыка точно воспроизводит его движения, и в ее легкости, вернее, облегченности, в порхающей ее интонации есть что-то насмешливо-ироническое. Мелодия звучит в шарманочном изложении. Шарманка — образ всегда легко узнаваемый, легко «читаемый» зрителем — завершает характеристику: нечто старое, уходящее, знакомое слышится в этих звуках, что-то преходящее, но живучее. Внешняя связь — связь по движению — еще раз уточняется в смысловом отношении.

Не менее показателен и второй эпизод: банкет в честь Понт Кича. пышный стол, на котором все, что способно поразить иностранца, этаким стилем «а ля рюсс». И как венец этого потрясающего российского изобилия — огромная банка черной икры. Рука Понт Кича передвигает банку к себе. Ложка берет икру из банки. В му-



«Баня». Режиссеры — С. Юткевич и А. Каранович

зыка возникает русская плясовая. Балалайки весело, даже ухарски воспроизводят знакомую мелодию «Светит месяц, светит ясный». Итак, полный ассортимент музыкальных и изобразительных «российских» примет — он обнажает истинный комизм ситуации, ироническую авторскую оценку. Этот прием сопоставления музыкального образа, знакомого зрителям, с условным мультипликационным изображением производит в фильме неожиданное и острое впечатление. Победоносиков произносит свою демагогическую речь — в нее врываются резкие «выкрики» трубы. Возникает рисованная мультипликация — реализация восторженно-идиотских мечтаний Победоносикова: он произносит речь, катаясь на трибуне-трамвае. Апофеоз оратора и желаемая реакция толпы — в музыке звучит туш. И еще раз тот же туш, только в искаженном, диссонирующем звучании, повторяется в сцене торжественного открытия памятника Льву Толстому.

Чрезвычайно любопытно, что в фильме композитор и режиссеры использовали также прием, который позволяет оценить эффект, возникающий от сопоставления одного и того же изобразительного материала с несхожим музыкальным оформлением. В четвертой части фильма режиссер (роль которого исполняет А. Райкин) показывает кукольным персонажам фрагменты из фильма «Баня». Эти

кадры проходят в черно-белом изображении и на обычном экране. К роялю подсаживается кукольный тапер, и начинает звучать вполне нейтральная «таперская» музыка. В ней есть бравурность, она бойка, легко связывает ритмично смонтированные кадры. Зритель уже имел возможность ранее познакомиться с этими же кадрами и четко выраженным авторским к ним отношением. При повторном же показе музыка как бы суммирует рассказ, «безразличием» своим «убивая» изображение.

Так, применение разной музыки к одному и тому же изображению придает ему два смысла: первый — дополнительный, разъясняющий, второй — обобщенный и обнажающий своей, если так можно сказать, заведомой «старомодностью» мысль об устаревании, преходящности подобных жизненных явлений.

Суммируя опыт «Бани», можно утверждать, что одним из приемов, таящим в себе еще не вполне реализованные возможности, представляется сопоставление бытовой и узнаваемой музыки с обобщенным графическим изображением. В анализируемом фильме этот прием помог композитору и режиссерам реализовать часть общего замысла, открыть дополнительный канал комизма, делающий персонажей еще более «кукольными», а их действия подчеркнуто сатирическими.

Несмотря на сложность применения мультипликационного принципа в игровом кино, в сегодняшней кинематографической практике можно найти примеры весьма плодотворного его использования. Причем игровой фильм в этих случаях начинает восприниматься по законам, диктуемым мультипликационной стилистикой.

В фильме «Монета» (реж. А. Алов, В. Наумов, комп. Н. Каретников), снятому по рассказам Альберта Мальца, одна из новелл озвучена именно таким мультипликационным методом.

В первых двух новеллах музыкальное сопровождение подчинено выявлению и подчеркиванию главной мысли, основного настроения. В первой — это, по сути, «блюз для пяти инструментов». В зависимости от напряженности драматургии мелодия звучит то в инструментальном квинтете, то — в эпизоде кражи молока — как соло гитары, сопровождаемое рваными аккордами вибратона. Во второй новелле основу составляет дуэт трубы и саксофона. Композитор использует также вариационное построение —

таково шестиминутное соло трубы. В этих двух первых новеллах музыка — авторский комментарий, не входящий в слишком тесный контакт с изображением.

В третьей новелле «Воскресенье в джунглях» авторы избирают иной формальный принцип музыкального оформления. Это объясняется самой интерпретацией повествовательного материала, а главное — истолкованием персонажей.

На роль нищего-бродяги был приглашен Эраст Гарин, актер с совершенно своеобразной природой выразительности: мимикой, пластикой, повадкой. В его отточенно комедийной манере, в изысканной и словесной выразительности жеста была графичность и рельефность. Вот эти-то черты и подсказали композитору желание усугубить, подчеркнуть действия героя, музыкально развить образ, созданный актером.

Игра Гарина нигде в общем-то не переходит в пантомиму, ее условность находится в кинематографическом, а не театральном ряду, и музыка подчеркивает именно эти свойства. Ритмические и инструментальные средства направлены на дополнение зрительного портрета звуковой характеристикой, адекватной рисунку движения и вносящей необходимые эмоциональные штрихи.

Музыка осваивает пластику персонажа с момента его появления, а затем как бы превращается в Санчо Пансу, повторяющего действия героя в утрированном комедийном ключе. Музыкальная тема получает разнообразные модификации — от медленного блюза до очень быстрой кадрили. В финале, когда бродяга-нищий, разочаровавшийся во всем и вся, скорбно покидает поле боя, оставив победителем оборванца-мальчишку, тема трансформируется в комический похоронный марш. Испытывая стремление слиться, «склеиться» с изображением, музыка придает действиям персонажа подчас героическую окраску, но одновременно тем самым усиливая комическое впечатление. Между нищим и мальчишкой разыгрывается бой из-за 50-центовой монеты. У Гарина в руках специальное удобное приспособление для вытаскивания монет: складная трость с резинкой на конце. Трость-зонтик превращается в руках нищего в грозное оружие, он пытается нанести удары мальчишке. Вот он делает выпад — глиссандо тромбона сопровождает это движение. Тот же прием повторен в эпизоде, когда окончательно



«Монета» режиссеров А. Алова и В. Наумова.
Мужчина — Э. Гарин, мальчик — Володя Мاستруков

возненавидевшие друг друга нищий и мальчишка замечают полицейского и, стремясь скрыть вражду, изображают нежную дружбу. Бродяга охаживает мальчишку, шутливо прижимает ему нос пальцем — звучит соответствующий движению аккорд.

Использование мультипликационного музыкального принципа в игровом кино дает интересный результат. Конкретность музыкального рисунка, его прямая «запрограммированность» вступает в странное противоречие с изобразительной реальностью, с живым актером. Музыка не наполняет образы, не приподнимает их, она словно посягает на их живое начало, обнаруживая тем самым их марионеточность. Поэтому-то все показанное на экране как бы лишается человеческого тепла, становится холодным и жестким.

Наложение мультипликационного музыкального оформления на игровой материал приводит к любопытному, но, к сожалению, не всегда предвиденному результату. Законы условности в игровом кино одни, в мультипликационном — другие. В игровом кино герой может быть просто убит, в мультипликации его можно еще разрезать на кусочки: он нарисован или он — кукла. Музыкальный мультипликационный метод привносит в игровую историю чуть жутковатый, внечеловеческий смысл. Поэтому-то в третьей новелле фильма «Монета» зритель не испытывает симпатии к героям, как не чувствует ни жалости, ни печали. Так проявляет себя мультипликационный принцип в разных по замыслу произведениях, где один и тот же прием приводит к разным результатам. Можно предположить, что возможности этого принципа действительно разнообразны, важно только отметить, что кинематографисты должны учитывать своеобразную «двуликость» приема, которая проявляется в соприкосновении с разным изобразительным материалом.

2

Место музыки в фильме, длительность ее звучания, само ее качество определяются режиссерским замыслом. Но подчас случается так, что функция музыки определяется — иногда частично, иногда полностью — уже в сценарии. Музыка может быть двигателем сюжета, профессиональной принадлежностью одного из героев, например.

Причем помимо этой, сюжетно замотивированной музыки, в фильме может присутствовать и музыка авторская, выполняющая свои самостоятельные функции. В этом случае нельзя не заметить трудностей, возникающих при создании общей музыкальной концепции фильма. Музыка, естественно, тяготеет к тому, чтобы заполучить изобразительную программу. На этом ее свойстве основан принцип лейтмотивов, когда музыкальная тема закрепляется за тем или иным действующим лицом, ситуацией и т. д. Поэтому-то в фильме может возникнуть сложность в распределении двух или более музыкальных потоков, каждый из которых должен вносить свою лепту в общее решение кинопроизведения.

Приведем возможную модель. Скажем, герой фильма — музыкант — отрицательный персонаж. Музыка закрепляется за этим персонажем, и каждое ее появление может быть истолковано как вторжение «враждебного» звена, даже в том случае, если сам музыкальный образ лиричен и как бы «положителен». В таких случаях от режиссера требуется «высвобождение» музыки от налета возможных нежелательных связей, могущих возникнуть в процессе просмотра фильма. Авторская музыка и музыка персонажа должны разниться друг от друга, и это различие должно ясно восприниматься зрителем в процессе просмотра. Противоречия, которые можно заметить в современной кинопрактике, стоит проанализировать, ибо нечеткость, неясность музыкального решения ведет к сумбурности, смутности и самой авторской позиции.

Достаточно сложная задача встала перед создателями фильма «Мертвый сезон» (реж. С. Кулиш, комп. А. Волконский). Во второй части литературного сценария возникли признаки опасности, которые должны были настоятельно авторов и, безусловно, подсказать им, что именно музыкальная драматургия фильма должна заранее быть четко продуманной,

Герой — советский разведчик Ладейников непрерывно проигрывает пластинку со старинной музыкой, чтобы обнаружить немецкого ученого Хасса, разрабатывающего препарат для бактериологической войны. Намек на этот сюжетный (музыкальный) ход возник уже в первой серии, когда бывшие узники лагеря смерти создают словесный портрет Хасса, отмечая именно эту его любовь к старинной музыке.



«Мертвый сезон» режиссера С. Кулиша. Савушкин — *Р. Быков*,
Ладейников — *Д. Банионис*

Так уже в сюжете возникает связь: немецкий ученый — старинная музыка, появление которой, стало быть, будет ассоциироваться с этим отрицательным персонажем и «окрасится» благодаря ему. В сценарии сказано: «старинная музыка», в фильме использована стилизация под нее, но для зрителя это все равно старинная музыка. Музыка в данном фильме — принадлежность отрицательного персонажа, он характеризует музыку, хоть это и необычно, так как чаще музыка характеризует, раскрывает персонаж. Но для многих поколений людей, и людей самых разных, старинная или классическая музыка сохраняет в известной неприкосновенности все заложенное в ней творцом, и поэтому естественно, что она как бы сопротивляется «закрепленности» за персонажем — фашистом-ученым Хассом.

Фильм этот приключенческий, но серьезность проблемы и материала, а также попытка психологического анализа героев делают его исключительным явлением в серии та-

ких лент. Две его серии, по сути, — два разных произведения. Первая не отягчена увлекательными и острыми поворотами, сюжетными неожиданностями, и, как это ни парадоксально, более впечатляюща. Вторая, при большей событийной насыщенности, во многом вторична, поверхностна и менее интересна.

Музыка сопровождает титры — это свободная импровизация гитары, но импровизация стилизованная. В ней есть что-то от Баха, от его Токкаты из клавишной Партиты ми минор. Клавесин, поддерживаемый ударными, звучит на панораме почтового европейского города. В свободной импровизационности темы, в ее отрешенности, непричастности к изображению есть свое обаяние. Эта музыка возникает здесь тем неожиданнее, что вводит она именно в приключенческий фильм, который выработал свои, ставшие каноническими, принципы музыкального сопровождения.

Проблематика фильма заявлена выступлением советского разведчика Абея — зритель настороженно ждет событий. На экране город, освещенный огнями, ошеломляющей рекламой, город многолюдный, шумный, забитый машинами. В нем стремится уйти от преследования, скрыться человек, который и будет героем повествования. Музыка продолжает звучать. Мелодия одновременно и созерцательна, и минорна, но не имеет четкой завершенности. У нее есть своя основная тональность, хоть каждая новая модуляция взвинчивает ее все более и более. Это умная, тонкая и в высшей степени профессиональная импровизация.

Итак, между изображением и музыкой с самого начала существует некоторый разрыв. Это разрыв между приключенческой интригой, жизнью современного города, поначалу непонятными действиями героя — и стилизованным под старинную музыку музыкальным решением. Мы отмечаем только частичный, но неполный разрыв, так как интрига в фильме и стилизация в музыке все-таки связаны. Связь эта намечена через ритмическое решение музыки, посредством современной джазовой интерпретации. Этой импровизационной музыке придется в дальнейшем сосуществовать в фильме с довольно большим количеством музыки внутрикадровой: музыкой телевизоров и кафе, духового оркестра на берегу моря, музыкальной шкатулки, звучанием органа и церковного хора.

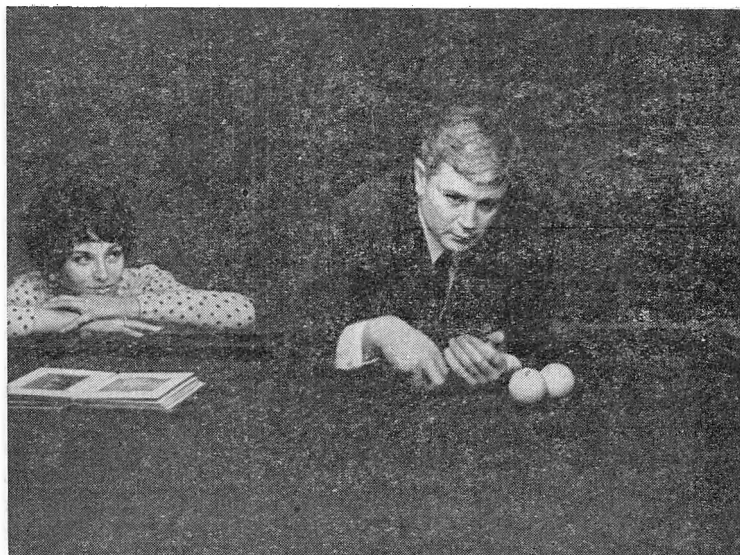
Но вернемся к сюжету: герой в номере гостиницы. Он знает, что за ним следят. Он принимает решение и выходит из здания: «Теперь избавиться от хвоста, если он есть...» По-прежнему звучат клавесин, ударные и контрабас.

Еще дважды Ладейников будет оставаться наедине с самим собой. Это сравнительно длинные сцены без текста, и их будет сопровождать та же музыка. Та же импровизация гитары, что и на начальных титрах, вводится в эпизод ожидания в машине у дома О'Рейли.

Авторы вводят этот импровизационный звуковой мир, отводя ему роль как бы сосредоточивающего внутреннего голоса. Музыка появляется в моменты раздумий героя, когда действие им только готовится, когда активизирована только его мысль. Своим рождением она обязана той музыке, что была создана за несколько веков, музыке Баха, Скарлатти, Монтеверди, Гайдна. Классическая музыка сообщила современной импровизации одно из своих ценнейших свойств: она внутренне гармонична. Резкое, подчеркнутое столкновение положительных и отрицательных начал — приобретение нового времени, XIX века. Музыка XVII—XVIII веков воспроизводит мир целостным, нерасщепленным, и именно в этой целостности, духовности и гармоничности есть притягательность для современного слушателя.

Советский разведчик выполняет важное задание, от исхода дела зависит жизнь миллионов людей, а может быть, и всего человечества. Его собственная жизнь каждую секунду подвергается опасности, и нужно обладать убежденностью, внутренней собранностью и спокойствием, чтобы это задание выполнить. И поэтому-то не частные решения, которые принимает разведчик, не выходы из конкретных тупиков, не отдельные действия, предпринимаемые им, сопровождает эта музыка. Ее миссия заключена в создании атмосферы внутреннего покоя, веры и цельности, служащей объяснением и источником энергии и сил, необходимых человеку для его дела. Присутствие и назначение музыки в перечисленных эпизодах объяснимо и эмоционально, и логически. Зритель непременно ощущает ее красоту, покой в соотношении с событиями, развертывающимися на экране.

Все это было бы прекрасно, если бы не два обстоятельства. Прежде всего авторы обращаются с музыкой



Кадр из фильма «Мертвый сезон»

излишне экономно. Поначалу это кажется справедливым и вполне оправданным. Однако в финальных эпизодах отсутствие музыки создает необъяснимый звуковой люфт, и остается ощущение художественной незавершенности. Действие уже исчерпано, обмен двух разведчиков произведен. Но фильм еще продолжается, и кажется, будто музыка-покровительница оставила и героя, и фильм.

Второе обстоятельство представляется более важным. Закадровая музыка характеризует Ладейникова; с другой стороны, изувер Хасс тоже любит старинную музыку. Это противоречие разрушает цельность музыкальной драматургии фильма.

В сцене зверского допроса Савушкина тут же, в комнате, по телевизору исполняется классическое сочинение. Смысл здесь, конечно, можно обнаружить. В первом случае (тема Ладейникова), когда музыка сопровождает размышления советского разведчика, она закадровая и стилизованная. Во втором (тема Хасса) она внутрикадровая и звучит в нормальном, нетрансформированном виде. Странно только, что музыка, звучащая с пластинки, пос-

редством которой Ладейников пытается установить личность Хасса,— тоже стилизация.

Таким образом, эмоциональное сочувствие герою осуществляется в фильме, по сути, теми же музыкальными средствами, что и разоблачение врага. Попимание разности эффекта, получаемого от музыки внутрикадровой и закадровой, уточнение смысла и эмоциональной нагрузки в зависимости от форм ее введения дает возможность кинематографистам свободнее и полноценнее использовать этот важный компонент. В большинстве современных фильмов два эти способа соседствуют: закадровая сменяет внутрикадровую и наоборот. Иногда они взаимно обогащают друг друга, иногда существуют во взаимной неприкосновенности. В последнем случае авторы должны принимать в расчет сложность восприятия всего киноорганизма зрителем и иметь в виду, что восприятие это прежде всего *эмоциональное*. Конструктивная сложность ведет к тому, что интересно задуманное решение может быть не понято. Опасность эта тем сильнее, чем менее выстроена музыкальная драматургия.

3

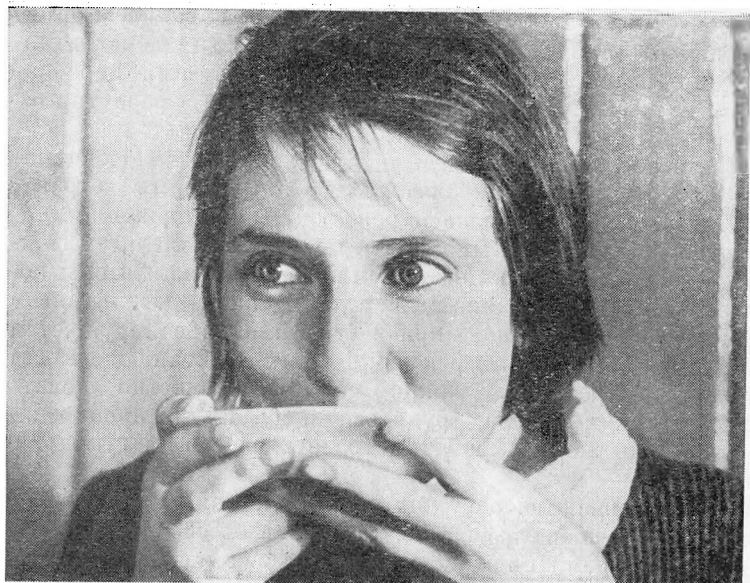
В современном фильме музыке подчас приходится входить во взаимодействие с двумя различными изобразительными структурами. Сочетание хроники с игровыми эпизодами, введение произведений изобразительного искусства, столь часто встречающиеся в современном кинематографе, доставляют авторам фильма много хлопот, особенно в тех случаях, когда они понимают, что разнообразие изобразительного материала требует различного звуко-музыкального или только музыкального решения. Разумеется, авторский замысел может быть таков, что музыкальная трактовка материала будет единой для всего фильма. Попытаемся рассмотреть только один случай, в котором два изобразительные пласта получают самостоятельную звуко-музыкальную интерпретацию, а формальное различие в оформлении вызвано исключительно смысловыми художественными задачами.

В фильме «В огне брода нет» (реж. Г. Панфилов, комп. Б. Биберган) в изображении присутствуют две формы отражения реальности — живописная и кинематографическая. Причем рисунки героини фильма Тани Тет-

киной отнюдь не иллюстрации к сюжету картины. Соприкосновение кинематографической реальности с ее событиями, драмами, взаимоотношениями и чувствами персонажей и реальности рисунков происходит в сфере гармонического философского замысла.

Частное, личное существование каждого человека нарушено огромными событиями, потрясшими страну. В жизнь людей ворвалась революция. Ее вторжение ставит перед человеком множество проблем, заставляет выбрать позицию, встать под те или иные знамена. Авторы переносят свое внимание с переднего края революции в тыл, где относительно мирное существование нарушается редкими вторжениями революционных событий. Здесь для людей по-прежнему важно скромно и честно делать свои будничные дела, трудиться и думать о происходящем и, так же как любить, страдать, работать, думать,— творить.

Так рождаются рисунки Тани Теткиной, мечтающей о вселенском добре и счастье. Ее жизнь бессознательно наполнена стремлением к добру. Ее связь с природой и людьми естественна и гармонична. Вся вздыбленность действительности для нее — попытка найти выход из тупиков и несообразностей мира; она видит страдания и несправедливость, она болезненно воспринимает чужую боль, чужое отчаяние, чужую неустроенность. Но в Теткиной живет вера в возможность всеобщего счастья, поэтому эту свою личную надежду она и проецирует на весь мир. В ней есть полнота и цельность. Она не участвует в спорах об оправданности или неоправданности жестокости, о нравственных нормах, о совести, об ответственности. Она не понимает многого — мир умозрительных понятий не задевает ее. Поэтому и не воспринимает она казуистические вопросы белого полковника: для нее если можно жить еще один день, а лишь потом умереть за свою идею, то этот день нужно жить. И это не отступничество, не предательство, это естественный человеческий выбор, без позы, без аффектированного героизма. Ведь каждый день для нее — это соприкосновение с тем удивительным и прекрасным миром, с которым в таком ладу ее душа. В этом ее мире щебечут птицы, шумят деревья, поются песни и звучат марши — так они и звучат в фильме, эти звуки самой реальности, которые воспринимает Таня Теткина. Играет гармонист на завалинке,



«В огне брода нет» режиссера Г. Панфилова. Таня — *И. Чурикова* где-то вдали слышится духовой оркестр, когда Таня возвращается со своего первого неудачного свидания, поет парнишка во время объяснения с Теткиной:

Солнышко садилось за рекой Окой,
А парнишке снилось...
Он, красноармеец, храбро идет в бой.
Солнышко садилось...

Поет раненый:

Без любви прожить — не получится.
А с любовью жить — только мучиться.
А с любовью жить — только маяться,
Почему же так получается?

Рассказ ведется не от лица Тани Теткиной. Историю ее короткой жизни рассказывают авторы, но присутствие ее, сам ее образ как бы сообщают кинематографической реальности удивительное своеобразие, позволяют этой реальности стать наглядным источником рисунков Тани Теткиной. Рождается ощущение, что эти рисунки —



«В огне брода нет». Таня — *И. Чурикова*, Алеша — *М. Кононов*

освоение кинематографической реальности средствами другого искусства. Результат творчества героини — это удивительное, оригинальное, самобытное обобщение киномира.

Авторы избегли банального хода, свойственного многим фильмам о художниках: увидел — изобразил. Но мир, встающий в композициях героини, — это ясное и целостное отражение молчаливых раздумий о жизни, свидетелями которой становится и зритель.

Рисунки появляются на экране задолго до того, как зритель узнает, что Таня Теткина станет художницей. Уже на титрах возникают эти строгие, наивные и примитивные рисунки, а над ними звучит хорал.

Пять раз возникают в фильме рисунки — и каждый раз звучит этот хорал. То это мужской хор с оркестром, то смешанный хор, то хор «а капелла». Пение вносит в фильм элементы обрядовости. Это уже отнюдь не музыка будней, не музыка повседневности — она сурова и гармонична; это некое народное ладовое звучание. В ней есть и торжественность, и напряженность,

Но вслушаемся в слова:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

И далее, из Блока:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем...

Четко и внятно звучит текст. Однако эти слова — не только фольклор, это — и поэзия Блока. В системе поэтических образов «Двенадцати» эти строфы тоже выполняли свою особую роль: будучи документами времени и закрепляя его в традиционных народных формах, они в то же время соотносились с авторской интонацией — оценкой событий. В фильме такую роль оценки, авторского отношения берет на себя музыка. Ведь прежде этот текст, звучащий сейчас на рисунках Тани Теткиной, имел свою музыку. Тогда песни обладали пафосом, они звали к действию, к борьбе — в их мелодиях было бодрое, радостное мироощущение революции. Они рождались в ритмах времени и выражали это время с известной полнотой. И в музыке, и в словах было единство, казалось, оно неразрывно, нерасторжимо. Но время разъединило две стихии — музыкальную и поэтическую, как бы разъяло их. И изменению кинематографисты подвергли именно музыку, для того чтобы она стала современным интерпретатором текстов. Композитор В. Биберган написал к известным словам новую музыку. Вновь родившееся единство непривычно, странно, но весьма действенно. Это новое единство определено самим замыслом: не прерывая связей с временем (через слова прямо сообщаясь с ним), песня в новом изложении становится высоким искусством. В режиссерской концепции это выглядит так: реальность, питающая искусство, а над ней — хоральная торжественность музыки, фольклорная простота стихов, ассоциирующихся с именем Блока, и рисунки Тани Теткиной.

Эти рисунки обретают новую реальность: Теткину можно убить, но рисунки ее будут жить. И эту мысль музыка доводит до полной художественной ясности,

мысль о том, что рисунок — человеческий документ, — став искусством, обрел бессмертие. Решение это проведено в фильме композитором, режиссером и художником тонко, оригинально и кинематографично.

Авторам нет надобности подчеркивать торжественность самой жизни. Их внимание сосредоточено на другом — показать мир в его полноте, неразрывности связей, в исконной, временами трагической простоте житейских отношений. Звуковой мир фильма дается во всем своем объеме, но в фильме он еще как бы и активизирован. Так, вероятно, слышит его Теткина — остро и всегда. Однако это «субъективизированное слышание» не нарушает общего строя. Обобщение в фильме проводится в три круга: обобщенность кинематографическая, равноправной частью которой становится внутрикадровая музыка; обобщенность рисунков и, наконец, закадровая музыка — эмоционально и смыслово завершающая общий замысел, поднимающая его на новую идейную высоту. Внутрикадровая музыка здесь выступает в качестве точного обозначения эпохи и ее героев. Закадровая же соприкасается с другим материалом — рисунками, ему она соответствует и его поэтизирует. Два формальные типа включения музыки в фильм здесь получают совершенно четкие авторские назначения — они существуют в своей чистоте и именно поэтому легко и точно воспринимаются.

* * *

Таковы эти четыре случая, каждый из которых заслуживает внимания прежде всего потому, что формальные принципы музыкального оформления в разных фильмах проявляют себя разное, дают различный художественный эффект, и это свидетельствует о напряженных поисках в столь важной области в современном кино, как музыкальная драматургия фильма.

НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИТАЛЬЯНСКОМ КИНО

(О фильмах братьев Тавиани)

I

«...Любой момент общественной истории никогда не бывает единым, напротив, он полон противоречий. Нарастание в жизни определенного вида жизненной деятельности... предполагает соподчинение, разногласия, борьбу...»

Антонио Грамши

Итальянские кинокритики и исследователи кино, столь изощренные в кинотерминологии, в особом, почти зашифрованном киноязыке, спорят о точном определении кино сопротивления и кино гражданского, кино социального и кино политического. Однако все они единодушны в главном — в стремлении так или иначе осмыслить процессы, которые способствуют или, напротив, тормозят общее развитие киноискусства Италии 60-х годов. Самое понятие кино и действительность крайне усложнилось в наши дни, стало емким и включает в себя не только новый комплекс идей, — эти связи становятся все более опосредованными, непрямыми и противоречивыми в своем проявлении. При этом они могут быть ложными, фальсифицированными, когда киноискусство скользит по поверхности фактов, не проникая в их существо, без попытки их критического переосмысления и оценки, — тогда произведение превращается в слепого и пассивного регистратора природы, принимая, апологетизируя любую действительность. Тогда связи между фильмом и жизнью прерываются. Но это

бывает и в том случае, когда художник, увлекшись лингвистическими экспериментами в области киноязыка, сознательно или не ведая того, подменяет живую жизнь тем ее образом, какой он себе представляет, обходя истинные конфликты и отбирая лишь то, что служит подтверждению заранее подготовленной, подчас надуманной концепции.

Расширение приемов, обогащение киноязыка служат углублению связей кино и действительности, если помогают раскрыть внутреннюю динамику конфликтов, лежащих в основе произведения. В противном случае и формальное новаторство, и даже сюжет, содержание, взятое изолированно, вне реальных столкновений и потому возведенное в абсолют, — все это лишь углубляет разрыв, независимо от того, будет ли кино названо «прямое кино», «киноправда», «кинообследование» и т. д.

Практические попытки итальянской кинокритики сегодня проследить связь между фильмом с его формальной структурой, с одной стороны, и теми явлениями, которые вызывают его к жизни, — с другой, эти попытки, достигающие подчас лишь ограниченных и частных результатов, однако, важны и плодотворны, ибо заставляют исследователя в большей степени, чем прежде, приблизиться вплотную к анализу явлений жизни и попытаться изучить произведение изнутри, в устойчивости его связей и столкновений с действительностью. Марксистско-ленинская эстетика и методология дают ключ к определению единства или разрыва между поэтикой фильма и его идеей — и конкретными результатами, в которых эта идея и поэтика воплощаются. Она устанавливает связи между проблемами искусства и проблемами социологии, политики, философии, морали, требующими сегодня комплексного диалектического анализа.

С этой точки зрения надо отметить, что в итальянской кинокритике еще отсутствует обобщающий анализ явлений кинокультуры в целом и существует наличие пустых мест и разрывов в цепи связей проблем искусства и действительности. И все-таки те попытки и те творческие удачи, которые достигнуты итальянской критикой сегодня, представляют собой как бы «дрожжи общественного самосознания, очаги сопротивления воздействию системы, которая стремится выхолостить идейное содержание («деидеологизировать») всякого общественного коп-

фликта, умертвить идеологию и отслужить по ней торжественную панихиду»¹.

Становится все более очевидным, что киноискусству Италии, чтобы устоять и выиграть сражение в борьбе за социальные и духовные ценности нашей эпохи, начатое неореализмом, необходимо прежде всего противостоять идеологической инерции, политическому и духовному индифферентизму и приспособленчеству во всех его формах. Для того чтобы киноискусство могло сказать свое слово, ему необходимо выйти из-под идеологической опеки официальной итальянской культуры, всей буржуазной системы неокapитализма, проповедующей и узаконивающей аполитичность и классовое примирение.

Если же язык кино не говорит о социальных, политических, нравственных причинах кризиса итальянского общества последних лет, ни о тех силах, которые ищут компромисса с системой, чтобы перейти на ее сторону, ни о тех, что, наоборот, борются за обновление, — то в таком случае он служит лишь удобным средством для того, чтобы установить между капиталистической системой и искусством отношения наиболее удобные официальной системе. Художник должен сделать выбор: или он принимает неокapитализм и стремится служить правящему классу, или решительно выступает против политического и духовного ренегатства. Водораздел проходит именно здесь. «Такие уточнения необходимо вносить, чтобы не уподобиться тем, кто сетует на насилие, проповедуемое итальянскими боевиками и шпионскими лентами, и делает вид, что не замечает насилия, совершаемого над Вьетнамом»².

Пожалуй, никогда за всю эпоху постнеореализма борьба идей не была столь ожесточенной, как сегодня. Вот почему мировоззрение художника кино приобретает решающую роль. Позицией, которую займет художник в этой борьбе, во многом определяется и степень его новаторства в киноискусстве. Поиски современными художниками кино новых форм эстетического пересоздания действительности плодотворны в той мере, в какой они являются поисками новых способов и путей активного вмешательства в реаль-

¹ *Пио Балделли*. Идеология в структуре языка. Цит. по: «Бюллетень комиссии по международным связям». Союз кинематографистов СССР, 1967, № 18, стр. 88.

² Там же, стр. 103.

ные процессы, идущие в жизни и искусстве. Иными словами, мера гражданского служения обществу определяется мерой ответственности художника перед зрителем. Проблема осложняется тем, что сегодня противостоят друг другу не только кино коммерческое и кино интеллектуальное, — борьба идет внутри большого кино, между художниками, в них самих за одни идеалы против других.

Еще никогда в итальянском киноискусстве не было более разительного контраста между терпимостью зрелых и маститых художников и крайним нетерпением, бурной активностью молодых. Молодежь, пришедшая в кино за последние годы, рвется к злобе дня, не успевая или не желая оглядываться на учителей. Паоло и Витторио Тавиани и Валентино Орсини, Марко Беллоккьо и Бернардо Бертолуччи, Лилиана Кавани и Марко Феррери, Джанни Амико и Джованни Тинто Брасс — эти имена далеко не исчерпывают всех молодых, громко заявивших о своем месте в киноискусстве Италии, тесня подчас установившиеся авторитеты.

Внешне молодое кино связано с фасадом неокapиTaлизма — эти художники рождены действительностью 60-х годов, эпохой итальянского «экономического чуда». И они же — ее отрицание, они — сопротивление ее мифам, ее моделям «сладкой жизни», которую нес бум и пропагандировала в искусстве киноиндустрия, коммерческое кино для «средней массы», стремясь всеми этими «браками» и вестернами по-итальянски, шпионскими фильмами по-американски подменить идеологическую борьбу, отвлечь зрителя от социальных проблем. Эти явления подтвердились к тому же заявлениями вчерашних учителей: «В политике нет более смысла и нечего больше открывать...»³. А рядом майские события во Франции, студенческое движение в самой Италии... Кипение страстей, начиная от анархизма и экстремизма и кончая маоизмом, — путаница, в которой некогда разбираться. И молодые бросились в политику, она стала почти единственным полем битв их героев, метнулись от недавнего политического индифферентизма и «политической невоспитанности», схватывая на лету то, что погорячее, подчас не проникая в глубь явлений.

³ «Dieci consigli di Roberto Rossellini ai giovani cineasti disgustati dalla civiltà contemporanea». — «Espresso», 1968, N 31, p. 12—13.

Однако молодое кино сложно, в нем самом идет борьба истинной революционности и анархизма, материализма и идеализма, диалектики и метафизики.

Вот почему творчество даже наиболее определившихся молодых художников — Паоло и Витторио Тавиани, Марко Беллоккьо, Бернардо Бертолуччи — оставляет впечатление двойственности и вызывает необходимость спора.

В 1967 году в одной из бесед Бернардо Бертолуччи, автор и режиссер фильма «Перед революцией» (1964), сказал: «Мы... поколение, которое родилось слишком поздно, чтобы участвовать в Освобождении, и слишком рано, чтобы иметь идеологию битников или нечто подобное... Мы открыли политику в последние годы... Это был момент пустоты, из-за этого мой фильм двойствен, и я не боюсь сказать об этом...»⁴

И действительно, в фильме Бертолуччи нет точных прогнозов, которые определялись бы революционным мировоззрением автора. Более того, главный герой фильма терпит крах, так и не сумев разбить границы своего мелкобуржуазного мировоззрения и соединить судьбу с борьбой левых сил Италии, с борьбой коммунистов.

«Мне хотелось, — говорит режиссер, — показать в Фабрицио человека побежденного, беспомощного, который считает себя значительной личностью, но в действительности он ничто... Нужно осознать эту двойственность, чтобы преодолеть ее...»

Для художника идеология и политика сегодняшнего дня — не острый сюжет и не горячий материал для интриги, а источник раздумий, жизнь, требующая зрелости и бескомпромиссности от человека, претендующего на право решать современные проблемы.

«...Быть марксистом — это проблема, которую я еще не разрешил. Одна только мысль быть марксистом для меня означает возможность срастись с жизнедеятельностью пролетариата, народа, который является истинной революционной силой в мире»⁵, — говорит режиссер.

Речь идет о необходимости для художника четко детерминировать сложные связи и столкновения человека и общества, раскрыть подчас мучительные процессы формирования сознания, идеологии, нравственных принципов.

⁴ «Les Lettres françaises», 10 gennaio 1968, p. 18—19.

⁵ Ibid., p. 20.

Умение соединить проблемы идеологии и политики с поисками социального и гражданского кино в его борьбе за права человека — вот что способно приблизить решение сложных проблем современности в искусстве сегодняшнего дня.

Мы полагаем, что политический фильм определяется не столько темой, сколько способом, характером художественного видения событий, постановкой идеологических проблем. Только проблемы идеологии, сознания делают исторический, психологический, философский фильм политическим и актуальным. Эти проблемы рождены сегодня злобой дня и попытками современного человека определить пути движения событий и свое место в них.

Нельзя создать гражданское кино, считая социологию и политику отдельными вещами. В этом творческом процессе передовому мировоззрению художника принадлежит решающая роль. Политический фильм в истинном, революционном значении прежде всего определяется способностью художника раскрыть *процессы и явления*, а не только конечные результаты или отдельные факты. Ибо явление надо художественно объяснить — и это важно; факт или событие можно показать, освобождая себя от ответственности и необходимости решений.

Лучшие достижения советского кино, начиная с 20—30-х годов и до наших дней, от «Броненосца Потемкина» Сергея Эйзенштейна и «Матери» Всеволода Пудовкина и до фильмов Сергея Юткевича «Ленин в Польше» и Юлия Райзмана «Коммунист» являют живой пример политического фильма независимо от того, судьба массы, народа или отдельного человека, героя волнует художника. Главным является способность художника раскрыть становление революционной идеологии, рождение духовных идеалов, поверяя ценность этих идеалов способностью человека активно участвовать в переустройстве жизни. Этим основным качеством советского кино и по сей день определяется характер его формального новаторства.

Сегодня наиболее серьезные и честные художники Запада стремятся создать политическое кино как искусство активного действия, способного не только отражать злобу дня, но и влиять на жизнь общества. Однако нельзя не говорить о сложности и противоречивости этого процесса, во многом нового для кино Запада, когда даже при лучших намерениях художника новаторство в

области формы подчас обгоняет четкость и ясность идеи. Нельзя не говорить и о том, что в ряде случаев политический фильм превращается в фильм о политике как сюжете или основе интриги, или в фильм-секс с политической приправой.

Искусство неореализма даже в самую трудную пору черпало силы в живом движении народной жизни; народ и его борьба за социальную справедливость и гражданские свободы были для него источником силы. Открытия неореализма стали шагом вперед в культурной жизни человечества.

Гражданское и политическое кино Розы, «третье дыхание неореализма» в целом, продолжая опыт этого искусства, дали в 60-е годы примеры социального и политического кино.

Сегодня еще робко, ошибаясь, борясь с собой и друг с другом, идут молодые художники к познанию противоречий и борьбы.

Уровень политической борьбы трудящихся сегодняшней Италии требует зрелой и четкой позиции художника, тем более что именно это кино сегодня, через 25 лет после мощного взлета неореализма, вновь требует обращения к социальной и политической тематике, вновь провозглашает «импеньо» — связь кино и политики, кино и действительности как смысл искусства.

II

«...Покажите...

Нам мир человека таким, каков он
на самом деле:

Созданный нами, людьми,
И изменяемый нами».

Бертольт Брехт

Братья Тавиани пришли в кинематограф из документального кино. Для них документализм был не целью, а одним из средств познания и художественного обобщения действительности. Он помог им подойти к главной цели — художественно исследовать процессы жизни, их связи с характером человека. Творческое содружество с режиссером Валентино Орсини обогатило всех троих. «Для меня,— говорит сегодня Орсини,— этот опыт очень важен.

Тавиани вооружили меня против буржуазной культуры, а я отдал им свое знание народа и политическую непримиримость...»⁶

Сегодня каждому из них немногим более тридцати. Еще в годы учебы в университете г. Пизы они организовали для рабочих «Театр хроники» (1950—1952), поставив несколько спектаклей, в которых участвовали актеры-непрофессионалы, в том числе рабочие. В этом театре они пытались соединить злобу дня с задачами искусства, волновавшими их в те годы. Тогда же возникло их глубокое увлечение эпическим и философским театром Брехта. В эстетике Брехта молодых художников интересовало раскрытие закономерностей общественных связей человека и среды, человека и народа, человека и эпохи. Эстетический трактат Брехта «Малый органон для театра» (1948) как бы обобщал самое важное для них: «человек должен рассматриваться в системе диалектически развивающихся общественных связей», в процессе борьбы противоречий. Неожиданным и новым, сулящим огромные возможности для искусства, была действенная, активная и революционная сущность взглядов Брехта. «Наша эстетика, как и наша мораль, определяется требованиями нашей борьбы»⁷, — писал Брехт. Забегая вперед, надо отметить, что попытки творческого осмысления новаторских открытий Брехта связаны с более поздним периодом художественной практики братьев Тавиани. Однако уже тогда открытия Брехта, касающиеся структуры сценического языка с его требованиями знания социологии, политики, науки, и прямая ориентация драматурга на гражданскую и высокоинтеллектуальную активность зрителя были фактором, который предопределил одну из линий их поисков.

Орсини и братья Тавиани, исследуя действительность конца 50-х — начала 60-х годов, прошли и так называемую «дзаваттиниану», изучая метод социологической анкеты Дзаваттини. В тесном контакте с ним они создали один из лучших короткометражных документальных фильмов 50-х годов «Санто Миньято, июль 1944», получивший высший приз г. Пизы в 1954 году.

Фильм сделан на материале «Писем приговоренных к смерти итальянских борцов за освобождение», собранных

⁶ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 105.

⁷ «Вопросы эстетики», вып. 6. М., «Искусство», 1964, стр. 130.

Франко Форнари. Следуя советам Дзаваттини, Валентино Орсини и братья Тавиани построили фильм как кинорепортаж, включив в него кадры кинохроники и почти телевизионную исповедь-беседу с родственниками расстрелянных патриотов, монтируя ее с кадрами возврата в прошлое, воспоминаний о зверствах нацизма, воссоздавая документально атмосферу и события военных лет. Уже в этом фильме, «упавшем как камень в стоячее болото итальянской документалистики» чувствуется, что молодые режиссеры не слепо следуют советам Дзаваттини, фиксируя поток жизни, а исследуют возможности, заложенные в киноправде, чтобы заставить эстетическую теорию неореализма служить более глубокому познанию жизни.

Молодые режиссеры работают ассистентами у Росселини, Эммера, Пеллегрини. Они создают ряд документальных фильмов в плане социологии, политики, истории: «Рисорджименто», «Карло Писакане», «Рабочие по камню», «Карвонара», «Вольтерра — средневековая коммуна», «Художники в городе» и др.

Совместная работа с Йорисом Ивенсом над эпизодом о Сицилии в документальном полнометражном фильме «Италия — не бедная страна» явилась как бы подготовкой к исследованию сицилийской проблемы в следующих произведениях Тавиани. Эпизод о Сицилии был снят тремя молодыми режиссерами в деревушке Шара, где жил сицилийский крестьянин, член профсоюза Сальваторе Карневале, убитый мафией. Позднее, в 1962 году, режиссеры еще раз вернутся к этой теме в художественном фильме «Человек, которого надо убить». А пока шел процесс накопления жизненного опыта и профессионального мастерства, и каждый новый фильм становился еще одним шагом на пути познания окружающей действительности и самих себя.

В фильме «Человек, которого надо убить»⁸, сделанном вместе с Валентино Орсини, художники стремятся к двойному преломлению повествования, разворачывая события в плане индивидуальном и хоральном, раскрывая сложный характер главного героя и сицилийскую действительность

⁸ «Un'uomo da bruciare». Сюжет, сценарий и режиссура Валентино Орсини, Паоло и Витторио Тавиани, оператор Топпи Секи, музыка Джанфранко Интра. Продюсер Чино дель Лука. Аджерфильм — Альфа Чинематографика, Италия, 1962.

в определенных ее аспектах. Режиссеры впервые попытались в игровом фильме подойти к решению важной задачи — показать человека из народа, осмелившегося подняться против мафии, и внутреннюю борьбу мафии, уничтожив таинственный и мрачный налет и показав ее быт, одновременно подчеркивая прочность ее власти и длительные связи с официальной политикой Италии.

Актер Джан Мариа Волонте создает характер безыскусный и агрессивный, меланхоличный и озлобленный, противоречивый в своем великодушном мужестве и самоотречении и одновременно мелочный в честолюбивом стремлении стать выше товарищей. Вернувшись в родную деревню после двух лет жизни на континенте, Сальваторе, видя, как изменились его товарищи и любимая женщина, стремится понять смысл перемен, происходящих в себе и в других, найти свое место в борьбе.

Однако сложный, трагичный характер героя, идущего на индивидуальный бунт и убитого мафией, в художественной ткани повествования отторгнут от живой материи событий, изолирован от них. В то же время сицилийская действительность так и не раскрылась в фильме во всей сложности взаимоотношений людей и событий и скорее чувствуется где-то за кулисами и выглядит несколько искусственно.

Попытка художников обратиться к ряду серьезных идеологических, социальных и моральных проблем в этом гражданском фильме-протесте еще не совпадает с уровнем их художественного мастерства. Материал фильма, сознательно «упрощенный до минимума», по признанию самих авторов, снизил воздействие фильма, а «примитивизм» формы лишь подчеркнул дисгармоничность художественной манеры братьев Тавиани. Эта особенность позднее еще скажется на творчестве режиссеров.

Поливалентность, множественность изобразительной структуры их фильмов особенно чувствуется в следующей работе — «Незаконные браки»⁹, которая явилась чем-то средним между «народным манифестом и интеллектуалистским изобретательством». Этот опыт характерен для поисков трех режиссеров: фильм также построен на доку-

⁹ «I fuorigiuristi del matrimonio». Сюжет, сценарий и режиссура Валентино Орсини, Паоло и Витторио Тавиани. Продюсер Джулиани Де Нигри. Независимая продукция Аджерфильм, Италия, 1963.

ментальной основе — в нем использованы письма сотен простых итальянцев, мужчин и женщин, сенатору Сансоне и в Парламент об абсурдности и жестокости существующего в Италии законодательства о браке и разводе. Фильм впервые прямо говорит об истинном смысле «социального абсурда, бросающего свет на другие абсурды, более глубокие и важные», — как писали в письме, направленном директору «Cinema nuovo» (1963, № 165), читатели журнала. С другой стороны, фильм состоит из ряда автономных, изолированных друг от друга эпизодов — сатирических гротесков в духе Боккаччо с историями вероломных жен и несчастных мужей, где-то нарушающих целостность замысла, так как эти выразительные средства по своей стилистике не всегда согласуются с гражданской направленностью фильма в целом.

Режиссеры, однако, считают этот фильм одним из полезных уроков в поисках нового киноязыка. «Я согласен, — говорит Витторио Тавиани, — что „Незаконные браки“ — это был опыт, боковая линия поиска... Короткий рассказ, прямой монолог... важны в плане некоторых частных результатов... Мы не считаем этот фильм полностью нашим, т. е. подлинным... Это подразделение на „tableaux“, в котором нас упрекают... пришло к нам извне: в первую очередь от статей закона, в плане которых сделан каждый эпизод фильма»¹⁰.

Политическая направленность поисков и серьезность намерений авторов не вызывают сомнений, но сегодня важно и другое: сумели ли они показать в искусстве, «какая именно общественно-экономическая формация дает содержание... процессу, какой именно класс определяет эту необходимость»?¹¹ Иными словами, сумели ли они художественно осмыслить «множество контрастов, разные аспекты, столкновения самой реальности»¹² — осуществить ту цель, которую они поставили перед собой в 60-е годы.

Приведем несколько высказываний самих художников из беседы-анкеты, опубликованной на страницах журнала «Cinema e film» (1969, № 7—8):

Маурицио Понци и Адриано Апра: — Если бы вам ска-

¹⁰ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 108.

¹¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 418.

¹² «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 108.

зали, что вы режиссеры-неореалисты, что бы вы ответили?

Паоло Тавиани: — Первое слово, которое пришло бы нам на ум, это «нет». Но потом... Наши отношения с неореализмом — отношения любви и ненависти, отцов и детей. Мы рождены отцом, любящим и восхищенным, и мы отрицаем его, отрываемся от него с жестокостью детей, которые ищут свой путь и трудятся в собственных границах, попирая родителей... Но в общем-то отрицание всегда остается формой отношений... Ибо наше развитие, наше решение «делать кино» связаны с любовью к кино вообще и к неореализму, в частности...

Витторио Тавиани: — Что осталось в нас от неореализма? — Росселини. Росселини последнего эпизода «Пайзы» — для нас сегодня отправная точка...

Паоло Тавиани: — И другой пример: мы подошли к марксизму... в тот момент, когда встретились с неореализмом. Метод нападения на действительность, типичный для неореализма, открыл наши глаза, глаза буржуа... И как первое следствие — мы открыли область, которая была нам неизвестна, — классовую борьбу трудящихся...»

Фильм «Ниспровергатели»¹³ — первый фильм, сделанный братьями Тавиани без Валентино Орсини. В него вложены мысль и страсть художников, жадное стремление познать современность, вплотную подойти к ней — и первый фильм, вызывающий активное несогласие. Итог размышлений, качественный скачок к новым открытиям в области киноязыка и — ошибочная трактовка серьезнейших проблем политики, идеологии, морали, не нашедших своего истинного воплощения на экране.

Подобный просчет тем более огорчителен, что именно в «Ниспровергателях» Паоло и Витторио Тавиани попытались творчески соединить открытия в области киноязыка с художественным решением сложных проблем итальянской действительности середины 60-х годов. «Нам интересно, — говорит Паоло Тавиани, — раскрыть единство множественности, линию противоречий как части множественности и противоречивости, которая есть в жизни,

¹³ «Sovversivi». Сюжет, сценарий, режиссура Паоло и Витторио Тавиани, операторы Джанни Нацци, Джузеппе Руддолини, музыка Джованни Фуско, монтаж Франко Тавиани. Продюсер Джулиани Де Нигри. Независимая продукция Аджерфильм, Италия, 1967.



Себастьяно — Джорджио Арлорио и Джулия — Мария Точиновска в фильме «Ниспровергатели»

в нас самих. В „Ниспровергателях“ — это вынужденная жизнью комбинация противоречивых элементов, которые делают фильм единым...»

В фильме четыре главных героя, четыре судьбы, четыре личных опыта, проверяющие себя в опыте общем, зависящие от него. Герои проходят кризис роста, хаотичный и неясный им самим, чувствуя неуверенность в себе и других. По замыслу авторов они должны подойти к «моменту истины», завоеывая ее собственным путем, избавляясь от ложных мифов, от груза фальшивых знаний. Авторы стремятся в единичных, частных историях обобщить главные тенденции развития молодого поколения 60-х годов.

Структура фильма вытекает из динамики событий личной жизни героев, молодых людей, прямо или косвенно связанных с левыми силами Италии, с коллективным опытом их борьбы и, наконец, с трагическим фактом смерти и похорон Тольятти¹⁴.

¹⁴ Можно согласиться с итальянским исследователем кино Альберто Пеше в том, что весь фильм построен на соотношении личных судеб героев и внешних событий.

Первые кадры фильма: только родившиеся слепые котята и их фото, сделанное фотографами Эрманно и Муцио, и слова Эрманно: «Бедные слепые котята» — и последние кадры: гроб с телом Тольятти на кладбище в Верано опускают в землю, — нарочито тенденциозны и полемичны. С самого начала картины и до ее конца заранее заданная, глубоко субъективная позиция авторов фильма предопределяет его идейную и художественную сущность. Развитие определенных этапов жизни каждого героя, охваченных этой кольцевой композицией, подчиняясь повторяющемуся ритму — одновременности или аналогичной последовательности событий, раскрывает состояние душевного кризиса героев, усиленного смертью Тольятти.

Эрманно — фотограф, работающий в коммунистической газете, Этторе — партизан-венесуэлец, эмигрировавший в Италию, Джулия — жена коммуниста Себастьяно и кинорежиссер Людовико — каждый из них предстает в трех планах: в отношении к самим себе; в отношении к похоронам вождя компартии и в своих отношениях к жизни и будущему.

Авторы ведут своих героев сложными, непрямыми, витиеватыми путями к возмужанию в трудное лето 1964 года — от констатации реальности к попыткам определить свое место в ней.

Внешне четыре новеллы не связаны друг с другом и развиваются по своим внутренним законам. Перед зрителем проходит история сложных и мучительных взаимоотношений Джулии и Себастьяно, любовь Этторе и Джованны, семейная жизнь Эрманно и Розанны, наконец, процесс рождения замысла и съемки кинорежиссером Людовико фильма о Леонардо да Винчи, в который он вкладывает страсть, свои мысли о жизни и искусстве. По существу же эта изолированность отдельных сюжетных линий, подчиняясь сложной структуре монтажа, приобретает определенную общность, повторяясь через равные промежутки времени в четкой идейной, изобразительной, звуковой последовательности.

Одновременно с этим замкнутость эпизодов частной жизни героев с первых же кадров как бы разбивается событиями, происходящими вне их личного опыта.

...На станции в Болонье Джулия и Себастьяно находятся в группе коммунистов, отъезжающих в Рим на

похороны Тольятти... Джулия раздражена, ссорится с мужем, хочет ехать одна. Тем временем поезд отходит, и супруги остаются на опустевшем перроне в ожидании следующего поезда...

...Шум самолета в римском аэропорту Фьюмичино — прибывает делегация венесуэльских борцов-партизан. Этторе взволнован и возбужден предстоящей встречей, он взбирается на крышу аэропорта, кричит приветственные слова, заглушаемые ревом моторов. Венесуэльские товарищи показывают ему газету с фото казненного в тюрьме его друга Микеле. Они настаивают на безотлагательном отъезде Этторе в Каракас... Он молчит, растерян и обезкуражен, не знает, какой дать ответ...

В это же время на Виа Боттеге Оскуре¹⁵ массы людей нескончаемым потоком идут, чтобы проститься с Тольятти. Суровы и мужественны кадры кинохроники 1964 года, вмонтированные в художественную ткань фильма. С другой стороны, весьма искусно режиссеры дают врезки игровых эпизодов в документальные кадры, включая в них каждого из героев и тем самым создавая иллюзию предельной достоверности изображения и одновременно очеловечивая, оживляя, приближая вплотную к зрителю хронику, документ, приобретающий новые качества.

... Людовико приближается к траурному кортежу, вот он в центре толпы, подходит ближе к гробу, идет впереди... потом неожиданно и резко поворачивается и выходит из толпы вместе с Лючано, своим ассистентом, что-то ему объясняя...

... Искаженное и плачущее лицо Джулии, она в толпе, и Муцио быстро снимает ее лицо. Потом в фотолаборатории Эрманно скадрирует это фото, чтобы усилить выражение лица, укрупнить ее безнадежно горестные глаза...

Одновременно с этим продолжается развитие каждой из новелл.

... Эрманно и Муцио на вилле родителей Эрманно в Палайе, под Римом. Ночная тишина семейного буржуазного дома...

... Снова документальные кадры похорон. Суровые лица мужчин и женщин. Торжественная и трагическая музыка Бетховена...

¹⁵ Улица в Риме, где помещается ЦК Итальянской Коммунистической партии.

... Идут врезки кадров с Этторе; он в толпе, пытается скрыть волнение и стыд за свою нерешительность, жадно глотает мороженое. Потом, увидев венесуэльских друзей, поспешно прячется от них...

... Женщина за столом пишет письмо — дневник о происходящем. Ее лицо одухотворенно и взволнованно...

... Через площадь Сан Пьетро быстрым шагом проходят люди со знаменем...

В рамках каждого эпизода идет свой внутренний монтаж. Режиссеры искусно используют быстрый и острый прием все прогрессирующего действия, давая динамичные, короткие, ударные изображения почти беглого появления героев.

Просыпается Эрманно... бессонница Муцио... Этторе удаляется из-под навеса, под которым прятался от своих соотечественников... Нервные, «общественные» жесты и взгляды подруги Джулии Паолы, которыми она обменивается с Джулией в порывах своей протivoестественной сексуальной страсти...

Женщина продолжает писать письмо...

Джулия в растерянности выходит на лестницу из квартиры Паолы, медлит, останавливается, потом с отчаянием на лице возвращается...

Траурный кортеж движется к кладбищу в Верано...

Джулия и Паола спят, обнявшись, в постели.

Этторе едет в такси через Рим в аэропорт Фьюмичино...

Массы людей вносят на плечах гроб в Верано...

Этторе в последний раз обнимает итальянских друзей, уезжая в Каракас...

Однако ни виртуозность монтажной драматургии фильма, ни искусное сочетание документальных и игровых эпизодов в его художественной ткани, ни четкая дозировка черно-белого изображения в них не могут скрыть главного недостатка фильма — нарушения диалектической целостности изображаемого на экране, нарушения художественного равновесия. В монтаже соприсутствуют, сопрягаются как равноценные взаимоисключающие друг друга явления, на глазах у зрителя происходят смещение и подмена главного второстепенным, случайным, сущности — формой проявления, как ее успели заметить и смонтировать режиссеры,



Кадр из фильма «Ниспровергатели»

Предшествующий творческий опыт братьев Тавиани подготовил этот прием «tableaux», эпизодов, множественности. При этом каждый эпизод подчиняется повторяемости монтажных кусков или изолированных, автономных друг от друга эпизодов. В том и в другом случае документальные массовые кадры похорон, взятые из кинохроники 1964 года и вмонтированные в художественную ткань фильма, не только обрамляют, но завершают каждый тематически цельный монтажный кусок. Они являются как бы контрапунктом нравственных решений героев. Подобную же роль выполняет и повторяющийся в определенной последовательности кадр женщины, пишущей письмо — дневник о происходящем.

Так индивидуальные судьбы героев сопрягаются в монтаже с общими событиями. Так частное приобретает значение коллективного, единичное — всеобщего. Индивидуальный духовный кризис нескольких героев по воле авторов перерастает в кризис коллективный. Монтажная структура фильма, показывая как бы в вертикальном разрезе личные судьбы каждого героя и включая их в массовые сцены трагического хорального начала, усиленного музыкой Бетховена, тем самым подчеркивает ошибочность исходной позиции режиссеров, придавая личным историям характер всеобщей растерянности, незнания дальнейших путей и положительных идеалов.

... Джулия, воплощая невроз, сомнение, нездоровую сексуальную страсть, в процессе сложных взаимоотношений ни сама, ни с помощью мужа не может и не желает избавиться от всего больного и ложного, что заложено в

ней... Эрманно, увлеченный работой фотокорреспондента и получивший диплом лауреата, не в силах подавить в самом себе стремление к обывательскому покою и благополучию. Он допускает внутренний оппортунизм, когда идет на идейное примирение с родителями, уже обуржуазившимися, но готовыми ради мира с сыном голосовать за коммунистов. Эрманно к тому же честолюбец, он мечтает о своем будущем: «Я знаю только то, что через 50 лет эта дорога будет называться по-другому — Эрманно Миони».

Муцио разочаровывается в своем друге Эрманно, но сам доходит до полного нравственного падения. Бросив работу фотографа, он открыто объявляет о том, что едет в Рим с одной целью — нажиться на спекуляции земельными участками.

Эttore, бывший партизан-венесуэлец, мучается от сознания невыполненного долга, не понимая и не зная, что происходит в Венесуэле, оторвавшись от борьбы, избегая непосредственных контактов с друзьями. Когда проходит момент революционного подъема во время встречи с венесуэльскими партизанами, прибывшими на похороны Тольятти, его охватывает отчаяние от необходимости выбора между возвращением на родину и любовью к Джованне. Он смешон и жалок, когда мокнет, стоя под виноградными шпалерами, поливаемыми дождем, прячась от своих друзей, не зная, какой ответ им дать...

И лишь Людовико, кинорежиссер, коммунист, не потерял способности мыслить и чувствовать нормально. Но и он неполноценен — будучи тяжелобольным, он более всего озабочен не тем, чтобы решить и выбрать, а тем, чтобы выжить. «С момента, как у меня циклотимия, — говорит он, — я не выношу ни гроба, ни похорон».

Авторы, показывая своих героев в сложных переплетениях морально-этических и сексуальных комплексов, как бы подводят их к очистительному катарсису, к высшему эмоциональному и идейному подъему — участию в массовых похоронах, однако именно здесь герои обнаруживают свое полное духовное бессилие: ни один из них не показан в нормальных проявлениях человеческого горя. Эрманно неискренен, вначале он проявляет любопытство, а затем искусственно взвинчивает себя до той степени истерического возбуждения, которое оборачивается непотребством — его тошнит. То же нравственное и физиче-

ское уродство проявит он, когда, поднимаясь на лифте после просмотра фильма Годара «Безумный Пьеро», имитируя самоубийство героя фильма, цинично высунет перед зеркалом сам себе язык. Джулия, живущая все время в себе и для себя, внутренне приподнятая на какие-то мгновения общим волнением, нервно требует в киоске свежие газеты, перебивая продавца, доходит до истерики и так же быстро успокаивается.

Этторе пытается осознать смысл происходящего более искренно, его волнение смешивается с сознанием невыполненного долга, и, наконец, он принимает единственно верное решение — вернуться в Венесуэлу и заменить в борьбе казненного друга Микеле. Но и здесь Тавиани не желают дать разрешения кризиса, очищения. Не случайно, когда Этторе в волнении едет в такси в аэропорт Фьюмичино, во все время долгого проезда через Рим его сопровождает легкий, даже нагловатый мотивчик из популярного вестерна. Слишком бестактен этот контраст с траурным бетховенским звучанием только что прошедших похорон.

Лишь Людовико сжатым кулаком, поднятым в знак интернациональной солидарности, приветствует товарищей и глубоко скорбит со всеми вместе... Но окончательное режиссерское решение иное: об этом говорит то-скливое, утомленное лицо героя и его зевок во весь рот, данный крупным планом, — таков нарочито сниженный финал и этого персонажа. Пеше особо выделяет этот кадр, объясняя его противоречивостью художественной манеры режиссеров.

Название фильма «Ниспровергатели» выбрано авторами не случайно. На первый взгляд речь идет об отказе части молодежи от буржуазных мифов, об отрицании отживших идей и чувств. Это, казалось бы, мятежники, бунтари, низвергающие каждый своего идола.

Так, они рвут со своими близкими (Эрманно — с родителями, невеста Этторе Джованна — с матерью), с женами и мужьями (Джулия — с Себастьяно, Эрманно — с Розанной), с друзьями (разрыв Муцио и Эрманно).

Однако, на поверку, речь идет не столько об отрицании буржуазных мифов, сколько об ином: стремясь разоблачить мифы, которыми живут герои, мифы, связанные с неокapитализмом, — социальные, политические, духовные, — авторы фильма на деле обращаются не к

главному — развивающемуся, глубинному поступательно-му движению классовой борьбы, как это можно было ожидать, а к временным, частным, преходящим ее проявлениям и возводят их в абсолюты. Художественная структура фильма, и в первую очередь монтаж, переводят проблемы индивидуальные в план общеполитический. Так, мистифицированный мир начинает выдаваться за единственную реальность.

У молодых художников произошел некий сдвиг, скачок к политике, которая в чистом виде не была ранее материалом их произведений. Сделав ее не только главной темой фильма, но и средством разрешения конфликтов героев, они обнаружили определенную политическую незрелость, не сумев установить необходимые связи между героем и событием, что и привело их к ряду идейных и художественных просчетов.

Происходит перекося в сознании художников и в расстановке сил в фильме. Молодежи, еще не определившей четко свои идейные позиции и место в борьбе, они передоверяют право решать основные проблемы социологии и политики, марксизма и рабочего движения. Вот почему в фильме разрыв с мифами отцов перерастает в разрыв с революционными традициями, с идеологией «отцов», завоеванной в тяжелой и упорной борьбе.

Можно «двойко относиться к борьбе. Можно... видеть только внешнюю... сторону борьбы...», — писал В. И. Ленин. — Но можно также, смотря со стороны, понимать *смысл* происходящей борьбы, который немножечко... поинтереснее и исторически позначительнее, чем сценки и картинки так называемых „эксцессов“ или „крайностей“ в борьбе... я всего больше ненавижу людей, которые в борьбе классов, партий, фракций видят прежде всего „крайности“»¹⁶.

Монтажная драматургия как основа фильма лишь усилила ошибки, допущенные художниками в плане идейном. Все многообразие разработанных режиссерами диалектических форм монтажа привело к тому, что частное и случайное приобрело обобщающий характер.

Так, в конце первой части фильма идет быстрый параллельный монтаж коротких кусков, небольшие мгновенные фотографии, в которых успевают промелькнуть все герои: Эрманно, — он просыпается и быстро зажигает

¹⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 52.

свет... Муцио, неподвижно лежащий на кровати с широко раскрытыми глазами... Этторе, уничтоженный собственным презрением и лишенный веры в себя и в свое дело... Джулия, нервно требующая в киоске газеты... Себастьяно, чью глубокую усталость не спосбно победить горестное открытие о болезненном извращении жены...

Во второй части снова повторяется монтаж по аналогии, дающий как бы глубинный вертикальный разрез событий и ведущий героев по следующим этапам их пути, так и не приводя их к разрешению конфликтов.

Нельзя не отметить разнобразие форм монтажа, использованных Тавиани: монтаж по аналогии смысловой — чередование кадров с отдельными героями и кадров похорон, кадров частной жизни и кадров с женщиной, пишущей письмо-дневник, кадров отъезда Этторе и его приветствия итальянским товарищам и одного из заключительных — гроб в Верано опускают в землю. Монтаж по аналогии изобразительной: сначала Джулия, потом Джованна в разных местах, не зная друг друга, повторяют одни и те же движения, входя и выходя из кадра. По аналогии звуковой: шум поезда из Болоньи, в котором приехали в Рим Джулия и Себастьяно, шум моторов в аэропорте Фьюмичино; и по противопоставлению — нахальный и нагловатый мотивчик из вестерна для отъезжающего Этторе и бетховениана, сопровождающая похороны Тольятти.

«Для нас монтаж имеет высшее значение»¹⁷, — говорят Паоло и Витторио Тавиани. Однако не менее важно другое: чему служит этот монтаж, диалектику каких явлений раскрывает?

Столь серьезные мастера, какими являются братья Тавиани, не могут не ответить сегодня на этот вопрос. В свое время интеллектуальный монтаж фильма «Сальваторе Джулиано» Франческо Рози служил точной цели — раскрыть истину и разоблачить враждебные народу политические силы Италии, разоблачить мифы и вовлечь тем самым широкие слои зрителей в борьбу за правду.

В фильме «Ниспровергатели» монтажная драматургия как основа фильма на деле служит обратному — она затупевывает истину и дезориентирует зрителя. Это тем более опасно, что Тавиани делают ставку на серьезность

¹⁷ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 110.

и активность зрительского восприятия. «Публики индифферентной не существует,— говорит Паоло Тавиани.— Не только в смысле интеллектуальном, но и в политическом...»¹⁸. Но слова и практика Тавиани находятся подчас в определенном разрыве между собой. Получается, что поиски и решения Итальянской Коммунистической партией и трудящимися общенациональных проблем идут в одном направлении, а поиски разрешения идеологических и политических противоречий молодыми героями — в другом. Для этих «мятежников» их бунт оказывается дороже, чем борьба за положительные идеалы, а отрицание — сильнее, чем стремление познать всю глубину противоречий жизни.

Искусство кино в сегодняшней битве идей — одна из главных и активнейших сил, и в ожесточенных классовых боях, потрясающих Италию, не эти герои являются силой, которая определяет исход борьбы трудовой Италии за будущее. Живая жизнь и факты говорят о другой молодежи, которая вместе с поколением отцов борется за новую Италию. «Его провожали в последний путь партизаны и патриоты, старые коммунисты-подпольщики и эмигранты и молодежь, не знавшая фашизма. Из здания ЦК на Виа Боттеге Оскуре несли его гроб на руках через весь город, и миллионная толпа шла на площадь Сан Джованни, где так часто выступал Тольятти. «Мы все здесь, товарищ Тольятти,— сказал секретарь итальянского комсомола Оккетто,— мы здесь вокруг тебя, с нашими знаменами, мы — новое поколение коммунистов и бойцов твоей партии, мы пришли сказать последнее прости учителю, воспитателю, революционеру. И нас так много, целое море.

Когда вы с Грамши, совсем молодые, начинали великую революционную борьбу, вас было очень мало. А сейчас это уже не просто авангард. За тобой, товарищ Тольятти, народ, люди, которые приветствуют тебя, подняв сжатый кулак, и другие люди, которые осеняют себя крестным знаменем. В этом величие революционера: быть не только руководителем одной части, но и любимым вождем всего народа»¹⁹.

В Италии свыше двух миллионов коммунистов. Это внушительная сила, она накладывает отпечаток на раз-

¹⁸ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 110.

¹⁹ Ц. Кин. Блеск и нищета фашизма.— «Новый мир», 1965, № 5, стр. 235.

витие всей национальной жизни страны, ее политики, ее культуры. Определяет ответственность художников, служащих народу. Понять ее борьбу и пути движения вперед — трудная, но благородная задача.

III

Творчество Паоло и Витторио Тавиани еще раз свидетельствует о том, насколько сложны и противоречивы пути и поиски прогрессивного демократического искусства Запада. Только при учете этих сложностей можно понять границы удач и причины поражений даже наиболее серьезных из молодых художников. Можно понять и то, какой подчас дорогой ценой дается им познание существа явлений и понимание собственных ошибок, сколь длительны и многотрудны эти процессы, как много побочных, вторичных факторов мешает им.

Витторио Тавиани: «Кто-то, кажется Фазнца, сказал: „С кино я не могу делать революцию“. Мы считаем: слова о том, чтобы начинать революцию с кино, как это говорят Фазнца и Сампери,— это нарциссизм... это мода! Революцию надо делать вне кино, в обществе... По-моему, кино должно внести свой вклад в общественную активность человека, в коллективную борьбу, стремясь изменить мир...»²⁰

... Прошло два года после «Ниспровергателей» — два года раздумий и поисков. В эти годы Валентино Орсини и Альберто Филиппи работали над фильмом о колониализме и свободе человека — «Узники земли».

И у Паоло и Витторио Тавиани были свои творческие планы — они задумали продолжение фильма «Человек, которого надо убить», стремясь показать новый этап развития конфликтов и человеческих отношений. По первоначальному замыслу фильм должен был называться «Годы странствий» — герой его должен был испытать до конца всю чашу познания. Предполагалось фильм закончить трагически: не сумев понять действительность и свое место в ней (события развивались после 1848 года), герой должен был покончить с собой... Видимо, не случайно фильм не был осуществлен: он так или иначе пред-

²⁰ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 110.



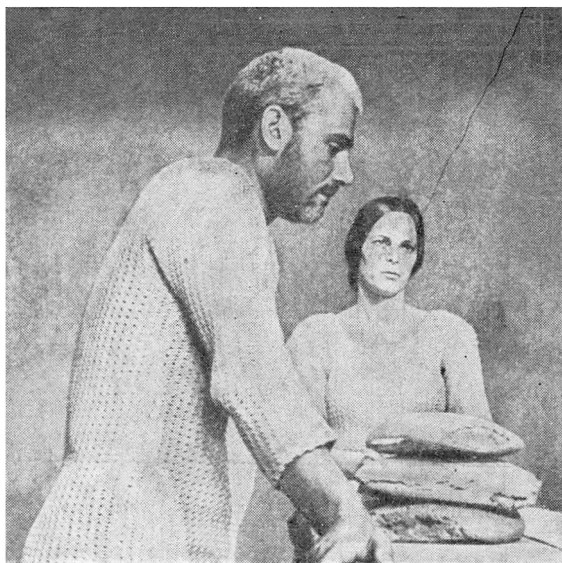
Кадр из фильма «Под знаком Скорпиона»

ставлял «отношения вчерашнего дня», имея в виду индивидуальные, единичные поиски личности. Художников же продолжала волновать злоба дня, текущая действительность, современность. Так родился их последний фильм «Под знаком Скорпиона»²¹.

... Зброшенная на краю света полоска земли, голубое безмятежное небо, белый песок прибрежных кос и синее, синее море; мягкие тона зеленой травы далеких лугов, переходящие в серые и коричневые краски гор... Горы кольцом окружили маленькую, жалкую, в ужасе сжавшуюся группу мужчин, чудом уцелевших после извержения вулкана, поглотившего остров. На их лицах как бы отблески полыхавших пожаров и страх, отчаяние, горе — все близкое им, все живое исчезло, остались море, небо, солнце...

Так начинается фильм Тавиани, фильм-притча, фильм-аллегория: два человеческих сообщества, две «коммуны»

²¹ «Sotto il segno dello Scorpione». Режиссеры Паоло и Витторио Тавиани, сценарий Тавиани и Джованни Сбарра, оператор Джузеппе Пинори, монтаж Роберто Перпиньяни, музыка Витторио Клименти. Продюсер Джулиани Де Нигри. Независимая продукция Аджерфильм, Италия, 1968.



Джап Мария Волонте и Лючия Бозе
в фильме «Под знаком Скорпиона»

в конфликте, который рождается необходимостью поисков новых жизненных условий и форм. Необходимость эта, осознанная группой пострадавших от катаклизма людей, не признается и не поддерживается жителями другого, патриархального, почти идеального острова. Они не желают слушать пришельцев, предупреждающих их об опасностях, не хотят уходить с насиженных мест. И тогда пришельцы, гонимые страхом и надеждой, решают покинуть остров, временно приютивший их, чтобы добраться до Континента. Для этого, как думают пришельцы, необходимы усилия — труд, терпение и, главное, насилие, — даже в том случае, если нет никаких гарантий и обещаний будущего благополучия. Уходя, они убивают мужчин, мирно работающих в поле, уводят с собой женщин...

Так усложненно, опосредованно художники стремятся поставить и разрешить проблему «революционного террора», как они скажут, проблему связи между конечной целью и методами ее достижения. Они по-своему трак-

туют опыт революционной борьбы, выхватывая, вырывая те или иные теоретические положения из живой ткани конкретно-исторических условий, с которыми они могли бы быть связаны, но которых нет в этом фильме. Они снова ошибаются, ибо в этой искусственно созданной, инкубаторской обстановке проблема «революционного насилия», лишенная живого содержания человеческих отношений и конкретных исторических условий, оборачивается своей противоположностью.

Идут последние кадры фильма... Костры... Общий вид дикой, невозделанной равнины, мужчины, считающие по пальцам оставшихся в живых женщин, которых они угнали с острова... Люди достигли, наконец, обетованного Континента... Несчастные женщины в отчаянии пытаются покончить с собой и, связав себе ноги, падают в море, а те, кто не успевает сделать это, в горе и ненависти стремятся столкнуть в море мужчин. Так Глайя, жена вождя идеального острова Ренно, убитого пришельцами, с силой сталкивает в море Талено, предводителя пришельцев... Люди достигли земли, но они не знают, как начинать новую жизнь. Медленно и нерешительно возвращаются они к необходимости жить. И кадр-эпилог: горят костры на равнине у моря, мужчины начинают возделывать землю, женщины варят пищу...

Паоло Тавиани: «Революционный террор действительно был. И если мы хотим остаться марксистами, мы должны допустить его»²².

Так осмысление классовой борьбы и ее противоречий подменяется псевдореволюционной фразой, мелкобуржуазными левацкими крайностями, а потому и выглядит оно как дискредитация марксистских положений, выхваченных наугад, воспринятых догматически, в отрыве от живой практики и диалектики событий. Желая показать и оправдать необходимость насилия, художники допускают ряд серьезных ошибок. Здесь уместно вспомнить слова В. И. Ленина о тех, которые «усвоили себе марксизм... крайне односторонне, уродливо, затвердив те или иные „лозунги“... и не поняв марксистских критериев...»²³.

При всех этих коренных и непоправимых идейных просчетах собственно изобразительный строй, художественная

²² «Cinema nuivo», 1968, N 196, p. 418.

²³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 88.



Лючия Бозе и Джулио Броджи в фильме «Под знаком Скорпиона»

структура фильма требуют добавочного углубленного рассмотрения.

В фильме «Под знаком Скорпиона» аллегория должна, по мысли авторов, возвратить человека к его первозданной природе, к обнажению вещей, освобождая от ложного выбора. Примитивизм формы, оголенность событий и отношений позволили братьям Тавиани как бы очистить героев от всего лишнего, наносного и показать их в тот момент жизни и в тех взаимоотношениях, которые с точки зрения художников являются единственно важными: «Мы чувствуем нетерпимость к избытку элементов „надстроечных“ (культурных, психологических, индивидуальных и пр.), — говорит Паоло Тавиани. — Мы чувствуем необходимость вновь найти элементы более простые и конкретные, которые интересуют общество и движут им»²⁴.

Так рождается сегодня, проходя через испытания, противоречия и ошибки, концепция героя-массы: человек в фильме дан не только на фоне своеобразной «коммуны», — он является частью целого и важен не столько сам по себе, сколько как часть этого целого. Недаром в фильме участвуют почти все непрофессиональные актеры²⁵. И само общество, идеальный остров, куда пришли гонимые невзгодами люди, важен не сам по себе, а как «момент истории». Отсюда ощущение всеобщности, некоей тотальности изображаемого. Действие фильма, в противоположность «Ниспровергателям», мотивировано прежде всего материально, жизненной необходимостью. Попытка братьев Тавиани после обращения к проблеме личности в предшествующих фильмах подойти к художественному осмыслению исторических закономерностей, лежащих в основе человеческого общества, несомненно серьезна и, несмотря на ошибки, которые мы отмечали, заслуживает внимания. И как опыт фильм интересен в изобразительном плане — он развивается не по линии горизонтальной, не последовательно, а главами, отрывками, кусками, ударными изображениями, в которых как бы сконцентрирована сущность события. Световое, музыкаль-

²⁴ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 108.

²⁵ Из профессиональных актеров в фильме сняты только четверо: Джан Мария Волонте, Джулио Броджи, Сэми Пауэл, Лючия Бозе.

ное и цветное решение связаны с этими особенностями монтажа.

Таковы первые кадры, рисующие ослепительно белый песок у моря, самодельный баркас с парусом из разорванных пестрых рубах оставшихся в живых людей — лишь один из мужчин сидит на песке, прислонившись к стене баркаса, как бы застыв в неподвижности и безнадежности. Он потерял все и не желает больше ничего знать.

Весь эпизод снят в ярких, сочных красках палящего солнца, синего моря, нежно-голубого неба. Красными, как отблеск пожара, остаются лица мужчин, особенно того одного, одиноко сидящего у баркаса. Затем он вдруг поджигает его — баркас горит, охваченный пламенем, закрывающим на мгновение небо и море, а песок окрашивается кровью человека — все бросаются на него с палками и убивают как предателя. Концентрированный цвет, сгущенный до предела, передает внутреннее напряжение сцены. Иными являются повторяющиеся кадры темной ночи, абсолютно черного экрана и где-то в глубине его или в центре — маленькая группа прижавшихся друг к другу людей, освещенных прямым и резким лучом света, — маленькая ячейка рождающегося человеческого общества.

Не менее своеобразны по своему решению идущие в темноте кадры с танцами пришельцев, с этими странными, однотонными, повторяющимися звуками, рожденными от их ритмических движений и прыжков, звона металлических украшений — колокольчиков. Нагнетая беспокойство во тьме ночи, они хотят испугать и заставить коренных жителей острова поскорее покинуть свои дома и уйти... Угрюмые краски ночи, блестящие в лунном свете металлические украшения мужчин, ритм почти фантастической музыки — все это возвращает зрителя как бы к предыстории человеческого общества, создавая мрачную символическую картину.

Эти кадры служат контрастом к залитым солнечным светом пастбищам, белесым домам из грубого, выжженного солнцем камня, белой домотканной одежде жителей идеального острова, не желающих ничего знать о горе и несчастье. Назойливый и безысходный музыкальный ритм сталкивается, борется с мирной тишиной и безмятежностью жизни...



Кадр из фильма «Под знаком Скорпиона»

По-новому в фильме решены переходы-связки между эпизодами: чередование монтажных кусков завершается каждый раз нарочито быстрым и неожиданным обрывом, который сопровождается музыкальным аккордом, странно звенящим, гулким, иногда глухим, но всегда коротким, почти мгновенным, после чего следует новое изображение, новый эпизод. Так вся структура фильма воссоздает примитивный мир, в котором растворился индивидуальный человек. И еще одна особенность фильма «Под знаком Скорпиона», отличающая его от «Ниспровергателей»: диалог в фильме сведен на нет, фильм почти немой — основную нагрузку несут действия людей, которые в свою очередь являются молчаливым следствием обусловленности их существования. Единственное, что позволяют героям авторы фильма, — это рассказ, как бы воссоздаю-

ций синкретическое искусство прошлого, о вулканической катастрофе, которая запечатлелась в их памяти, отразилась в их глазах и теперь передается и воссоздается в их ритмических танцах. Авторы дают на черном экране предельно лаконичные и строгие, как дикторский текст, слова, рассказывающие о факте катастрофы — в начале фильма и о том, что люди достигли Континента — в конце.

Вся художественная ткань фильма определяется основной концепцией братьев Тавиани: «Исполнитель, герой, персонаж — это нас не интересует более. Сегодня протагонист — масса. Отсюда наша тенденция к полифоническому кино. Это главное, для чего мы сделали фильм»²⁶.

Думая об этих сложных и противоречивых художниках, надо иметь в виду постоянное их стремление синтезировать, обобщать определенные тенденции своего времени и характер человека, а также осмысливать возможности интеллектуального монтажа и проблему звукозрительного синтеза.

Движение кино Тавиани от раскрытия личности к утверждению необходимости изображения массы при всех ошибках и границах ставит ряд важных проблем, свидетельствующих о характере поисков современного прогрессивного западного киноискусства.

Витторио Тавиани: «Какова способность кино в его языке, чего можно достигнуть сегодня в этих границах? Где, напротив, кончается язык кинематографический и рождается кино как факт общественный, определяемый социальной и политической структурой?»

Паоло Тавиани: «Ясно, что мнение публики связано с обществом... Мы знаем, что от новой ситуации, социальной и политической, рождается новая культура, т. е. новые отношения между зрителем и художником»²⁷.

Однако серьезность поднятых проблем требует четкого и ясного мировоззрения и политической позиции художников. Только тогда будет оправдан язык кино, когда эти художники сумеют понять диалектику и движущие силы не абстрактных положений, а исторически конкретной классовой борьбы трудящихся Италии 60-х годов. В этом

²⁶ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 108.

²⁷ «Cinema e film», 1969, N 7—8, p. 111.

смысле фильм «Под знаком Скорпиона» далёк от конкретного реалистического раскрытия злободневных проблем.

Между идеей и поэтикой фильма, формами, в которых эта идея воплощена, существует разрыв. Масса, протагонист — не действующая, активная сила, а мертвая, статичная категория.

Изначальная материальная детерминированность героев и событий вместо того, чтобы стать основой развития конфликтов и характеров, является метафизически застывшим положением, формальным условием, удобным и необходимым авторам для постановки абстрактной проблемы. Поэтому аллегория-притча не становится злободневной, не вызывает у зрителя живых ассоциаций с современностью, она вневременная и превращает историю в «миф об истории с примитивно антропологической основой».

Но «...всякая попытка сегодня создать исторический миф,— пишет Альберто Моравиа о фильме,— рискует увести авторов в символический эстетизм как рафинированно-гуманного, так и примитивно-антропологического плана...»²⁸.

Снова мистифицированный мир выдается художниками за единственную реальность.

«Нарочитый интеллектуализм фильма, его условно иносказательная форма затрудняют восприятие, приводят к возможности множественных толкований отдельных ситуаций и даже общей идеи,— писала „Правда“ в статье, посвященной XXX Международному кинофестивалю в Венеции в 1969 году.— Интересный, актуальный в исходном замысле, он... в конечном итоге не достигает своей цели»²⁹.

Слабую мотивировку современности они стремятся восполнить оригинальностью изобразительной структуры фильма, ударными эпизодами или массовыми хоральными сценами. Но абстрактная постановка вопроса в целом приводит братьев Тавиани к догматическим решениям, лишая произведение его основы — той живой жизни, которая говорит о связи с массами, с борющимся народом, с ак-

²⁸ Альберто Моравиа. Поездка в первобытный мир.— «Espresso», 1970, № 12, р. 10.

²⁹ «Правда», 2 сентября 1969 г.

тивным зрителем, на которых прежде всего рассчитано творчество этих художников.

Паоло Тавиани: «Мы никогда не понимали кино и политику как моменты автономные, оторванные друг от друга. Политика — это знание реальности, действия для ее совершенствования»³⁰. Однако именно этого знания недостаточно в последних фильмах братьев Тавиани.

Современный мир и современное искусство определяют всю меру ответственности художника перед зрителем и своим искусством, требуя от него ясного отчета в том, на кого «работает» его фильм, интересам каких классовых сил он служит. Когда художник забывает об этом, он разрушает принципы, которые провозгласил.

Вот почему злободневность проблематики фильма «Ниспровергатели» с его идеологическими и политическими мифами, как и историческая символика фильма «Под знаком Скорпиона» являются с этой точки зрения двумя крайностями, по существу, одного и того же метафизического восприятия художниками современного мира.

Противоречивая, двойственная позиция братьев Тавиани в последних картинах вызывает необходимость споров и борьбы за художников, искренне стремящихся к созданию полноценных политических фильмов.

³⁰ «Cinema nuovo», 1968, N 196, p. 18.

О КНИГЕ ЖАНА МИТРИ «ЭСТЕТИКА И ПСИХОЛОГИЯ КИНОИСКУССТВА»

Книга Жана Митри, профессора Высшей кинематографической школы в Париже, — «Эстетика и психология киноискусства» является, пожалуй, самым глубоким и серьезным исследованием на эту тему, появившимся в последние годы не только во Франции, но и в других странах Западной Европы.

Прежде чем говорить о самой книге, отрывок из которой мы предлагаем вниманию наших читателей, несколько слов о ее авторе.

Жан Митри родился в 1907 году. Окончив Университет, готовивший его к работе в области теоретической физики, Митри отказался от исследовательской деятельности в области точных наук и посвятил сорок лет своей жизни кинематографу. Разработка теоретических проблем киноискусства в 20-х годах находилась в зачаточном состоянии, а Митри уже видел множество проблем, решение которых настойчиво требовала жизнь, проблем, в которых необходимы были широкие познания исследователя в области эстетики, психологии, да и ряда точных наук.

Митри становится ассистентом режиссера Марселя Л'Эрбье. Вскоре его избирают генеральным секретарем первого в стране киноклуба, носившего название «Свободной трибуны кино». Вместе с Анри Ланглуа и режиссером Жоржем Франжю Митри основывает в 1936 году Французскую синемаотеку. Несколько позже он начинает вести курс теории киноискусства в Парижской высшей кинематографической школе.

В ее стенах Жан Митри проводит ряд исследований, посвященных звуко-изобразительным связям фильма.

В Издательстве «Эдисон Юниверситэр» он редактирует серию под общим названием «Классики киноискусства», в которой публикует и свои работы, в частности, серьезные монографии, посвященные творчеству Сергея Эйзенштейна, Рене К्लэра, Чаплина и американского режиссера Джона Форда. Он ведет продолжающуюся много лет работу по созданию монументальной «Всеобщей фильмографии» в двадцати томах, семь из которых вышли еще до 1965 года. В них содержатся справочные материалы по всем фильмам, выпущенным на экраны в период с 1898 по 1925 год.

Перу Жана Митри принадлежит «Кинословарь», рассчитанный на любителей кино. В нем даны объяснения основных терминов, принятых в современном кинематографе, а наряду с ними фильмографические данные о виднейших деятелях кино и справки по фильмам, являющимся этапными в истории киноискусства.

Во всех своих произведениях Митри высоко оценивает вклад мастеров советской кинематографии в развитие мирового киноискусства, а ее исследователей — в разработку наиболее важных теоретических проблем. Митри приложил немало усилий к установлению и упрочению связей между французскими и советскими кинематографистами, работающими в области теории киноискусства. Он не раз устно и в печати выступал за приближение теоретических исследований в области кино к практике, за быстрее решение именно тех проблем, с которыми повседневно сталкиваются творческие работники. Эту линию упрочения взаимосвязи теории и практики он последовательно проводит в своих публикациях в периодической печати.

В течение длительного времени «Эстетика и психология киноискусства», безусловно, будет привлекать внимание кинематографистов и исследователей, работающих как в области кино, так и в смежных с ним областях знания.

Многолетняя работа в кинематографии предопределила для Митри возможность взяться за этот труд. Он великолепно знает кино, его историю, его связи со смежными искусствами, он обладает широкими познаниями в области философии и психологии. Исследование Жана Митри — это попытка осмыслить кино как искусство, как средство выражения и общения. Если сравнить его труд с работами таких выдающихся киноведами, как Арнхейм и

Линдгрэн, нетрудно заметить преимущества первого. Митри рассматривает кино в перспективе, в его связи с другими искусствами, в первую очередь изобразительным, выясняет контакты кинематографа с психологией, лингвистикой, эстетикой и формальной логикой.

Слабой стороной книги Жана Митри являются, на наш взгляд, главы, посвященные философским проблемам. Митри цитирует самых различных авторов — от Гегеля до Беркли и Бергсона, ссылаясь на высказывания других исследователей, не полемизируя с ними, а как бы информируя о их взглядах своих читателей. Поскольку многие приводимые в книге цитаты принадлежат людям, не ставившим себе цели рассматривать философские и эстетические проблемы в непосредственной связи с киноискусством, то они и не имеют прямого к нему отношения.

Очевидно, понимая слабость своих позиций в философских разделах книги, Митри стремится отвести упрек в оторванности своего труда от социальных проблем обещанием рассмотреть социологию киноискусства и визуальных средств общения в отдельной книге. Отказ от освещения, хотя бы краткого, этих проблем в «Эстетике и психологии киноискусства» — существенный пробел, вызывающий сожаление.

Митри делит свой труд на две части, отводя первый том проблеме структур фильма и второй — проблеме его форм.

Уже в самом начале первого тома он рассматривает связь кино с другими видами искусств, обозначая и обосновывая роль и место искусства в жизни человека.

Разобрав подробно вопрос об авторстве в фильме, Митри дает определение произведениям подлинного киноискусства и коммерческой продукции. Он разграничивает роль художника и роль ремесленника, оценивает современное кино и пытается представить себе его завтрашний облик. Он подробно останавливается на языке кино, на взаимосвязи изображения и слова, звука. Митри затрагивает вопросы, связанные со структурой изображения, построением кадра, точками съемок, монтажом — от первых его шагов, открытий Гриффита, до вклада в теорию монтажа представителей советской школы — Кулешова и Эйзенштейна. Наконец, последняя проблема, детально рассмотренная в томе, — это проблема ритма, его места в процессе создания кинематографического произведения.

В отличие от первого тома второй почти целиком посвящен вопросам, представляющим особый интерес для творческих работников, непосредственно связанных с практической деятельностью на киностудиях, например, вопросу о связи ритма со съемкой с движения. Здесь же рассматривается проблема воплощения в кинопроизведении времени и пространства.

Уровень, достигнутый современным киноискусством, настоятельно требует разработки его эстетической основы, а она в свою очередь немыслима без выяснения ее органических связей с психологией.

Исследуя в первом томе теоретические проблемы связей психологии и киноискусства, Митри во втором томе обращается к тем же связям, но уже в узком, практическом их приложении. Так возникает глава о психологии травеллинга и другая глава о возможностях субъективной камеры и изображения, получаемого при подобном использовании съемочной аппаратуры. В одной из следующих глав Митри уделит внимание связям музыки с психологией, цвета с психологией, выяснению границ возможностей воздействия слова, музыки и цвета на психику зрителей.

Связям театра, литературы и кино — от прямой фиксации на пленку театрального спектакля до выяснения глубоких уз и противоречий, лежащих в основе их взаимоотношений, — посвящена предпоследняя глава. Книга завершается разделом, в котором исследуется сюжет и драматургия фильма, реализм кинопроизводства и его соотношение с реальностью, изобразительные структуры и семиология фильма, его логика.

Даже это краткое перечисление тем, затронутых в книге Митри, дает представление о ее диапазоне. И как бы неравноценными ни были отдельные ее части, какими бы эклектичными не казались суждения Митри в философских разделах, значение «Эстетики и психологии киноискусства» — как одного из первых теоретических исследований, затрагивающих основы основ кинематографа как искусства, — нельзя недооценить.

Мы видим заслугу Жана Митри в том, что он поднял в своей работе теоретические проблемы кинематографа во всей их совокупности. Было бы неправильным сказать, что его книга исчерпывает вопрос и дает полное его решение. Но она, несомненно, может послужить

отправной точкой для других исследователей, она может явиться исходным пунктом для спора, в результате которого удастся внести ясность во многие важные теоретические вопросы.

И последнее. Жан Митри часто ссылается на практику и на теоретические изыскания советских режиссеров и киноведов, на многие наши фильмы, классические и современные. Это лишний раз позволяет нам оценить тот большой вклад, который внес кинематограф Советской страны в мировое киноискусство.

Ю. Л. Шер

СУБЪЕКТИВНАЯ КАМЕРА¹

Выбранное автором изображение, фиксированное на пленке, всегда в какой-то мере носит на себе печать субъективности автора, рассказчика, показывающего событие. Можно сказать, что показанное на экране изображение объективно. Взгляд съемочной камеры — это взгляд невидимого зрителя, способного мгновенно передвигаться с места на место и рассматривать вещи, события, действующих лиц последовательно, с различных точек зрения...

Но этот взгляд дополняется еще видением самих действующих лиц драмы. И тогда мы называем изображение *субъективным* потому, что оно позволяет зрителю встать «на место» героев, видеть то, что они видят, чувствовать так, как чувствуют они.

Было бы более правильным применить термин «личного» и «обезличенного» изображения», нежели говорить об изображении «объективном» и «субъективном». Но согласимся с уже существующей терминологией, примем уже устоявшееся значение отдельных понятий.

Только мало-помалу взгляд съемочной камеры стал отождествляться со взглядом актеров. Вначале это было лишь продолжение крупного плана лица. Вслед за страхом во взгляде героини мы видели причину, повергшую ее в ужас, но видимую «ее глазами», словно камера внезапно оказалась на месте героини.

Эта форма впервые возникла на экране, видимо, в фильме Гриффита «Сломанная лилия». Быть может, она была использована и ранее, но только в «Сломанной ли-

¹ Из 1-й главы 2 тома книги «Эстетика и психология киноискусства».

лии» и других фильмах 1919 года кинематографисты осознали ее эффект. Этот прием Абель Ганс использовал в «Колесе» (1922), в частности в эпизоде «Слепой Сизиф». После несчастного случая (струя пара попала ему в глаза) машинист смотрит на обычные предметы, находящиеся в пределах досягаемости его руки, и не узнает их. Вот как дан этот фрагмент:

Сизиф берет трубку, ощупывает ее, подносит к своим глазам и рассматривает (описательное изображение). Затем нам показывают крупным планом трубку такой, какой ее видит машинист, словно в туманной дымке (аналитическое изображение, так называемое субъективное). Далее следуют несколько подобных изображений. В них Сизиф сначала рассматривает тот или иной предмет, затем тот же предмет показывается таким, каким он его видит.

Но лишь после фильмов «Последний человек» Мурнау (1924) и особенно «Варьете» Дюпона (1926) субъективное изображение становится общепринятым.

Все же можно сказать, что честь открытия субъективного изображения, как и ритма, в музыкальном смысле слова, принадлежит Абелью Гансу и его фильму «Колесо». Тогда же первые теоретики, в частности Жан Эпштейн, осознают происшедшее событие и оценят его исключительную важность.

В своей книге «Здравствуй, кино» Эпштейн писал: «Хочется снять драму, действие которой происходило бы вокруг карусели или, чтобы она была более современной, на фоне самолетов. Ярмарка останется вверху и как бы затуманится. Трагические события станут все концентрированнее, их фотогения десятикратно усилится, а еще больше усилится она от головокружения и круговращения. Мне хочется снять танец четырьмя камерами, расположенными по кругу. Затем панорамой или с помощью вращающегося штатива показать зал таким, каким его видит танцующая пара. Умный монтаж воссоздаст танец, воспринимаемый зрителем и танцующими, видимый, если можно так сказать, объективно и субъективно. Хочу показать, как один персонаж идет навстречу другому. Хочу, чтобы я шел вместе с ним, а не позади его, не впереди его, и не сбоку. Чтобы я смотрел глазами этого персонажа. Чтобы я видел его руку, словно это моя рука».



Лилиан Гиш в фильме «Сломанная лилия».
Режиссер — *Давид Уарк Гриффит*

Книга Эпштейна вышла в 1921 году. Просмотр «Колеса» состоялся в конце 1922 года. Но фильм снимался два года, а Эпштейн, если и не видел отснятый материал, то знал о его содержании от своего друга Блэз Сандрара — ассистента Абея Ганса. Кроме того, намеки на субъективное изображение содержатся в фильмах режиссера Марселя Л'Эрбье «Человек с моря» (1920) и «Эльдорадо» (1921). Зритель видел вещи «извне», но с тем ощущением, с каким видел их герой киноповествования. Описательное изображение становилось в какой-то степени субъективным: в то время, как молодой художник рассматривал Альгамбру в Гренаде, она деформировалась. Если мысли танцовщицы Сибиллы были далеко, помутневшим оказывалось ее изображение, а не то, что она видела в данный момент. Поиски в этом направлении велись в те годы очень активно, и Жан Эпштейн не забывал о них в своих трудах.

Большая группа молодых критиков, вдохновленная происходящим процессом обновления киноискусства, преувеличивая обоснованность этих приемов, хочет видеть только «субъективное» изображение и «ритм в чистом виде». Простить им этот наивный догматизм можно только по молодости лет. Хочется лишь напомнить, что мы, критики, не раз обсуждали значение новых приемов еще во времена немого кино. Из всех нас наиболее точно формулировал эти вопросы Пьер Порт. Вот что он писал:

«Можно представить себе два пути кинематографического выражения действия, в которое вовлечено несколько персонажей.

Один путь сводится к тому, чтобы описать, взглянуть на сцену извне, так, словно камера находится вне всех персонажей и решительно пассивна.

Другой метод предполагает видение глазами одного из персонажей или последовательно — глазами каждого из персонажей. Как говорил Жюль Ромэн, дело заключается в том, чтобы „разложить на экране содержимое их взглядов“.

В первом случае зритель явится лишь бесстрастным свидетелем. Во втором — у него возникают те же чувства, что и у данного персонажа.

С одной стороны, таким образом, надо понять, прежде чем почувствовать, а с другой — следует прямо почувствовать. С одной стороны, мы располагаемся над действием, с другой — мы живем действием.

Вот простой пример: человек стоит перед дверью, за которой, как он предполагает, совершено преступление. Он не решается войти. На крупном плане мы видим неуверенность на его лице. Потом мы видим то, что видит он: дверь, прикрывающую тайну. Он подходит к двери. Он еще стоит в нерешительности, затем приоткрывает дверь. Мы видим тревогу на его лице. Нам показывают то его чувство, о котором мы уже осведомлены. И мы смотрим на изображение пассивно. Но затем мы видим то, что видит он, видим медленно открывающуюся дверь, потом пробивающуюся через нее полоску света, кусок стены. Потом мало-помалу открывается часть незнакомой комнаты. И нам передается любопытство, испытываемое человеком, его тревога. Вот это-то и означает жить действием. И если мы вместе с человеком, как бы в его движении проникаем в комнату и перед нами, наконец,



Северен Марс в фильме «Колесо». Режиссер — *Абель Ганс*

медленно, по мере продвижения человека, открывается совершенное преступление, то мы испытываем те же чувства, какие испытывает наш персонаж.

Следовательно, с одной стороны, конкретизированное волнение, которое нужно заметить и осознать, с другой же стороны, то, что рождает волнение...

Кинематографист должен дать зрителю возможность жить в тесной общности с персонажами фильма. *Он не должен смотреть на их поступки как простой свидетель. Он должен смотреть так, словно он живет жизнью самих персонажей.*

Вот что должно быть основным законом кино. Закон этот, как и всякий другой, влечет за собой последствия и правила практического применения. Закон этот очевиден, элементарен. И он прекрасно увязывается с уже общепринятыми принципами киноискусства.

...Человек идет. Чтобы жить вместе с ним, мы должны идти вместе с ним. Нужно, чтобы за ним следовала съемочная камера. Помните сцену из фильма «Деньги господина Арне», в которой Ричарда Лунда, направляющегося к своей шхуне на замерзшем фьорде, преследует



Эмиль Яннингс в фильме «Последний человек».
Режиссер — Фридрих Мурнау

воспоминание об убитой им девушке? Сцена, снятая Штиллером, оставляет сильное впечатление именно потому, что режиссер заставляет нас жить жизнью персонажа, потому что мы долго идем с Лундом и нас долго преследует призрак жертвы. И угрызения совести неотступно следуют за нами. Мы не можем от них избавиться. И вместе с преступником нам становится страшно.

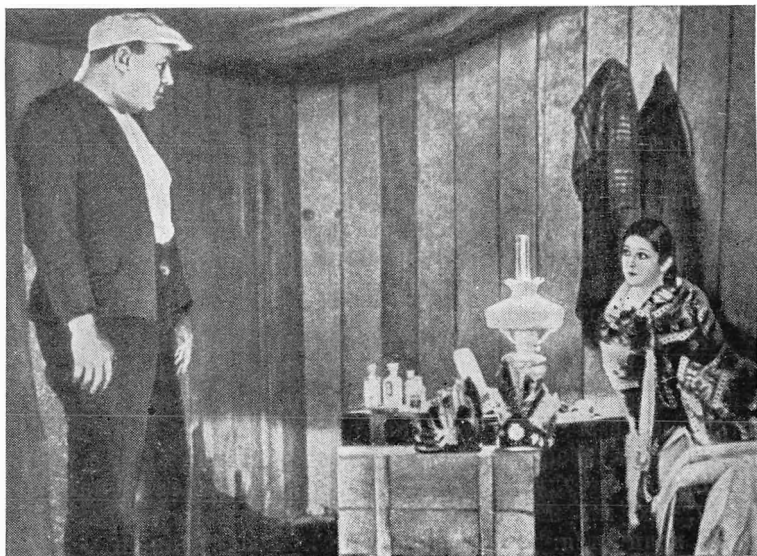
Что же мы ощущаем, когда видим волнение героя или результаты этого волнения, или его причины?

В первом случае, когда мы видим волнение, отраженное на лицах и в поступках персонажей, то относимся к ним с симпатией. Нам страшно потому, что им страшно. Мы реагируем на видимое нами волнение в результате своеобразного резонанса.

В другом случае волнение героя передается нам потому, что мы находимся в положении того героя, который волнуется. Мы ощущаем *прямое* волнение. Нам страшно потому, что на нас несется автомашина, потому, что мы сами падаем. Факты в равной мере устрашают действующих лиц и нас.

Что же надо предпочесть? Волнение из чувства симпатии? Или прямое волнение? Так вопрос не следовало бы и ставить. На деле кино должно волновать зрителя каждым из средств, которыми оно располагает, и согласовывать их применение для достижения большего разнообразия.

На первый взгляд прямое волнение может показаться более сильным. В самом деле, есть ведь разница между беспристрастным наблюдением за битвой с борта самолета и участием в ней на стороне каждой из сражающихся армий. Тогда вы видите, как вас атакует каждый солдат противника, как рядом с вами рвется снаряд, как приближается к вам чужой штык, как падает рядом с вами ваш друг. В этом случае вы живете их жизнью. Есть ведь разница между тем, что вы видите только лицо героя или видите глазами героя то, что находится за приоткрытой дверью? Однако, с другой стороны, нет альпиниста, который бы не знал, что субъективное головокружение, головокружение, испытываемое им самим при



Лиа де Путти и Эмиль Яннингс в фильме «Варьете».
Режиссер — Эвальд Андре Дюпон



Кадр из фильма «Человек с моря».
Режиссер — Марсель Л'Эрбье

взгляде на пустоту, открывающуюся под его ногами, ничто по сравнению с другими чувствами. Как же страшно объективное головокружение, которое испытываешь, когда видишь товарища, стоящего над пропастью! Иногда менее впечатляет зрелище того, что видит персонаж, нежели простое наблюдение за его действиями» (*Пьер Порт. Закон кино*).

Подобно тому, как возврат в прошлое показывает нам не то, что думает герой, а то, о чем он думает, субъективное изображение показывает нам не то, что герой видит, не то, что он видит в действительности, а то, что он должен был бы видеть. Следует сказать, что кадры с полуслепым Сизифом показывают на вещи, такими, какими они могли бы быть увиденными близоруким человеком. Мутное изображение никак не соответствует неясному видению окружающих предметов человеком с плохим зрением. Разве только он будет так же плохо видеть, как машинист из фильма «Колесо». Но если бы так было в действительности, то машинист не смог бы водить даже тележку, не говоря уже о локомотиве! Это просто-напросто условное изображение.

Во всяком случае, субъективное изображение может быть принято только как дополнительное. Оно обретает свой смысл лишь в том случае, когда связано с персонажем, место которого в развитии событий, описанных в фильме, точно очерчено. Я могу воспринимать «то, что видит Пьер», только в том случае, если я видел Пьера и я могу разделить его точку зрения, если осознаю, что именно она-то и есть его точка зрения.

Выразительные средства, использованные в фильме, постоянно увязаны с предметом и сюжетом, с режиссерским видением киноповествования, обогащаемого, индивидуализируемого субъективным изображением. Но одно субъективное изображение не способно заставить нас разделить впечатления и ощущения какого-то персонажа, на месте которого мы окажемся, с помощью субъективного изображения. Ведь изображение не может быть субъективным само по себе. Вот почему явно невозможно существование так называемого «абсолютного субъективизма», о котором мы когда-то мечтали. Тот же Пьер Порт говорил тогда: «Было бы очень интересно построить фильм на непрерывном субъективном повествовании. Мечтаю о фильме, в котором главный герой не будет никогда показан, неизменно присутствуя по другую сторону съемочной камеры. Но жизнь его предстанет на экране через призму его собственного восприятия».

Так, за двадцать лет до его рождения, был предвосхищен фильм Роберта Монтгомери «Дама озера».

«В этом фильме,— напоминает нам Бартелеми Аменгюаль,— детектив не появляется ни разу, за исключением тех случаев, когда он оказывается перед зеркалом. А именно так-то и бывает в реальной жизни для каждого из нас. Если он получает удар кулаком, то кулак заполняет весь экран и затемняется вся его поверхность. Если он курит, то на экране появляются две руки, извлекающие из коробки спичку, затем сигарета и дым ее заполняют полотно экрана. Когда мы курим, то видим не больше. Съемочная камера превратилась в актера. Она разыгрывает драму. А так как она превратилась в наш глаз — изображение перестало быть видимым предметом, превратившись *во взгляд*. Все другие действующие лица, говорящие с героем, смотрят в зрительный зал, следовательно нам в глаза. Фильм Монтгомери нельзя признать удачным, но он интересен тем, что очерчивает

границы кинематографической субъективности. В этом полном и невозможном отождествлении нас с героем не учитывается то, что воображаемое эстетическое соучастие требует определенной снисходительности зрителей. Это постоянное изъятие изображения героя противоречит основополагающему свойству кино, заключающемуся в том, что оно должно позволить человеку *видеть самого себя*. Наконец, субъективность оборачивается в свою противоположность, так как режиссер обречен на то, чтобы давать общие планы, двери, лестницы исключительно *извне*».

Очевидно, что соучастие требует определенной снисходительности зрителей. Но говорить о том, что основополагающее свойство кино заключается в его способности позволить человеку *видеть самого себя*, можно только в том случае, когда даешь это понятие в самом общем его значении. Через актера зритель «видит» себя как человека в действии.

Я читаю в романе: «Я шел по улице, когда заметил Ирэн, которая возвращалась к себе домой. Побежав за ней следом так быстро, как только мог, я настиг ее на лестнице...» Это «я» я воплощаю в существе, которое является мной. Я не вижу себя идущим по улице, так как не могу видеть самого себя. Но я ощущаю состояние существа идущего в изображении какой-то улицы. К представлениям, подсказанным мне словами, я добавляю воспоминания. Я составляю, таким образом, вымышленный мир, в котором сам выступаю актером. Но этот вымышленный мир *рожден мною*, мною построен.

В кино, наоборот, так называемое субъективное восприятие мне *дано*, так же как и все остальное: съемочная камера движется по улице, я движусь вместе с ней; она поднимается по лестнице, я поднимаюсь вместе с ней. Следовательно, я ощущаю *движение, подъем* или, во всяком случае, все происходит так, словно я это ощущаю. Но камера меня ведет, направляет меня. Она передает мне впечатления, которые возникли не у меня. Кроме того, ноги, поднимающиеся по ступеням лестницы, замечаемые мною в изображении,— не мои ноги. Рука, опершаяся на поручень,— не моя рука. Ни при каких обстоятельствах я не узнаю изображение моего тела. Конечно же, это не я движусь, не я совершаю поступки, хотя и испытываю ощущения, сходные с теми, которые



Одри Тоттер в фильме «Дама озера».
Режиссер — Роберт Монтгомери

испытывал бы в случае, если действовал бы я. Следовательно, я иду вместе с кем-то, я разделяю его ощущения. И его лицо, появившееся в зеркале, отличающееся от моего лица, подчеркивает то, что нас разделяет. Это другое лицо именно и говорит, что его присутствие не есть мое присутствие, что присутствует *другой* человек. Вместо того, чтобы меня отождествить с другим лицом, это «субъективное» изображение меня еще больше отрывает от другого. Я ведь начинаю еще более явственно осознавать, что впечатления, воспринятые как мои собственные, мною *не пережиты*. Ни в коем случае я не могу воспринять в нем самого себя. Это возможно лишь для автора, по той простой и явной причине, что это именно он, Монтгомери выступает в образе полицейского инспектора Марлоу. Когда он смотрит фильм, то именно он — Марлоу — Монтгомери — *видит себя* в зеркале, узнает во всем и при всех обстоятельствах изображение собственного тела. Но это соответствует истине лишь для него. Так должно было быть для каждого зрителя. Но на деле все выглядит иначе.

Субъективное изображение может быть действительно субъективным только в случае воспоминаний. Тогда оно

отображает определенную точку зрения данного персонажа. Оно напоминает прошедшие события, имевшие место в действительности, относящиеся к ныне существующему лицу и к его конкретным поступкам. Сопровождающий текст выполняет функции внутреннего монолога, подчеркивает временной разрыв, существующий между настоящим и прошедшим.

Мы уже говорили о том, что возврат в прошлое показывает нам лишь *то, о чем* думает человек, вспоминая это прошлое. Воспоминания даются такими, какими мы видели события в предыдущих эпизодах, или такими, какими мы могли их видеть, если бы являлись свидетелями уже прошедших событий. Во всяком случае, изображение дано с позиций невидимого свидетеля, а не с позиций героя, который вспоминает.

Дело идет не о «куске» прошлого, который вводят в настоящее подобно кирпичу, перекладываемому во время строительства здания с одного места на другое, а о восстановлении прошлого с помощью памяти.

Память есть действие, благодаря которому вещи, о которых мы помним, возникают в сознании. Следовательно, воспоминания более не выступают *объективно* на основе хронологической последовательности припоминаемых фактов, но являются результатом личного взгляда, как бы возвратом к важным пережитым мною моментам, сопоставленным друг с другом на основе требований, предъявляемых мыслью в свете «сегодняшнего» дня.

Конечно, внутренний монолог может стать составной частью настоящего времени, элементом действия. Так, в фильме «Короткая встреча» есть такой эпизод: в вокзальном буфете Селия Джонсон, убитая разрывом с любимым, вынуждена выслушивать глупую болтовню своей подруги. На изображение наложены слова внутреннего монолога: «...хоть бы ты смогла замолчать, хоть бы ты смогла понять». «Этот монолог, — говорил критик Б. Аменгюаль, — является составной частью реальности, он — элемент драмы, действия, происходящего в данный момент, он идет наравне с жестами и словами персонажей. Он не представляет собой какое-то умозаключение. Повествование от первого лица в фильмах «Гражданин Кейн» и «Перекрестный огонь», будучи объективным и реалистическим, не пересказывает сюжет, а используется для его формирования».



Тревор Хоуард и Селия Джонсон в фильме «Короткая встреча».
Режиссер — Дэвид Лин

Все же если повествование от первого лица придает излагаемому событию субъективный характер, эти события не обязательно должны иметь отношение к «личному» прошлому. Речь может идти о событиях, в которых рассказчик так или иначе участвовал. Он излагает их со своей точки зрения, считая, что делает это объективно.

Первым фильмом такого рода был «Томас Гэрнер» режиссера Уильяма Хауарда (1933). Картина начиналась с эпизода похорон одного промышленника. После похорон, во время которых похвалы перемежались клеветой, секретарь умершего — в прошлом друг его детства — рассказывает одному журналисту о том, каким был его характер, как он себя вел, какова была его «реальная» жизнь, по крайней мере, постольку, поскольку он сам это знал, на-

ходясь все время рядом. События прошлого излагались в хронологической последовательности, и рассказ ступенчатся, уступая место событию, о котором шла речь. Весь фильм целиком был построен на «сопоставлении» между нынешней точкой зрения комментатора и прошедшими событиями. Комментатор как бы отвечал на них, дополнял или оценивал.

Другим примером этого жанра был «Гражданин Кейн». Оба фильма, однако, весьма отличаются друг от друга.

В «Гражданине Кейне» жизнь героя воссоздается многими вспоминающими его людьми. Каждый из этих людей дает портрет Кейна. Нам показывают не то, каким был герой, а то, каким он казался рассказчикам в какой-то момент их жизни. Дело идет об образе, возникшем в их памяти и подменяющем реальный образ. К тому же различные события прошлого возникают в рассказах людей разных. Временные факторы становятся конструктивными элементами для воссоздания «психологического пространства», рождающегося на основе сопоставления многочисленных свидетельств, излагаемых с позиций сегодняшнего дня.

В фильме «Томас Гэрнер» портреты промышленника, рисуемые товарищем его детских лет, не менее субъективны, но они воссоздаются одним рассказчиком. Перспектива создается постоянным перемещением во времени [Шесть месяцев тому назад... двадцать лет тому назад... год тому назад... и т. д.]. Так возникает прошлое, отдельные моменты которого постоянно взаимосвязываются, отдельные периоды которого сопоставляются, равно как и мнения одного человека о другом человеке.

Короче говоря, в «Томасе Гэрнере» перспектива является односторонней, в то время как в «Гражданине Кейне» она формируется из многих стержней, различно направленных в различные времена. Сумма ситуаций, участвующих в воссоздании жизни Кейна, представляет собой некое нынешнее окружение определенного прошлого. Но окружен таким образом не Кейн как таковой. Окружен только тот Кейн, которого знает данный рассказчик. Мы являемся свидетелями действий не просто Кейна, а четырех или пяти Кейнов, отличающихся один от другого, Кейнов, возникающих во взаимоотношениях Кейн — Тэтчер, Кейн — Лэланд, Кейн — Сьюзен, Кейн — Бернстайн. В меньшей степени показывается время, прожитое самим героем, а в большей степени теми, кто рассказывает



Эммануэль Рива и Эйдзи Окада в фильме «Хиросима, моя любовь».
Режиссер — *Ален Рене*

ет, стремящихся показать объективно свою жизнь и потому говорящих о жизни Кейна. То же самое мы имеем и в «Томасе Гэрнере». Но его герой не окружен. Его «видят». Объективно дано время, прожитое только рассказчиком. Мы следим за судьбой человека, который, рассказывая о себе, рисует портрет друга.

Как бы там ни было, рассматривают ли героя один или несколько человек, этот герой обзревается всегда «извне». Его объективная реальность для других субъективна. Что представляет собой сюжет этих фильмов, в частности «Гражданина Кейна»? На решетке парка, в поместье, принадлежащем Кейну, висела дощечка: «Вход посторонним запрещен». Человек непостижим...

«Истинная субъективность» может найти свое выражение только через ту оценку, которую человек дает самому себе, своему собственному прошлому.

В фильме «Хиросима, моя любовь» герой, говорящий о самом себе, может лишь через призму воспоминания соотносить время прошедшее с настоящим. Так, с помощью памяти он раскрывает свое глубоко скрытое «я». Но кар-

тина его переживаний создана им самим. Это то представление, которое он сам себе нарисовал: о том, чем он был. Оно не менее спорно, чем представление, получаемое нами о другом человеке.

Было бы интересно обрисовать характеры персонажей, расшифровав то, что происходит в их сознании. Тогда пришлось бы не только сравнить, как это сделано в «Гражданине Кейне», представление многих людей об одном и том же факте или человеке, но и сопоставить представление, существующее у того или иного лица о себе и своем прошлом с представлением о нем, сложившимся у других... Мы еще вернемся к этим проблемам, которые, вероятно, могут быть решены в кино острее, чем в самой аналитической литературе.

«Роман,— говорит Мальро,— видимо, имеет то значительное преимущество по сравнению с кино, что обладает возможностью проникнуть во внутренний мир персонажа».

На деле внутренний мир персонажа в литературе столь же искусствен, как и в кино. Это всегда вымышленный внутренний мир, с чертами, сообщающими ему правдоподобность. Если бы он существовал в действительности, то персонаж, рожденный писателем, мог бы поступать и думать совсем не так, как предполагает автор. На этом возможном конфликте построены некоторые произведения Пиранделло. Могут возразить, что некоторые персонажи романа являются более правдивыми, более подлинными, нежели многие живые люди. Это справедливо, и мы не собираемся ставить под сомнение силу воображения. Кроме того, очевидно, что вымысел легче прививается в литературе, чем в кино. Читатель располагает «в центре» вымышленного персонажа, наделяемого им чертами, делающими его похожими на самого читателя. В кино же зритель схватывает только поведение персонажей, либо у него возникают по памяти аналогии, всегда индивидуальные, которые, естественно, в той или иной мере объективны.

Основное различие заключается в том, что литературная форма представляет собой чистое творчество, тогда как кинематографическая форма есть лишь вторичное творчество, поскольку в основе ее лежит конкретная действительность. В то время как в литературе действительность скрыта, в кино она реально присутствует.

Опасность фильма с дикторским текстом заключается в том, что такой фильм рискует превратиться в иллюстрацию рассказа, где слова говорят обо всем, все объясняют. Снимают немую картину, в которой преодоление всех трудностей возлагают на текст. «Изображение комментируют», когда не собираются иллюстрировать комментарии, когда не собираются развивать литературные идеи, опираясь на изображение, когда не собираются доказывать ценность этих идей, вместо того чтобы, дав слово изображению, самим уйти в тень. Мы видим, что получается, когда идеи находят свое воплощение в фильме, на примере картины режиссера Криса Маркера «Письма из Сибири».

Какой бы смысл ему ни придавали, субъективное изображение (или то, что под этим подразумевается) имеет целью показать нам то, что видит один из персонажей драмы. Поскольку эта субъективность лишь видимая, нам кажется правильным называть аналитическим изображением, полученное таким образом. Субъективным же мы назовем такое изображение, в котором показаны события, восстанавливаемые по памяти. Мы говорили об этом выше.

Способ, прямо противоположный этому, именуется *описательным*. Он предполагает показ событий, наблюдаемых «извне».

Хорошим примером описательного кино может послужить эпизод из фильма «Вечное возвращение», в котором Марк входит в комнату Натали.

Мы видим Марка, появляющегося в верхней галерее, ведущей в комнату. Съёмочная камера панорамой вправо следует за ним. Когда он останавливается, камера продолжает свое движение по диагонали книзу, так, словно она прослеживает его взгляд, до того момента, когда обнаруживает на укрупненном плане лицо заснувшей Натали. Тогда мы видим Марка, смотрящего на Натали. Словно нам говорят: «Марк вошел в комнату и посмотрел на заснувшую Натали». Съёмочная камера не становится на место Марка с тем, чтобы мы увидели Натали такой, какой видит ее Марк. Нам показывают Натали голько в качестве дополнения к первому предложению. Взгляд съёмочной камеры, не имеющей отношения ни к одному из персонажей драмы, является «безличным».

Если бы мы рассматривали вещи с точки зрения субъективной, то получили бы следующее:



Жан Маре и Мадлен Солонь в фильме «Вечное возвращение».
Режиссер — Жан Делануа

А. Марк (показанный так, как упомянуто выше) появляется на верхней галерее. Мы следуем за ним панорамой вправо. Марк останавливается и смотрит.

Б. Съемочная камера с того места, где остановился Марк, обнаруживает несколько сверху вниз, с галереи, заснувшую Натали.

Этот вид повествования, противопоставляющий — или сопоставляющий — объективное и субъективное или, точнее, изображение описательное и изображение аналитическое, находит себе наиболее широкое применение с того самого времени, как данный прием был почти полностью разработан и использован в немецком фильме «Варьете» (1926).

Прием субъективной точки зрения подвергся значительному усовершенствованию. Но примеры наиболее удачного его применения не выходят за рамки эпизода. В качестве образца «субъективного травеллинга» упомяну начальную сцену фильма «Доктор Джекилл и мистер Хайд» режиссера Рубена Мамуляна (1932).



Фредерик Марч и Мириам Хопкинс в фильме «Доктор Джекилл и мистер Хайд». Режиссер — Рубен Мамулян

Съемочная камера, установленная на месте, где был доктор Джекилл, движется по улице, вдоль которой выстроились роскошные особняки. Она останавливается у одного из них, проникает в сад, поднимается по ступеням, ведущим к входу, пересекает переднюю и оказывается, наконец, в большом салоне. Приглашенные поворачиваются или замирают в это время, как бы продолжая поступь съемочной камеры, которая остановилась (т. е. как бы выходя из нее). Фредерик Марч, исполняющий роль Джекилла, появляется в кадре, видимый со спины, делает несколько шагов и, в свою очередь, останавливается. В следующих планах наш персонаж показан среди приглашенных. Этот длинный тревеллинг вводит зрителя в круг событий, вселяя в него беспокойство: кто же тот человек, на месте которого мы находимся?.. Ответ последует через некоторое время, когда мы увидим Джекилла за совершенно необычным занятием.

Выдающийся «субъективный тревеллинг» из фильма «Судьба человека» Сергея Бондарчука (1958), напротив,

следует за рядом описательных планов. Герой, пленник немецкого концлагеря, совершил побег. Мы видим его бегущим через поля, прячущимся в высокой траве, в сумерках вступающим в лесную чащу. Так как камера занимает его место, мы прорываемся через лес, испытывая то чувство освобождения, которое ощущает герой.

Однако очень скоро выяснилось, что если такой способ устранения в любой момент одного из персонажей драмы позволял взглянуть на вещи его глазами, то он мешал фиксировать реакцию, которую герой мог в то время иметь. Нельзя было одновременно видеть объект и субъект.

С другой стороны, для того, чтобы «испытать» чувства какого-то персонажа, зрителю достаточно быть с этим персонажем, рядом с ним. Объективно зритель в этом случае мог принять на себя ответственность и мотивировки *разделяемой* им точки зрения.

Вместо съемочной камеры, занимающей место персонажа, подставляли изображение, в котором давался герой (либо в полный рост, либо по пояс), следующий за персонажем при его перемещениях, видящий то, что видит тот, и одновременно с ним. Изображение оставалось описательным, хотя в нем было видно то, что видел данный персонаж.

Это превращение происходило постепенно в течение 1936—1938 годов, оно было очень важным и в фильме «Иезавель» Уильяма Уайлера (1938), в котором получило свое завершенное выражение.

Конечно, этим самым субъективное изображение не было сдано в архив. Наоборот, оно выиграло в своем значении от того, что стало исключительным, подчеркивая свой исключительный характер в тех случаях, когда изображение субъекта не было необходимым.

В качестве примера обратимся к упоминаемому выше фильму Уайлера, историческое значение которого большинство современных кинокритиков, видимо, упускают.

Действие в этом фильме происходит в Луизиане в конце прошлого столетия. В нем исследуется властный и надменный характер, который приведет героиню к гибели. Это гибель личной гордыни и в то же время гибель гордыни классовой.

Джули (ее роль играет Бэтт Дэвис) очень красива и столь же невыносима в общении: она укрощает лоша-



Бетт Дэвис и Генри Фонда в фильме «Иезавель».
Режиссер — Уильям Уайлер

дей, семья живет под страхом ее хлыста, она пытается властвовать над своим женихом, молодым банкиром Бернардом (Генри Фонда). Тот сопротивляется, раздражается, выходит из себя от требований и выходок этой девицы, не терпящей возражений, чуть сумасшедшей, в которую словно вселились демоны оскорбления и скандала. В конце концов он порывает с ней и исчезает на год. Несмотря на всю свою экстравагантность, Джули втайне его любила. Отъезд жениха жестоко ранил не только ее тщеславие, но и сердце. Во время его отсутствия, их разлуки Джули замкнулась. Ее привязанность стала более зрелой.

И вот жених должен возвратиться. Уже известен день его приезда. Но Джули не знает, что он возвращается женатым...

Интересующий нас эпизод показывает Джули в большой гостиной обширного дома. Она хочет, чтобы столь желанная ею встреча была достойной. Джули ставит цве-

ты в вазы, меняет местами безделушки, ходит взад и вперед по комнате, все время переставляет вещи, с лихорадочным упорством стараясь придать гостиной наибольший уют. Съемочная камера, фиксирующая Джули средним планом, неотступно следует за ней. Она останавливается, снова идет, поворачивается, движется скачками. Это дано на ряде коротких тревеллингов, усиленных различными панорамами. Таким образом, видя ее в действии, у нас складывается впечатление, будто мы действуем вместе с ней. Кроме того, лихорадочные движения камеры, управляемые нервностью ее жестов, передаются зрителям, которые ощущают те же самые чувства нетерпения, нервной напряженности. Зрители переживают вместе с Джули.

В то время как описательный план показал бы нам Джули исключительно «извне», субъективное изображение вынудило бы нас действовать на ее месте, но без того, чтобы мы действительно могли сопереживать вместе с ней. Мы можем разделить ее волнение лишь в той мере, в какой объективно показанное ее поведение передает нам *смысл* волнения. Тогда мы *присоединяемся* к ней и направляем на нее чувства, которые *могли бы быть* в подобном случае нашими чувствами. Это подтверждают наши теории, касающиеся проблем соучастия. Изображение, одновременно описательное и аналитическое, удовлетворительно разрешает эту задачу.

Наконец, Уайлер придает полусубъективной камере драматическое значение. В первой части фильма Джули господствует над Бернардом. Следовательно Джули занимает привилегированное место. Съемочная камера неотступно находится *при ней*. Она неподвижна, когда неподвижна Джули, она следует за ней, как только та начинает перемещаться. Она никогда не остается с Бернардом. Мы его видим (с точки зрения Джули) удаляющимся или идущим *к ней*. Джули всегда дается крупным или первым планом. Во второй половине фильма происходит обратное. Берnard берет верх над Джули. Съемочная камера, которая еще недавно сопутствовала Джули, теперь *сопутствует ему*. Теперь мы видим Джули (с точки зрения Бернарда), уходящей от него или идущей *к нему*.

Само собой разумеется, это противопоставление не дается столь резко. Разочарованная неверностью своего

жепиха, Джули в отчаянии. Побеждает ее необузданная натура. Джули ведет себя цинично, пытается разрушить счастье своей соперницы, становится виновницей дуэли и смерти человека. Но она не переставала любить того, кого преследовала своей враждой. Во время эпидемии желтой лихорадки она не отходит от постели Бернарда, жертвует собой ради него и, вероятно, заплатит жизнью за свои прошлые ошибки. Эта перемена выявляется постепенно, по мере того, как меняются характеры.

Но и это еще не все. Из чувства противоречия, бросая вызов общественному мнению, стремясь упизить своего жениха, Джули решила приехать на бал в красном платье, тогда как обычай, социальные условности требуют, чтобы молодая девушка из высшего света появлялась только в белом платье. Итак, Бернард приезжает за Джули. Она опаздывает, и, узнав о ее капризе, Бернард идет к двери ее комнаты и стучит ручкой своей трости. Дверь открывает горничная. Он видит Джули в ее роскошном платье, заканчивающую свой туалет. Бернард резко открывает дверь, делает несколько шагов, останавливается. Джули обернулась, но стоит недвижимо, обратив внимание на то, как он нервно сжимает в правой руке ручку трости.

Теперь, когда описательная функция камеры завершена, вопрос заключался в следующем: можно было показать Бэтт Дэвис так, как ее видел Генри Фонда, однако, в этом случае фиксировалась бы ее реакция, но выпадал из поля зрения *предмет*, бывший причиной. Можно было идти другим путем — показать трость так, как ее видела Бэтт Дэвис, и в этом случае подчеркивалась причина, но терялась реакция. Как показать одновременно и то, и другое, охватить одновременно и причину, и следствие? Съемка общим планом не годилась, так как жест занимал мгновение. К тому же, безусловно, план должен был быть не только описательным, но и аналитическим. Решение, принятое Уайлером, оказалось мастерским. Установив съемочную камеру на уровне пола, за спиной Генри Фонда, нацелив ее в направлении Бэтт Дэвис, Уайлер брал в кадр руку Генри Фонда, держащую трость (крупным планом), а дальним планом лицо Бэтт Дэвис (со взглядом, устремленным на ручку трости), дрожащей при виде угрожающей позы своего жениха. Конечно, зритель не видел трость такой, какой ее видела Бэтт



Марчелло Матроинни и Анита Экберг в фильме «Сладкая жизнь».
Режиссер — Федерико Феллини

Дэвис, потому что он находился в противоположном конце, но он видел эту трость одновременно с ней и на той же оси. Иначе говоря, никак не теряя реакцию Джули, зритель видел с той же ясностью, что и она, предмет, обретший символическое значение.

Блистательный эпизод бала, во время которого Джули, пристыженная, сконфуженная, принуждена танцевать с Бернардом в то время, когда все присутствующие, в знак неодобрения, отворачиваются от нее, является подлинно хрестоматийным. В нем съемочная камера ведет себя так, как в «Сладкой жизни», в сцене, когда Анита Экберг в сопровождении Марчелло Мастоияни поднимается по винтовой лестнице под купол собора св. Петра в Риме. Весело начав подъем, она вскоре начинает задыхаться, потом приходит в себя и, несмотря на одышку, поднимается все выше и выше. Камера передает ее поведение от начала до конца, она следует за ней, обгоняет ее, возвращается к ней, подхватывает, увлекает вперед.

Следует заметить, что описательные планы могут быть в какой-то степени ориентировочными, несколько целенаправленными. Точка зрения «невидимого зрителя» сливается тогда с «точкой зрения автора». Этот прием был применен еще в 1919 году Гриффитом («Сломанная лилия», «Улица сновидений»), затем французскими режиссерами Марселем Л'Эрбье и Жаком Фейдером («Человек с моря», «Эльдорадо», «Крэнкебилль»). Эпизоды из фильма «Эльдорадо», о которых мы говорили выше, являются тому убедительными примерами. Единственное возражение, которое можно было привести против этого приема видения или показа, заключается в том, что называемый субъективным прием давал лишь субъективную точку зрения автора, но отнюдь не точку зрения персонажей. К 1924 году, когда «субъективный план» стал делом общепринятым, прием был почти совсем отвергнут. Все же в фильме «Лики детей» (1924) Жак Фейдер показывает вещи так, как их видят дети 6—12 лет. Съемочная камера располагается в одном метре от пола: на высоте их глаз (за исключением тех случаев, когда изображение соответствует видению взрослых). Но это уже прием, в котором субъективность является лишь кажущейся.

Получив сегодня снова признание, «описательный субъективизм» противопоставит аналитическим планам,



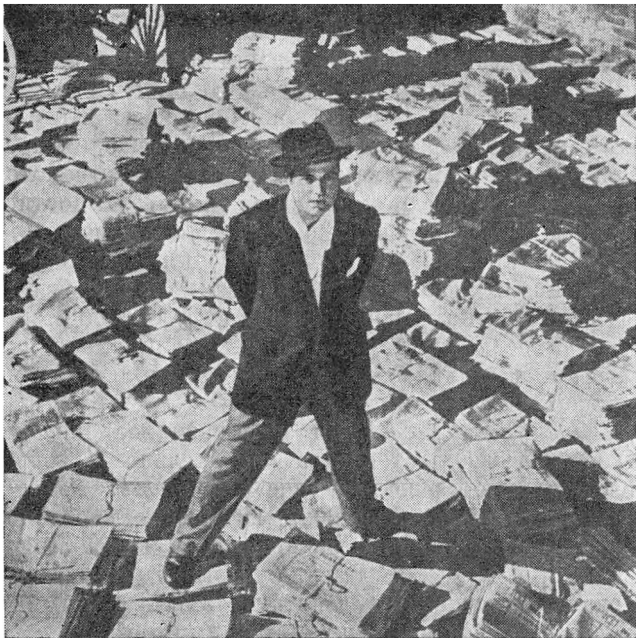
Кадр из фильма «Лица детей».
Режиссер — Жак Фейдер

позволяет придать смысл изображению, внешне бесстрастному. Точка зрения «невидимого зрителя» более не является безличной. Показывая вещи «извне», но под выигрышным углом зрения, подчеркивающим сиюминутное значение драмы или ситуации, взгляд съемочной камеры становится целеустремленным. Иначе говоря, отбор углов зрения позволяет выстроить изображение, не искажая подлинности фиксируемой на пленку реальной действительности. «Субъективность» заключается в том, как видится действительность, а не в создании более или менее теоретической реальности. Символика форм, получаемая в прошлом методами архаичными, имевшими целью выстроить *перед* объективом камеры спорную реальность, ныне получается методами «структуризации» пространства. Глубина поля является одной из форм подобного описания, несущего в себе определенный смысл.

Особое значение приобретает в этом плане сочетание углов зрения. Принято считать, что съемка сверху вниз раздавливает человека, ставит его в положение моральной или физической неполноценности. И, наоборот, съемка снизу вверх «восхваляет могущество человека». В принципе это соответствует действительности. Однако столь же справедлива и противоположная точка зрения.

В «Гражданине Кейне» камера почти все время находится на уровне пола (во всяком случае, во всех сценах, где дело идет о самом Кейне). Ясно, что этот прием выражает волю персонажа к могуществу. Но в то же время появление вокруг Кейна монументальных потолков и стен дворца Ксанду создает атмосферу удушливости и подавленности. Кейн — пленник подчиняющего его мира. Его стремление к могуществу становится, в сущности, лишь признанием собственной беспомощности. Один из немногих планов, в котором Кейн показан свободным, радостным, властным, в расцвете его молодости и силы, снят сверху вниз. Это тот план, где Кейн стоит на стопах газет, в ротационном цехе «Инкуайрера», торжествующий после его победы над соперничающим с ним «Крониклом».

Итак, положение съемочной камеры дает, в зависимости от осевых связей, которые она поддерживает с объективом, фиксируемыми на пленку, ощущение более или менее акцентированной объективности или субъективности. Как правило, мы различаем:



Орсон Уэллс в фильме «Гражданин Кейн».
Режиссер — *Орсон Уэллс*

1. *Описательное* (или «объективное») *изображение*. Камера фиксирует драму, движение, действие под таким углом, который дает наилучшее из возможных описание рассматриваемых событий. Точка зрения камеры является самой благоприятной для «отчета» о происходящем, а ее взгляд настолько безличным, насколько это возможно. Не выделяются для придания какого-либо символического значения никакая деталь и никакой персонаж. Люди и вещи не имеют между собой никаких иных взаимоотношений, кроме порожденных данной ситуацией. И мы довольствуемся тем, что передает существующие факты.

2. *Личное изображение* (описательный субъективизм, или «точка зрения автора»). Съемочная камера фиксирует события под сознательно избранным углом зрения. Этот угол зрения позволяет создавать, оперируя *реальностью* (подлинной или восстановленной), выстроить

пространство, придавая ему определенный *смысл*. Создавая между деталями или персонажами определенные, обоснованные взаимоотношения, мы привлекаем к этим деталям и персонажам внимание зрителя. Подобные взаимоотношения устанавливают, подчеркивают или опровергают смысловые взаимоотношения, порождаемые психологией и обстоятельствами драмы. Отсюда некоторые особо значительные аспекты создаваемых взаимоотношений поднимаются до уровня признака или символа.

При «реалистической» точке зрения (мы имеем в виду восприятие подлинной реальности) получается описанная выше композиционная форма. Если точка зрения является «ирреалистической», то композиционная форма воплощается в стилизованных декорациях либо экспрессионистской игре.

3. *Полусубъективное* (или ассоциативное) *изображение*. Сохраняя все достоинства описательного изображения, изображение «ассоциативное» *воплощает* точку зрения какого-то одного персонажа, который объективно занимает привилегированное положение в кадре (первый план, средний план). Съемочная камера сопровождает его в его передвижениях, действует вместе с ним и видит то, что видит он, одновременно с ним.

В крайнем случае точка зрения данного персонажа совпадает с точкой зрения автора. Мы получаем тогда то, что называем *тотальным изображением*, т. е. изображение одновременно описательное (так как оно показывает нам нечто), аналитическое (так как оно есть видение персонажа) и символическое (на основе вытекающих из него композиционных структур).

4. *Субъективное* (или аналитическое) *изображение*. Съемочная камера подменяет собой одного из персонажей, чье место в ходе действия предварительно оговорено. Камера видит вещи, находясь на его месте и его глазами. Постоянное применение этого изображения вырывает зрителя из привычной для него обстановки. Происходит это потому, что оно не в состоянии достаточно четко определить поведение героя и поставить его очень точно на его место в географии драмы. Отсюда ошибки, о которых мы говорили выше.

5. *Тотальное изображение* кажется наиболее убедительным из всех. Действительно, изображение, созданное для передачи определенного смысла, всегда более или

менее спорно. Оно претендует на то, что объективно фиксирует такие-то вещи, но на деле эта объективность лишь кажущаяся...

Мне возражат, что поскольку «невидимому зрителю» нужно где-то быть, нет причин, почему бы ему не находиться здесь, а не в каком-либо другом месте. Но *его заставляют быть здесь*, так как если бы он находился в другом месте, изображение потеряло бы свой смысл,— во всяком случае, тот смысл, который изображение получает именно при данной мизансцене. Изображению не хватает достаточной обоснованности — *психологического коэффициента*. Конечно, этот коэффициент не является обязательным... Поскольку автору выгодно скрыться за своими персонажами, следует сделать так, чтобы структура изображения отвечала конкретной задаче. Психологический коэффициент — точка зрения какого-либо персонажа, возможно даже случайного,— именно и выполняет эту роль и позволяет оправдать даже самые символические композиции.

Понять это поможет следующий пример:

В фильме «Человек, которого я убил» режиссера Эрнста Любича (1931) действие происходит в Германии через несколько месяцев после окончания первой мировой войны. Мы присутствуем на военном параде. Хотя и победенные, «Стальные шлемы» маршируют в воскресный день по улицам маленького вестфальского городка.

На обоих тротуарах толпятся зеваки. Расположенная на одном из тротуаров съемочная камера боковым травеллингом фиксирует сначала зрителей, образовавших живую изгородь. Находясь за ними, камера словно пытается проскользнуть в первый ряд. Внезапно она останавливается: какому-то одноногому инвалиду удалось прорваться вперед. Тогда и камера продвигается вперед до того момента, когда в кадре оказывается, с одной стороны, здоровая нога солдата, с другой — его костыль, а наверху — культя на уровне половины бедра, под которой проходит полк с оркестром во главе. «Точка зрения автора», скажем мы, так как очевидна цель именно такого построения кадра: взгляд камеры не соответствует ничьему возможному взгляду. Следовало нагнуться либо сесть за спиной инвалида. В следующем плане нам показывают за спиной солдата другого инвалида, на этот раз безногого, сидящего в коляске. Пользуясь присутствием

множества зрителей, он торгует шнурками и тесьмой. Сидя под культей первого инвалида, безногий время от времени бросает взгляд, полный нежности, в сторону улицы. А в фонограмме этого эпизода слышится бравурная музыка, стук сапог о мостовую, приветственные возгласы. Вся символическая конструкция изображения, спланированная автором, становится, таким образом, неотъемлемым элементом конкретной реальности, примером тотального изображения и совершенной кинематографической выразительности.

Эта выразительность является следствием взаимосвязи двух соседних планов. Она могла бы возникнуть и на одном плане, в том случае, когда точка зрения автора дается через персонаж. Чтобы достигнуть этого, Любичу было бы достаточно показать на неподвижном плане или травеллингом с отъездом безногого инвалида, движущегося вперед в своей коляске, после чего дать панораму в момент, когда инвалид останавливается. Этим он обнаруживал бы отверстие, оставляемое культей. Затем, кадрируя человека на первом плане, камера выходила бы на ось его видения.

Однако похоже на то, что первый вариант имеет значительные преимущества. Монтаж в то время играл существенную роль. В самом деле, изображение вначале внешне не обосновано. Оно поражает как необычностью, так и своим символическим звучанием. План безногого в коляске ставит все на положенные места. Получается как бы движение качелей. Оно, это движение, обеспечивает бдительное внимание зрителей, развитие действия, помогает осмысливать происходящее. Второй же вариант является лишь описательным, он намного банальнее первого. Совершенно очевидно, что применение одного или другого приема зависит в основном от избранной формы повествования.

Наряду с более или менее оправданными изображениями мы имеем также изображения явно нелепые. Например, планы, в которых изображение дано с наклоном. Было время, когда такими изображениями увлекались. Они совершенно бессмысленны.

Вместе с моим ассистентом по Высшей кинематографической школе в Париже я провел несколько лет тому назад опыт, повторить который нетрудно. Мы сняли на 16 мм пленке спокойное море. Зеркало моря было совер-

шенно горизонтальным и резало изображение пополам по горизонтали. Продолжительность демонстрации каждого плана должна была составлять не менее пяти минут. В нашем опыте любой объект пригоден для съемки, но для удобства демонстрации необходимо четко показать резко разграниченную линию горизонта. Затем мы сняли следующий кадр, слегка наклонив камеру вправо так, чтобы горизонт был в кадре в той же точке, но под уклоном в 20° . Когда снятые планы проявили и отпечатали, мы установили подвижный экран, склоненный вправо под тем же углом в 20° . Наклонен был также под углом 20° и проекционный пост, с тем чтобы положение изображения и экрана совпадали. Мы показали фильм нескольким группам студентов, обратившим, само собой разумеется, внимание на необычную позицию экрана. Поскольку, однако, демонстрация происходила в темноте, невозможно было во время опыта сопоставить изображение с каким-то ориентиром.

В первом случае горизонт, правильный при съемке, и горизонтальные линии плана давали угол в 20° по отношению к земле. Через три-четыре минуты (в зависимости от субъекта) происходило выравнивание изображения. Видимое вначале как наклонное, оно воспринималось теперь как прямое.

Во втором случае горизонт (параллельный земле во время демонстрации) прорисовывался горизонтально в наклонном кадре. Примерно через три минуты (быстрее, чем в первом случае) изображение снова воспринималось как прямое. Горизонт шел вкось в вертикальном кадре. Добавлю, что большинство зрителей слегка склоняло голову, чтобы смотреть «по оси», не отдавая себе отчета в своем движении. Зрители считали, что их положение нормально.

Вывод, который мы делаем из этого многократно повторенного опыта, следующий:

С точки зрения кинематографической вторая половина опыта имеет решающее значение. Она показывает регулирующий эффект кадра и тесную зависимость от него изображения. В то время, как линия горизонта, параллельная земле, не подчеркивает сама по себе наклон кадра, кадр, выравненный восприятием, показывает горизонт вкось потому, что этот горизонт наклонен по отношению к нему...

Продолжая наши опыты, но уже не с пустым пейзажем, помогающим или затрудняющим ориентацию кадра, — с драматическим действием, происходящим на натуре (эпизод битвы на Чудском озере из фильма «Александр Невский»), — мы установили, что для выравнивания требуется еще меньшее время (от двух до трех, а иногда и меньше двух минут). Кроме того, прогрессивный наклон, осуществляемый в медленном темпе, и, само собой разумеется, одновременный наклон проекционного поста и экрана, т. е. самого изображения, начинал восприниматься только после возникновения у зрителя судороги, вызванной неудобным положением. Реальность заявляла о себе, беря верх над колдовством. Во всех наших опытах выравнивание при наклоне свыше 20° оказывалось практически невозможным.

Перевод с французского Ю. Л. Шер

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	5
С. Фрейлих Мера всех вещей (<i>К проблеме героя на советском экране</i>) . . .	7
Л. Козлов Человеческий образ в искусстве Эйзенштейна	41
Е. Громов Сложное и простое (<i>О некоторых философско-социологических аспектах современного зарубежного кинематографа</i>) . . .	84
Н. Зоркая Кинозритель шестидесятых годов	118
С. Гинзбург Искусство мультипликации вчера, сегодня и завтра	142
М. Андроникова Портрет на экране	193
И. Шилова Заметки о музыкальной драматургии советских фильмов . . .	231
Е. Викторова Некоторые новые тенденции в современном итальянском кино (<i>О фильмах братьев Тавиани</i>)	252
О книге Жана Митри «Эстетика и психология киноискусства» (Ю. Шер)	285
Жан Митри Субъективная камера	290

**Вопросы киноискусства,
выпуск 13**

*Утверждено к печати
Институтом истории искусства
Министерства культуры СССР*

Редактор издательства *Д. П. Лбова*
Технический редактор *Н. П. Кузнецова*

Сдано в набор 15/VI-1791 г. Подписано к печати 11/X-1971 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага № 1. Усл. печ. л. 17. Уч.-изд. л. 16,2
Тираж 5900 экз. Т-15592. Тип. зак. 2527

Цена 1 р. 14 к.

Издательство «Наука».
Москва К-62, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства «Наука».
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

О П Е Ч А Т К И

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
119	19 св.	и будучи	не будучи
129	6 св.	классовых	кассовых
209	4 св.	действительно	действительности
324	8 стр.	1791	1971

1 р. 14 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА